

“SURROUNDED BY INFINITY” Y EL MANIFIESTO DEL GRUPO 1890:

OCTAVIO PAZ DE VUELTA AL ESPAÑOL

José DARÍO MARTÍNEZ MILANTCHI

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: j.dario.martinez@gmail.com

Paz en la India

De la vida y obra de Octavio Paz se ha hablado y escrito abundantemente —algunos dirían demasiado—, pero, dentro del raudal bibliográfico, existe un periodo que se ha mantenido en relativa oscuridad: sus años como embajador mexicano en la India (1962-1968). Incluso dentro de los detallados ensayos biográficos de Guillermo Sheridan (2004; 2015; 2016), el desempeño de Paz en el subcontinente indio recibe poca atención en comparación a otras épocas. De hecho, esta intensa etapa en el extranjero, que dejó como cosecha explícita tres libros muy distintos —el poemario *Ladera este* (1969), la prosa enigmática de *El mono gramático* (1974) y los ensayos expositivos de *Vislumbres de la India* (1995)— se conoce mejor por su sonado fin: la renuncia de Paz a su puesto diplomático como protesta a la Masacre de Tlatelolco, la única dentro de la estructura burocrática del Partido Revolucionario Institucional.

Sin embargo, más allá de este acto rebelde que pronto se diluiría dentro de la consolidación del poeta como gran autoridad de las letras mexicanas, los años de Paz en la India dejaron copiosas interacciones de interés. El escritor de Mixcoac pasa un breve periodo en la India como agregado cultural en 1952, pero es en la década de los 60 cuando afianza lazos fuertes con el entorno cultural de una India independizada hace menos de quince años. Muchos críticos han notado las distintas maneras en que la India, su literatura, arte y religión han calado en el pensamiento del poeta (Durán, 1971; Dey, 1976; Bhattacharya, 1998; Carpenter, 2002; Dhingra, 2004; Ilarregui, 2008; Bradu, 2012; Briceño González, 2014; González-Ormerod, 2014; Martínez Ruiz y

Rosado Moreno, 2014; López Cafaggi, 2017), y la apreciación de esta influencia varía desde los elogios de su capacidad ecuménica para incorporar lo ajeno hasta la identificación de discursos orientalistas en su obra. Desde una perspectiva más periodística, Agus Morales (2018), Elías Camhaji (2019) y especialmente Ysé Bourdon (2019) han detallado cómo Paz se ocupó de consolidar las relaciones bilaterales entre México y la India, además de mantener amistades de alto vuelo con primeros ministros como Jawaharlal Nehru, su hija Indira Gandhi y su nieto Rajiv Gandhi, todos asociados al partido del Congreso Nacional Indio.

Por un lado, se ha observado el impacto conceptual de la India en la literatura de Paz; por el otro