

**A orillas del infinito: el nuevo arte indio entre
Octavio Paz y el Grupo 1890**
*On the Shores of Infinity: New Indian Art between
Octavio Paz and Group 1890*

José Darío Martínez Milantchi

DOI 10.15517/es.v82i2.51248



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

A orillas del infinito: el nuevo arte indio entre Octavio Paz y el Grupo 1890

On the Shores of Infinity: New Indian Art between Octavio Paz and Group 1890

José Darío Martínez Milantchi¹
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México

Recibido: 2 de junio de 2022

Aprobado: 17 de octubre de 2022

Resumen

Este estudio examina la relación entre Octavio Paz y el Grupo 1890, un colectivo de jóvenes artistas indios que tuvieron su única exhibición en Nueva Delhi en 1963. El análisis se centra en el diálogo que surge del catálogo de la exhibición, que incluye un ensayo introductorio de Paz y el manifiesto provocador del Grupo. A través de una lectura de las aproximaciones de Paz y el grupo a la novedad artística, el rol de lo nacional y la relación arte-realidad, este estudio busca trazar un diálogo artístico sur-sur basado en la incongruencia y la heterogeneidad. El poeta ve en las obras exhibidas la expresión de una vanguardia global, influenciada por movimientos europeos, construida en oposición a la tradición folclórica nacional y abocada a una exploración profunda de la realidad sin caer nunca en el realismo. Mientras tanto, el manifiesto del Grupo 1890 proyecta una visión casi nihilista que, a pesar de reconocer un predecesor europeo en su dedicatoria, rechaza su tradición nacional sin decantarse por pretensiones universalistas y conceptualiza el arte como un campo independiente y separado de lo real.

Palabras clave: arte moderno; relaciones sur-sur; arte de vanguardia; comunicación intercultural; literatura

¹ Becario del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC). Doctor en Español, Universidad de Yale. ORCID: 0000-0002-6319-3650. Correo electrónico: j.dario.martinez@gmail.com

Abstract

This study examines the relationship between Octavio Paz and Group 1890, a collective of young Indian artists who held their only exhibition in New Delhi in 1963. The analysis focuses on the dialogue that emerges from the exhibition catalogue, which includes an introductory essay by Paz as well as Group's provocative manifesto. Through a reading of Paz and the group's approaches to artistic novelty, the role of the national, and the art-reality relationship, this study seeks to trace a South-South artistic dialogue based on incongruity and heterogeneity. In the exhibited works, the poet sees the expression of a global avant-garde, influenced by European movements, built in opposition to the national folkloric tradition, and devoted to a deep exploration of reality without ever espousing realism. Meanwhile, Group 1890's manifesto projects an almost nihilistic vision that, despite acknowledging a European predecessor in its dedication, rejects its national tradition without embracing universalist aims and conceptualizes art as an independent field separate from what is real.

Keywords: modern art; south-south relations; avant-garde art; intercultural communication; literature

Paz en la India, la India en Paz: caminos de ida y vuelta

Primero como agregado cultural de la embajada mexicana en 1952 y luego como embajador entre 1962 y 1968, Octavio Paz vivió, escribió y desarrolló una serie de relaciones artísticas en una India recién independizada. Este artículo examina un ejemplo concreto y poco estudiado de la interacción entre Paz y la India: su lazo con el Grupo 1890, un colectivo de jóvenes artistas cuya única y flamante exhibición en Nueva Delhi durante 1963 intentó definir un nuevo rumbo en el arte indio.

Para esta exposición, inaugurada por el primer ministro del momento Jawaharlal Nehru, Paz redacta un ensayo introductorio en inglés titulado “*Surrounded by Infinity*”, mientras que los miembros del Grupo 1890 sacan a la luz un manifiesto provocador que busca reinventar el canon nacional de su país. Mi análisis de ambos documentos buscará ensamblar el diálogo implícito que surge de estas dos visiones de un nuevo arte en proceso de definición, enfatizando los puntos de convergencia y las posibles discordancias entre el poeta y los artistas.

Las huellas de la India en la obra literaria de Octavio Paz se concentran más que nada en su libro de poemas *Ladera este (1962-1968)* (1969), algunos ensayos de *Conjunciones y disyunciones* (1969), la prosa poética de *El mono gramático* (1974) y su última obra publicada en vida: la colección de ensayos expositivos *Vislumbres de la India* (1994). La mayoría de los estudios académicos ha resaltado su capacidad ecuménica de incorporar elementos de la tradición intelectual india, abarcando el hinduismo y el budismo con especial énfasis en sus vertientes tántricas (Durán, 1971; Carpenter, 2002; Bradu, 2012). Desde la academia india, las reacciones son similares. Lectores como Dhingra (2004), Dey (1976), Bhattacharya (1998) y Ganguly (2004) se muestran elogiosos de la incorporación de temas indios, aunque los últimos dos acertadamente dudan de lo decisivo del país en la trayectoria del poeta. En cambio, algunas interpretaciones más recientes, informadas por la teoría poscolonial, han probado una mirada más crítica a la posible reproducción de estereotipos europeos en los textos de Paz (Ilarregui, 2008; Briceño González, 2014; González-Ormerod, 2014; López Cafaggi, 2017).

A pesar de esta reinterpretación naciente, tanto la veta poscolonial como la tendencia universalista comparten la conceptualización de una relación unidireccional: Paz leyendo a la India y fusionando distintos elementos culturales con su propia poética. Se han desmenuzado las diversas representaciones que hace el escritor del subcontinente, confiando

en su versión o intuyendo la existencia de algo como el “orientalismo periférico” (Taboada, 1998) que reproduce estereotipos europeos desde América Latina, pero la India y su arte suelen ocupar la posición de una fuente pasiva en donde se posa la mirada del poeta. La aproximación que adopto en este estudio prioriza la investigación de una relación recíproca y directa, circunvalando en lo posible la mediatización colonial².

Aunque la investigación académica todavía no haya profundizado sobre este tema, el trabajo periodístico sobre la estancia de este autor en el sur de Asia ha constatado su notable labor como puente intercultural, facilitando el contacto bilateral y convirtiéndose en una figura reconocible del entorno intelectual de la India (Morales, 2018; Bourdon, 2019; Camhaji Mascorro, 2019). Su rol como diplomático rindió frutos concretos como becas y eventos, detallados por Ysé Bourdon (2019), experta en los años de Paz en la India³. Las amistades que construyó Paz llegaron a las altas esferas políticas: fue allegado de la gran dinastía política del Congreso Nacional Indio que abarcó tres primeros ministros, el mencionado Nehru, su hija Indira Gandhi y su nieto Rajiv Gandhi; y en el ámbito cultural, a pesar de asociarse con escritores como Santha Rama Rau, Agyeva y Shrikant Verma, destaca la recurrencia de artistas plásticos entre los contactos del mexicano, sobre todo el *Bombay Progressive Artists' Group* y el ya mencionado Grupo 1890 (Bourdon, 2019, p. 61). El artista que más impactó a Paz pareció ser el pintor Jagdish Swaminathan, el líder del Grupo 1890, a quien el autor le dedica un bello poema de *Ladera este* (Paz, 1990, pp. 400-401).

Hasta el momento, no existe ningún estudio que abarque la interacción entre Paz y el arte visual indio a pesar de que el interés del poeta en las artes plásticas no debe sorprender: publicó el libro *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza* en 1968 y dos tomos de sus vastas obras completas, *Los privilegios de la vista I y II*, están dedicadas al tema. Considerando la cantidad de páginas que se han redactado sobre la gestión cultural de Paz en su propio país a través de publicaciones como *Vuelta* y *Plural* y sus relaciones

² Evidentemente, aunque el contacto sea directo, es imposible despojarse de la historia colonial y su respectiva literatura que puede operar como filtro de todo lo visto posteriormente. No obstante, este ejemplo de Paz interactuando en persona con artistas indios y colaborando con ellos podría minimizar la reproducción pasiva de un orientalismo europeo.

³ Sorprende la poca atención prestada a estos años en las biografías de Paz. Por ejemplo, Guillermo Sheridan (2004) le dedica apenas cinco páginas a toda la estancia de Paz en la India y un poco más a la renuncia del embajador en 1968.

internacionales, tanto en el contexto de la Guerra Civil Española como en el París marcado por el surrealismo de André Breton, la faceta que queda por explorar en cuanto a lo indio sería la del embajador, no en el sentido diplomático *per se*, sino enfocado en las redes artísticas que se erigen como microcosmos de una posible relación intercultural entre países considerados “periféricos”. La colaboración entre Paz y el Grupo 1890, manifestado en la díptica de textos centrales que enmarcan el catálogo de la exhibición, es una muestra específica de las complejas relaciones “sur-sur” entre América Latina y la India (Klengel & Ortiz Wallner, 2016).

A modo de introducción, el Grupo 1890 fue un colectivo de doce artistas indios, todos hombres y la mayoría provenientes de Nueva Delhi o Mumbai, con una sensibilidad anti-ideológica que se centraba en el acto creativo por encima de la obra producida o el artista (Luis, 2016). La historiadora del arte Geeta Kapur (2000) reconoce el papel fundamental del Grupo 1890 en la historia del arte indio en el siglo XX y destaca su interés en lo ritual, lo oculto y lo material. En sus reflexiones sobre Swaminathan y el Grupo 1890, Vivan Sundaram (1995) describe cómo el Grupo “*stood passionately and romantically for values of modernism that signalled change*” [defendió con pasión y romanticismo los valores de la vanguardia que señalaban el cambio] (p. 147). Además de la introducción de Paz, el catálogo de la exhibición incluye una dedicatoria a la memoria del cubista francés Georges Braque, pequeñas biografías de los participantes y la declaración de principios de los artistas, titulada simplemente “*Group 1890 Manifesto*”. El ensayo breve “*Surrounded by Infinity*” de Paz no está incluido en ninguna edición de las obras completas del autor y solamente se encuentra disponible en línea⁴. Se escribió apenas un año después de la llegada de Paz a la India como embajador y puede considerarse parte de un verdadero acontecimiento cultural, donde el poeta le presta su pluma y prestigio a un movimiento de artistas, sobre todo pintores, pero también escultores, que anhelaban sacudir el *statu quo* al que se enfrentaban en sus pinturas, dibujos, esculturas, grabados y *collages*.

⁴ Para una versión digital del catálogo, véase *Asian Art Archive, Group 1890 Catalogue*, Geeta Kapur and Vivan Sundaram Archive, 1963. Asimismo, para facilitar la lectura, al citar los dos textos incluidos en el catálogo, utilizaré las siglas SI para “*Surrounded by Infinity*” de Paz y G1890M para “*Group 1890 Manifesto*” entre paréntesis.

Lamentablemente, no existe documentación visual de las obras que se expusieron. Estamos ante una situación infrecuente: un estudio artístico sin arte, “*an image without images*” [una imagen sin imágenes], según Sundaram (1995, p. 149), un análisis desde la écfrasis implícita en el manifiesto y el ensayo de Paz que se asemejaría a la lectura del *Neptuno alegórico* (1680) de Sor Juana Inés de la Cruz sin poder ver el arco que describe el texto (Miranda Medina, en prensa). En lugar de ser una desventaja irremediable, esta situación alberga las posibilidades creativas de construir desde lo textual sin cotejar cómo las pinturas llevan a cabo las respectivas visiones del arte. La ausencia de las obras posibilita una lectura libre de los textos, donde las contradicciones o divergencias no tienen que resolverse en una apreciación final de las obras, sino que pueden existir en una tensión virtual sin resolución. Mi lectura de estas convergencias y divergencias se concentra en el rol de la novedad en el arte, la conceptualización de la identidad nacional y la relación entre el arte y la realidad material.

Versiones de novedad: originalidad negativa o ruptura tradicional

Desde *El manifiesto comunista* (1848) de Karl Marx y Friedrich Engels y *El manifiesto futurista* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti, este género se ha basado en la novedad y la ruptura como recurso central (Caws, 2001, p. xxiii). En su libro *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Janet Lyon (1994) confirma la naturaleza contracultural de estos documentos: “*to write a manifesto is to participate symbolically in a history of struggle against dominant forces*” [escribir un manifiesto es participar simbólicamente en una historia de lucha contra las fuerzas dominantes] (p. 4). Aunque Lyon (1999) se concentra en las vanguardias europeas, su definición del manifiesto artístico como una poética de lo nuevo basado en una crítica al universalismo está presente dentro del ideario del Grupo 1890 (p. 5).

Un detalle fascinante del catálogo de la exhibición es que agrupa el manifiesto del Grupo en el mismo documento que el ensayo de Paz. Podría parecer natural, pero, como argumenta Caws (2001), el manifiesto es un subgénero que suele existir por sí solo: “*Generally, the manifesto stands alone, does not need to lean on anything else, demands no other text than itself. Its rules are self-contained, included in its own body*” [En general, el manifiesto se sostiene por sí solo, no necesita apoyarse en nada más, no exige otro texto que él mismo. Sus normas son autónomas, están incluidas en su propio cuerpo] (p. xxv). Se podría postular que esto significa una domesticación del género del manifiesto artístico, que pasa de ser una intervención callejera estilo dadaísta a codearse con la *intelligentsia*

“oficial”. No obstante, al margen de cómo la materialidad del catálogo representa un cambio de enfoque respecto a la institución del arte, al ponerse frente al ensayo de Paz, el texto del Grupo renuncia a la fuerza monológica del manifiesto y prefiere entrar en un diálogo donde la aspiración a lo único y la ruptura se topa con una mirada exterior que está obligada a incorporar la novedad dentro de un panorama más amplio. Por lo tanto, la interacción entre Paz y el Grupo 1890 a través de estos dos textos parte de la premisa de su diferencia genérica: el manifiesto — siempre polémico, nuevo, único — frente a la introducción, curatorial, contextual y comedida.

Predeciblemente, la declaración de principios del Grupo 1890 define la novedad negativamente a través del rechazo. En su manifiesto, los artistas hacen un breve recuento de la historia del arte indio, reprobando a figuras emblemáticas como Raja Ravi Verma (1848-1906) y corrientes prestigiosas como la Escuela de Bengala mientras desechan movimientos más contemporáneos que tildan de manierismo híbrido o falsa abstracción disfrazada de cosmopolitismo. Según Sandip K. Luis (2019), unido a su capacidad de acumular capital cultural, encarnada en la presencia de Nehru en la inauguración y la introducción del mismo Paz, el nihilismo radical frente a todas las alternativas artísticas pasadas y presentes representa una de las características definitivas del Grupo: *“Equally noteworthy was their vociferous negation of all existing ideologies in art — unlike earlier ones which ideologically parted with one or another artistic styles then available — for an obscurantist and subjectivist aesthetic experience”* [También cabe destacar su enérgica negación de todas las ideologías existentes en el arte — a diferencia de las anteriores, que se alejaban ideológicamente de uno u otro estilo artístico entonces disponible — a favor de una experiencia estética oscurantista y subjetivista] (p. 142).

En su autoconcepción, el Grupo 1890 se define como fuerza de oposición: no reconoce ningún modelo positivo ni rescata ninguna figura del pasado y se sitúa como un correctivo que busca un “desarrollo auténtico” del arte que raya con lo esotérico. La autopercepción de su novedad podría ser descrita como una originalidad negativa basada exclusivamente en refutar defectos sin jamás promulgar virtudes. Así, el nuevo comienzo que representa el Grupo 1890 no aboga por una visión programática o dogmática del arte, se concibe como una renovación que encuentra la novedad en el arte depurado, escapando de cualquier presión o criterio que le sea exterior. En su manifiesto, la discusión central se focaliza en *“the image proper”* [la imagen en sí] y *“the form proper”* [la forma en sí], mientras que el arte anterior ha padecido de *“vitiating influences”* [influencias viciadoras] que

culminan en inhibiciones y deformaciones. La novedad del arte del Grupo 1890 se construye desde el rechazo a la tradición heredada y se fundamenta en un segundo gesto negativo: la ausencia de cualquier propósito.

Desde otra mirada, Octavio Paz también aprecia la novedad del Grupo 1890 respecto a sus predecesores: *“Let no one seek in the works of this exhibition the external reality of contemporary India or, least of all, her traditional face”* [Que nadie busque en las obras de esta exhibición la realidad externa de la India contemporánea y menos aún su rostro tradicional] (SI; Group 1890 & Paz, 1963)⁵. El poeta advierte que el realismo no tendrá cabida en este movimiento, pero sobre todo recalca que “lo tradicional” estará completamente excluido. A lo largo del ensayo, el poeta enfatiza la ruptura con el canon desde la estética como fundamento de la exhibición: *“The true subject of this exhibition is the confrontation of the vision of these painters with the inherited image”* [El verdadero tema de esta exhibición es la confrontación de la visión de estos pintores con la imagen heredada] (SI; Group 1890 & Paz, 1963). En estas dos instancias, Paz contrapone el Grupo 1890 con “la cara tradicional” de la India y “la imagen heredada”, subrayando el experimento visual respecto a lo anterior como origen de su novedad.

Dicho esto, la visión que despliega Paz de la interacción entre los jóvenes artistas y la imagen heredada de sus predecesores no es tan maniquea como podría parecer; Paz reincide en la artificialidad de la tradición e implica que no debe limitar al artista en sus posibilidades:

Furthermore, what is called tradition is nothing else but an ensemble or succession of works. That is, of inventions and variations on those inventions, contemplated from an ever-changing point of view: the present. Even if art critics feel themselves installed in eternity.

[Además, lo que se llama tradición no es más que un conjunto o sucesión de obras. Es decir, de invenciones y variaciones sobre esas invenciones, contempladas desde un punto de vista siempre cambiante: el presente. Incluso si los críticos de arte y los historiadores se sienten instalados en la eternidad] (SI; Group 1890 & Paz, 1963).

⁵ Todas las traducciones del ensayo de Paz y del manifiesto del Grupo 1890, ambos escritos en inglés originalmente, son mías. Hasta el momento, no existen traducciones al español de ninguno de los dos textos.

Aquí el lector del catálogo se topa con una divergencia sutil entre Paz y el Grupo 1890. Para el colectivo artístico, el arte indio moderno se ha corrompido y desvirtuado desde un principio por las metas y los criterios que se han impuesto desde fuera del arte: “*a work of art is neither representation nor abstract, figurative or non-figurative. it is unique and sufficient unto itself, palpable in its reality and generating its own life*” [una obra de arte no es ni representación ni abstracción, figurativa o no-figurativa. es única y suficiente en sí misma, palpable en su propia realidad y generando su propia vida] (G1890M; Group 1890 & Paz, 1963)⁶. Más allá de defender el concepto de la autonomía del arte, la faceta más interesante de esta definición es la destrucción de distinciones críticas que se han empleado para definir estilos y estéticas particulares (abstracto, figurativo, etcétera). El Grupo 1890 percibe estas categorías como ajenas al arte y parte de su singularidad será simplemente no admitirlas como válidas, una precondition para una posible mezcla de tendencias que antes se hubieran considerado antinómicas. En otras palabras, una revolución artística y una consecuente demolición de lo que se ha venido antes, construido, según 1890, sobre cimientos falsos.

En cambio, Paz aun depende de estas distinciones, sobre todo de un rechazo al realismo para entender la novedad del Grupo. Según el mexicano, el aporte de 1890 se basa en una doble crítica: al mundo y al artista y sus medios de expresión. La apreciación de Paz muestra similitudes sorprendentes con la teoría del “*modernism*”, desarrollada por Clement Greenberg en el clásico ensayo “*Modernist Painting*”:

The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.

[En mi opinión, la esencia del Modernismo reside en el uso de métodos característicos de una disciplina para criticar a la propia disciplina, no para subvertirla, sino para afianzarla más firmemente en su ámbito de competencia] (1982, p. 5).

La visión de Paz y Greenberg se basa en una interioridad, una reflexión crítica desde el arte y sobre el arte. Este razonamiento recalca la ruptura con la tradición, pero a través de una relación dialéctica con su disciplina; como dice Greenberg, no busca destruir sino afianzar desde la crítica. Octavio Paz, como T.S. Eliot en “*Tradition and the Individual Talent*”

⁶ El manifiesto del Grupo 1890 no utiliza mayúsculas ni para comenzar las oraciones ni para los nombres propios. Más allá del título, solamente hay una mayúscula en todo el texto: “July 19, 1963”.

o Jorge Luis Borges en “Kafka y sus precursores”, justifica la novedad artística a través de un argumento que muestra la artificialidad de lo que concebimos como tradición y un reconocimiento de que el canon como tal solo puede existir gracias a invenciones y variaciones. Dicho de otra manera, la novedad es tradicional. Se puede innovar porque la invención ha creado la tradición existente a pesar de las objeciones de críticos que no entienden la paradoja e intentan solidificar el canon como algo eterno e inmodificable. Paz no discute la validez de las categorías críticas que rechaza el Grupo, pero, comparando ambas propuestas, está claro que el Grupo 1890 propone la revolución y Paz, la evolución.

La perspectiva histórica de Paz se opone a la aparente espontaneidad del Grupo y se expresa a través de varias metáforas que invocan la idea de la juventud y el nacimiento. Nacido en 1914, Paz claramente pertenecía a una generación anterior a la mayoría de los artistas del Grupo, generalmente nacidos entre finales de los 1920 y comienzos de los 1930, con lo cual, según su introducción, sí actuó como mentor y consejero de los artistas. Sin embargo, su insistencia sobre esta idea también se puede relacionar con tendencias vanguardistas que enfatizan la juventud como característica, justificación o forma de novedad (Poggioli, 1981; Harkema, 2017). En un ensayo breve de solo diez párrafos, Paz emplea el adjetivo “*young*” [joven] en ocho ocasiones. En un momento específico, compara a los artistas con “*adolescents*” [adolescentes], mientras que al final anuncia que algo precioso “*is being born*” [está naciendo] (SI; Group 1890 & Paz, 1963). Esta obsesión con la juventud no es solamente una reseña biográfica, sino una manera de conceptualizar lo nuevo: el Grupo 1890 es la próxima generación, según Paz, llamada a crear un arte contemporáneo indio a la altura de su glorioso pasado. El autor insinúa una visión histórica progresiva donde lo experimental actúa como motor del canon: los jóvenes presentan la ruptura y esta se asimila con la tradición. Cínicamente se podría reformular: los *enfants terribles* del momento pasarán a ser las vacas sagradas del futuro.

Otro ejemplo de esta tensión entre visiones emparentadas, pero no totalmente congruentes se puede observar en el uso de adjetivos temporales para definir el movimiento. En el manifiesto, el Grupo 1890 solamente utiliza el término “*modern Indian art*”, pero no se incluye a sí mismo en esta designación; se mencionan los defectos del arte moderno indio sin entenderse como parte de ese movimiento-generación-tendencia, se aspira a algo más allá de la modernidad. Paz, en cambio, únicamente emplea los términos “contemporáneo” y “nuevo” para referirse a la pintura universal y al arte nuevo, donde sitúa provisionalmente al Grupo 1890. El uso del lenguaje temporal delata las estrategias de posicionamiento que

se verán continuamente a lo largo de ambos textos: el Grupo 1890 se autodefine como algo exterior que no puede ser incluido en una categoría como el “arte indio moderno”, mientras que Paz quiere entender al colectivo dentro de una tendencia rupturista donde lo “nuevo” y lo “contemporáneo” son el “*cutting-edge*” de la tradición misma. Ahora bien, este diálogo abstracto sobre qué significa la novedad se volverá más complejo y decididamente más práctico al enfrentarse a la polémica recurrente sobre lo autóctono y lo extranjero.

Lo nacional y lo extranjero: opciones contemporáneas

Como ya se ha mencionado, el manifiesto del Grupo 1890 se desmarca de varias tradiciones nacionales indias que surgieron en los siglos XIX y XX. El artista originario de Kerala, Raja Ravi Verma, es un “*vulgar naturalism*” [naturalismo vulgar], la Escuela de Bengala solo un “*pastoral idealism*” [idealismo pastoral] y el arte indio en general se subvierte a sí mismo debido al “*self-defeating purposiveness of its attempts at establishing an identity*” [la intencionalidad contraproducente de sus tentativas por establecer una identidad] (G1890M; Group 1890 & Paz, 1963). En los dos ejemplos específicos que se mencionan, la preocupación con lo nacional se vuelve evidente. Ravi Verma produjo litografías famosas de deidades hindúes y escenas de épicas antiguas, mientras que la pintura más famosa identificada con la Escuela de Bengala, *Bharat Mata* de Abanindranath Tagore (1871-1951), representa a una idealizada Madre India en una clarísima alegoría nacional.

Sin embargo, a pesar de la dedicatoria al francés Georges Braque, el Grupo también se muestra escéptico respecto a la adopción de conceptos extranjeros. Se fustigan los “*hybrid mannerisms resulting from the imposition of concepts evolved by successive movements in modern european art*” [manierismos híbridos resultantes de la imposición de conceptos evolucionados por movimientos sucesivos en el arte moderno europeo] (G1890M; Group 1890 & Paz, 1963). En su estudio de la obra de P.T. Reddy (1915-1996), Rebecca Brown (2005) traza cómo este artista trasciende la paradoja de articular un “arte moderno indio” mediante un neotrantrismo que críticamente recrea la tradición (p. 27). Si Reddy asume este reto rebuscando en el pasado y reinterpretándolo desde el presente, el Grupo 1890 lo hace, una vez más, desde la negación. A fin de cuentas, ni una cosa ni la otra, ni el color local ni el cosmopolitismo: su búsqueda de un nuevo arte indio empezaría con eliminar ese último adjetivo como elemento esencial y se desmarcaría de cualquier imitación o adopción de elementos externos.

En este sentido, el Grupo 1890 muestra un fuerte carácter “posnacional” (Castany Prado, 2007) o “desterritorializado” (Guerrero, 2012), donde el arte se desliga de una relación simplista de expresión o celebración de la identidad nacional y se sitúa en un terreno donde la imperativa autóctona se niega o incluso se esfuma por completo. De esta manera, el Grupo 1890 representa una toma de distancia respecto al proyecto nacional que caracteriza la posindependencia en el país y prefigura lo que Geeta Kapur (2000) asocia con la apertura económica de la India, su llamada “*liberalization*” [liberalización] a principio de los noventa: “*the Indian artist is now, for the first time, shocked out of the nationalist narrative of identity that makes certain overt demands for authenticity in the existential and indigenous sense*” [el artista indio está ahora, por primera vez, sacudido fuera de la narrativa nacionalista de la identidad que hace ciertas exigencias explícitas por la autenticidad en el sentido existencial e indígena] (p. 299). No obstante, a diferencia de muchos grupos que eluden lo nacional, el pesimismo de 1890 sobre la intervención de conceptos extranjeros en el arte simultáneamente lo aleja del cosmopolitismo.

Este último término es quizás la mejor definición del acercamiento de Octavio Paz al tema. A lo largo de su ensayo, el escritor explícitamente deslinda al Grupo de sus orígenes nacionales. Por ejemplo, cuando compara a los artistas con jóvenes escapados del hogar, enfatiza los elementos que se dejaron atrás: “*They rise and abandon family, gods, and native town without looking back*” [Se levantan y abandonan familia, dioses y pueblo natal sin mirar atrás] (SI; Group 1890 & Paz, 1963). En la visión de Paz, parte del proceso del artista que va en busca de lo ‘absoluto’ requiere despojarse de rasgos identitarios como la familia, la religión y la ciudad de origen. En el razonamiento del poeta, esta distancia es la premisa de una visión crítica hacia el folclor y las costumbres artísticas heredadas. No obstante, a diferencia de los miembros del Grupo 1890, quienes se alejan de la tradición india y no aceptan la imposición de conceptos ajenos, el escritor mexicano ve la renuncia a lo nacional como un primer paso que termina en la adopción de corrientes universales del arte contemporáneo:

It is not difficult to find in the works of this exhibition the echoes, the prolongations and influences of universal contemporary painting. These young men, with a full conscience, have grasped modern language. Who will dare to reproach them? There is no other language, it is the only one alive.

[No es difícil encontrar en las obras de esta exhibición ecos, prolongaciones e influencias de la pintura universal contemporánea. Estos jóvenes han captado el lenguaje moderno con una conciencia plena. ¿Quién osará reprochárselo? No hay ningún otro lenguaje, es el único vivo] (SI; Group 1890 & Paz, 1963).

El poeta no es el único en notar esta afinidad, Sundaram (1995) compara aspectos del manifiesto del Grupo 1890 con el trabajo del vanguardista español Antoni Tàpies (p. 148). Sin embargo, la propuesta de Paz no solamente observa las similitudes, sino que va mucho más allá: comienza con la identificación de rastros del “arte contemporáneo universal” en el trabajo de los miembros del Grupo, percibe que los integrantes han adoptado este lenguaje a conciencia y no como mera imitación, pero finaliza con una aseveración tajante que coloca al lenguaje “moderno” que representa el arte contemporáneo como el único lenguaje posible. Este último postulado allana las diferencias geográficas y culturales y proclama la existencia de una sola sensibilidad artística del presente global. A pesar de elogiar al Grupo 1890 por no presentar directrices estéticas, ser un movimiento y no una escuela, aquí el poeta mexicano identifica una autoridad artística a la que todos los artistas actuales deben acogerse. En el ensayo de Paz, esa autoridad se mantiene amorfa y el escrito cultiva una decidida vaguedad en cuanto a qué la constituye, pero no escatima al declarar que es la única forma de hacer arte en el contexto contemporáneo.

Si en cuanto a la novedad artística Octavio Paz le presenta al lector una historia progresiva donde el canon se modifica a base de la experimentación de los jóvenes, en cuanto al debate entre lo nacional y lo extranjero, identifica una fuerza o sensibilidad hegemónica que expresa la contemporaneidad. Visto así, los miembros del Grupo 1890 hacen bien al relacionarse con este arte universal simplemente porque les permite hacer arte. Cualquier otro intento al margen de esta tendencia sería un anacronismo deliberado y, por lo tanto, inválido. Paz no menciona ejemplos de este arte universal contemporáneo, pero, debido a las referencias en otros lugares de su obra, se puede deducir que se refiere al arte experimental europeo asociado al “*modernism*” y a artistas como Marcel Duchamp. Por lo tanto, para actualizarse y presentar la ruptura necesaria para irrumpir en el canon, el Grupo 1890 debe recurrir a los supuestos avances extranjeros, una conceptualización que ellos mismos menosprecian en su manifiesto cuando se refieren negativamente a un arte indio que adolece de “*a sense of futility in the face of a dynamic present and the urge to catch up with the times so as to merit recognition*” [una sensación de futilidad al enfrentarse a un presente dinámico y el impulso de ponerse al día para alcanzar el reconocimiento] (G1890M; Group

1890 & Paz, 1963). De hecho, en un ensayo posterior, *“Art, Modern or Contemporary?”*, Swaminathan critica exactamente esta posición: *“It is the realisation that freedom is not conformity to so-called historic inevitability that has given the artist his individuality”* [Es la comprensión de que la libertad no es la conformidad a la llamada inevitabilidad histórica lo que ha dado al artista su individualidad] (Swaminathan, 1965, citado en Luis, 2019, p. 145).

Sin embargo, Paz presenta un matiz que puede deshacer la peligrosa visión de una inevitabilidad hegemónica omnipresente: *“And how not to see the frequency with which that language ceases to be a prescription and becomes a sign of self?”* [¿Y cómo no ver la frecuencia con que ese lenguaje cesa de ser una receta y se convierte en una señal de identidad?] (SI; Group 1890 & Paz, 1963). En vez de recurrir al concepto de la influencia y el anacronismo de las tradiciones periféricas, el poeta considera la posibilidad de que ese lenguaje contemporáneo sea apropiado por los artistas indios del Grupo para convertirse en una señal de identidad.

Evidentemente, el pensamiento de Paz todavía adolece de cierta obsesión con lo nacional como ancla conceptual que no existe en el colectivo artístico. No obstante, su postura de que los experimentos foráneos pueden ser incorporados exitosamente sin rebajarse a repeticiones simplistas, imitaciones *amateurs* o extranjerismos forzados se asemeja mucho a la idea del *“modernism”* descentrado o descontextualizado bosquejado por Partha Mitter (2008) en su reevaluación de cómo el artista indio Gaganendrantah Tagore incorpora el cubismo a su obra: *“The Indian artist epitomizes the decontextualizing tendency of the age, shared as much by artists in the center as in the periphery: styles past and present could be appropriated to generate strikingly new meanings”* [El artista indio personifica la tendencia descontextualizadora de la época, compartida tanto por artistas del centro como de la periferia: los estilos del pasado y del presente podían ser apropiados para generar significados sorprendentemente nuevos] (pp. 536-537). Al argumentar que el Grupo 1890 puede transfigurar el lenguaje moderno en algo propio, el poeta hace una distinción entre los métodos y sus aplicaciones. Este arte nuevo no existe en una relación jerárquica con antecesores como Braque, sino que encarna una descentralización o descontextualización creativa de tendencias contemporáneas. La tendencia podrá ser mundial debido a una creciente globalización, pero sus manifestaciones particulares mantienen un carácter decididamente local.

Si el Grupo 1890 simultáneamente rechaza el nacionalismo artístico y el cosmopolitismo desde una perspectiva posnacional, Paz repite la primera movida, pero le presenta al lector una dinámica más sutil en cuanto a la relación entre tendencias extranjeras y

sus posibles adopciones en países periféricos. Este desafío entre manifiesto y comentario crítico se profundiza en el fascinante juego entre interior y exterior. El Grupo 1890 trabaja en su propio país y se puede situar en un interior que Paz, el intelectual expatriado, ve desde afuera. Simultáneamente, desde la exterioridad del ejercicio ensayístico de Paz se apoya en la historia y el contexto para comprender al Grupo dentro de corrientes internacionales más amplias sin vetarle la posibilidad de resignificar el lenguaje artístico contemporáneo desde su posición particular.

Arte y realidad: autonomía o independencia

Después de observar la relación del arte nuevo del Grupo 1890 con sus predecesores, por una parte, y con sus contemporáneos extranjeros, por otra, faltaría por definir el tema central del manifiesto y su consiguiente interpretación según Paz: la relación entre arte y realidad. Tanto el poeta como el Grupo 1890 rechazan tajantemente cualquier necesidad de mimesis o realismo en las artes plásticas. Según el autor, el Grupo muestra *“horror for folklore, for photographic or didactic realism”* [horror por el folclore, por el realismo fotográfico o didáctico]. En su manifiesto, el grupo muestra la misma aversión: *“[the image proper] is neither the translation of an experience, feeling, idea or act”* [(la imagen en sí) no es ni la traducción de una experiencia, sentimiento, idea o acto] (G1890M; Group 1890 & Paz, 1963). La imagen pura no debe ser la representación ni tampoco la traducción de cualquier elemento físico, emotivo o incluso conceptual que viene desde lo real.

Paz y el Grupo 1890 también comparten una curiosa aproximación fenomenológica al acto de crear, aunque para el colectivo de artistas este enfoque en el proceso cobra muchísima más relevancia. En *“Surrounded by Infinity”*, el escritor describe el proceso de creación como *“erotic play and combat”* [juego erótico y combate], una pasión rigurosa que nace de un impulso vital. El Grupo 1890 va más lejos: *“the creative act is an experience in itself”* [el acto creativo es una experiencia en sí misma] (G1890M; Group 1890 & Paz, 1963). De hecho, para el colectivo artístico, el proceso de crear se desliga completamente de la obra, equiparando la distancia entre crear y lo creado con la brecha que existe entre el acto sexual y la experiencia de tener hijos.

Más allá de esto, el proceso artístico, según el Grupo, despliega otras características importantes. Primero que nada, este brota exclusivamente del artista y no puede definirse conceptualmente. Incluso argumenta que la obra de arte *“is genetically anticipated”* [es genéticamente anticipada], dependiendo totalmente del individuo que la crea. A la vez, no

existe anticipación consciente en el acto de crear: no se determina de antemano, sino que nace de un desarrollo espontáneo de la personalidad del artista. *"it is an act through which the personality of the artist evolves itself in its incessant becoming"* [es un acto a través del cual la personalidad del artista evoluciona en su incesante devenir] (G1890M; Group 1890 & Paz, 1963). Por lo tanto, el proceso de creación se vuelve un fenómeno automático y constantemente cambiante, nacido del artista sin anticipación en un despliegue sin fin de su personalidad. Esta visión contrasta con lo poco que escribe Paz sobre el tema. En su exposición de cómo se crea, reconoce el aspecto lúdico y agresivo de la creación, pero también introduce un ascetismo que no existe en la presentación del Grupo. Paz propone un sistema radical de libertad que se basa en una combinación de *"self-vigilance and self-abandon"* [auto-vigilancia y auto-abandono], mientras que en el manifiesto del Grupo probablemente solo se encuentre lo segundo.

Más allá de esta fenomenología del acto de crear, existe una discrepancia más importante entre Paz y el Grupo 1890 sobre qué relación puede desarrollarse entre la obra de arte y la realidad material. En su ensayo, el escritor mexicano aboga por una autonomía comedida del arte. En contra del dogma del realismo social inspirado por la Revolución Cubana, menciona cómo el arte no debe someterse a las presiones políticas, religiosas o comerciales y argumenta que la única responsabilidad del artista es hacia su propia obra. Mientras tanto, el Grupo 1890 postula que la obra es inaccesible al artista después de ser creada. Según el colectivo, los planos de realidad y el arte son independientes: *"art is neither conformity to reality nor a flight from it. it is reality itself, a whole new world of experience"* [el arte no es ni conformarse a la realidad ni una huida de ella. es una realidad en sí misma, todo un mundo nuevo de experiencia] (G1890M; Group 1890 & Paz, 1963).

El lazo entre realidad y arte no se debilita, como en la negación del realismo, sino que se amputa. El arte constituye un mundo paralelo, independiente e incondicionado por la existencia de lo real. Desde esta perspectiva, la posición del Grupo, aparentemente radical, es también la retirada de un arte que ya no se ve como real en ningún sentido, una renuncia a las ambiciones del arte políticamente articulado. Dicho esto, el Grupo 1890 también postula que esta independencia radical del arte contiene una difusa función liberadora: *"[art] is reality itself, a whole new world of experience, the threshold for the passage into the state of freedom"* [(el arte) es la realidad misma, todo un mundo nuevo de experiencia, el umbral del paso hacia el estado de libertad] (G1890M; Group

1890 & Paz, 1963). El arte no es la lucha por la libertad en el plano político, sino que, como mundo nuevo de experiencia, es un paso hacia un estado distinto de libertad difícil de definir en términos convencionales.

Como complemento a su idea sobre la autonomía del arte frente a las presiones y las ideologías, en el ensayo de Paz el arte adopta una capacidad práctica frente a la realidad: *“The task of the artist is not to judge the world but to reveal it. And sometimes to transfigure it”* [La tarea del artista no es juzgar el mundo, sino revelarlo. Y a veces, transfigurarlo] (Sl; Group 1890 & Paz, 1963). Según Paz, el arte no tiene por qué obedecer a lo real, pero posee el potencial de investigarlo, de llegar a una visión más profunda, esencial del mundo, y posiblemente intervenir en él. Fácilmente se podrían asociar estas ideas esbozados por Paz, en *“Surrounded by Infinity”*, con las reflexiones sobre la mexicanidad en *El laberinto de la soledad* (1950). El arte, la literatura específicamente en el caso de Paz, opera como espejo de lo real no a través de la mimesis, sino a través de una exploración que es capaz de traspasar lo efímero para llegar a una revelación. Ambas visiones tienen su coherencia particular, pero es innegable que son irreconciliables. Por una parte, el arte como esfera independiente pero también aislada, por otra, un arte que no siente la presión mimética y que, así liberado, vuelve a la realidad para descubrir y transformar.

Conclusiones: artes modernos, visiones rivales

Las distintas alternativas esbozadas en *“Surrounded by Infinity”* y el *“Group 1890 Manifesto”* le ofrecen al lector visiones rivales sobre una exhibición que buscaba inaugurar un nuevo capítulo en la historia del arte indio moderno. Sería desmesurado decir que Paz y el Grupo 1890 muestran opiniones enfrentadas o contradictorias, pero, leyendo ambos textos en diálogo, saltan a la vista incongruencias productivas. Sin querer extrapolar al máximo, la relación entre la introducción del poeta y el manifiesto del Grupo puede ser emblemática de una nueva manera de pensar las interacciones interculturales entre tradiciones “periféricas”. En lugar de suponer una homogeneidad o, su opuesto, una inaccesibilidad mutua, una relación directa y recíproca puede traer a la luz matices intrigantes en cuanto al arte y su función en la sociedad desde distintas perspectivas.

Los acercamientos de Paz a las obras del Grupo 1890, y la autodefinición que provee el Grupo, generan una relación que no se filtra directamente a través de la mediatización colonial. El autor interpreta desde el exterior, sitúa a los artistas en un contexto global, trae una visión madura sobre el rol de la tradición y una opinión extrañamente optimista sobre

la posible influencia de la creación artística en la realidad material. El Grupo, mientras tanto, adopta una posición nihilista, al margen de cualquier autoridad y cualquier subordinación de lo estético a lo real, desmarcándose de la dicotomía simplista entre nacionalismo y universalismo y, por ende, estableciendo su visión propia de lo que significaría un arte nuevo. En cuanto al panorama futuro, sería interesante considerar otras vertientes de la relación entre la literatura latinoamericana y el arte indio ejemplificada en este diálogo entre Paz y el Grupo. En cuanto a antecedentes, se podría explorar incluso más la fascinante relación entre la escritora argentina Silvina Ocampo y el poeta Rabindranath Tagore, tomando como punto de partida el análisis de Novillo-Corvalán (2021). Desde una perspectiva más contemporánea, valdría la pena ahondar en cómo el artista Maqbool Fida Husáin (1982), más conocido como M.F. Husáin, utiliza una cita de *El mono gramático* de Paz en una serie de litografías sobre la figura mitológica *Hánuman*. De la misma manera, se requiere más discusión sobre la aproximación del artista Vivan Sundaram (1972) a la poesía de Pablo Neruda en una serie de dibujos titulada *The Heights of Macchu Picchu*, siguiendo la impresionante labor de Roanne Kantor (2022). Evidentemente, este trabajo es solo un pequeño paso en la investigación de la ignorada interacción entre estas dos tradiciones.

Aunque el Grupo 1890 se disolvió después de esta exhibición, su encuentro con Octavio Paz representa el comienzo de un diálogo artístico que evita conceptos políticos como la solidaridad o el consenso, que anhelan resolver las diferencias. Más bien esta relación se basa en la multiplicidad de interpretaciones y versiones que pueden surgir cuando existe un diálogo artístico intercultural, en este caso la retroalimentación inesperada entre la literatura latinoamericana y las artes visuales de la India. En lugar de presuponer afinidades y simpatía, los textos del catálogo aquí estudiados rayan con la rivalidad. Basándose en un análisis mutuo y el contacto directo, según el mismo Sundaram (1995), los artistas conocían bien la obra de Paz (p. 147) y, en su ensayo, el poeta describe su convivencia con las obras del Grupo. “*Surrounded by Infinity*” y el “*Group 1890 Manifesto*” no aspiran a la armonía, más bien se deleitan en ver saltar las chispas del encuentro inesperado de dos mundos.

Referencias

- Bhattacharya, M. (1998). Echoes of India: The poems of Octavio Paz. *India International Centre Quarterly*, 25(1), 1-19.
- Bourdon, Y. (1 de diciembre de 2019). Ser esto y lo otro: Octavio Paz y la India. *Letras Libres*. Recuperado de <https://letraslibres.com/revista/ser-esto-y-lo-otro-octavio-paz-y-la-india/>
- Bradú, F. (2012). Persistencia de la India en Octavio Paz. *Acta poética*, 33(2), 95-108.
- Briceño González, S. (2014). Octavio Paz y los poemas kāvya: un acercamiento. En X. Martínez Ruiz, & D. Rosado Moreno (Eds.), *Festines y ayunos: ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)* (pp. 49-77). Ciudad de México, México: Instituto Politécnico Nacional.
- Brown, R. (2005). P.T. Reddy, neo-tantrism, and modern art in India. *Art Journal*, 64(4), 26-49.
- Camhaji Mascorro, E. (5 de diciembre de 2019). Octavio Paz, en los ojos de la India. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/12/02/actualidad/1575304351_072138.html
- Carpenter, V. (2002). "From yellow to red to black": Tantric reading of "Blanco" by Octavio Paz. *Bulletin of Latin American Research*, 21(4), 527-544.
- Castany Prado, B. (2007). *Literatura posnacional*. Murcia, España: Editum.
- Caws, M.A. (2001). The poetics of the manifesto: newness and nowness. En M.A. Caws (Ed.), *Manifiesto: A century of isms* (pp. xix-xxxiii). Nebraska, United States: University of Nebraska Press.
- Dey, S. (1976). Indian themes in Neruda and Paz. *Indian Literature*, 19(2), 11-24.
- Dhingra, A. (2004). La India en la obra de Octavio Paz: Algunas reflexiones. En I. Lerner, R. Nival, & A. Alonso (Eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 16-21). Nueva York, Estados Unidos: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- Durán, M. (1971). La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz. *Revista iberoamericana*, 37(74), 97-116.

- Ganguly, S.P. (2004). La recepción india y la otredad en la poesía de Octavio Paz. En I. Lerner, R. Nival, & A. Alonso (Eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 221-225). Nueva York, Estados Unidos: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- Group 1890, & Paz, O. (1963). *Group 1890 catalogue*. Asian Art Archive, Geeta Kapur and Vivan Sundaram Archive, Hong Kong, China. Recuperado de <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/geeta-kapur-and-vivan-sundaram-archive-exhibition-catalogues-from-geeta-and-vivans-collection/object/group-1890-191155>
- González-Ormerod, A. (2014). Octavio Paz's India. *Third World Quarterly*, 35(3), 528-543.
- Greenberg, C. (1982). Modernist painting. En F. Francina, & C. Harrison (Eds.), *Modern art and modernism: A critical anthology* (pp. 5-10). New York, United States: Harper and Row.
- Guerrero, G. (2012). Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional. *Revista de Estudios Hispánicos*, 46(1), 73-81.
- Harkema, L. (2017). *Spanish modernism and the poetics of youth: From Miguel de Unamuno to La Joven Literatura*. Toronto, Canada: University of Toronto Press.
- Husáin, M.F. (1982). Hanuman [Serie de litografías]. Recuperado de <https://collections.vam.ac.uk/item/O1273333/hanuman-lithograph-husain-maqbool-fida/>
- Illarregui, G. (2008). El mono gramático: orientalismo y poética de Octavio Paz. En S. Nagy-Zekmi (Ed.), *Moros en la costa* (pp. 187-200). Madrid, España: Iberoamericana / Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Kantor, R. (2022). *South Asian writers, Latin American literature, and the rise of Global English*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Kapur, G. (2000). *When was modernism?: Essays on contemporary cultural practice in India*. Nueva Delhi, India: Tulika.
- Klengel, S., & Wallner, A.O. (Eds.). (2016). *Sur South: Poetics and politics of thinking Latin America/India*. Madrid, Spain: Iberoamericana Editorial Vervuert.

- Klengel, S., & Wallner, A.O. (Eds.). (2016). *Sur South: Poetics and politics of thinking Latin America/India*. Madrid, Spain: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- López Cafaggi, C.E. (2017). Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz. *Estudios de Asia y África*, 52(2), 349-386.
- Luis, S.K. (2016). Group 1890. *The Routledge encyclopedia of modernism*. Publicación anticipada en línea. DOI: 10.4324/9781135000356-REM822-1
- Luis, S.K. (2019). Allegorizing modernism: J. Swaminathan and the question of uneven development in art. En R.N. Misra, & P. Dave-Mukherji (Eds.), *Rethinking Comparative Aesthetics in a Contemporary Frame* (pp. 139-174). Shimla, India: Indian Institute of Advanced Study.
- Lyon, J. (1999). *Manifestoes: Provocations of the modern*. New York, United States: Cornell University Press.
- Miranda Medina, M. (en prensa). Genealogía del conocimiento en el Neptuno alegórico: Isis, Neptuno y Minerva. *Hispanic Review*.
- Mitter, P. (2008). Decentering modernism: Art history and avant-garde art from the periphery. *The Art Bulletin*, 90(4), 531-548.
- Morales, A. (19 de abril de 2018). Fulgor de Octavio Paz en la India. *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2018/04/19/espanol/cultura/octavio-paz-india.html>
- Novillo-Corvalán, P. (2021). Global South modernism: Tagore, Victoria Ocampo, and the geopolitics of horizontal relations. *Modernist Cultures*, 16(2), 164-190.
- Paz, O. (1990). *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Poggioli, R. (1981). *The theory of the avant-garde*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Sheridan, G. (2004). *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. Ciudad de México, México: Ediciones Era.

Sundaram, V. (1972). *The heights of Macchu Picchu* [Dibujos en tinta]. Recuperado de <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/geeta-kapur-and-vivan-sundaram-archive-the-heights-of-macchu-picchu-1972>

Sundaram, V. (1995). Swaminathan and the moment of Group 1890. *Journal of Arts & Ideas*, 27-28, 147-150.

Taboada, H. (1998). Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1786-1920. *Estudios de Asia y África*, 33(2), 285-305.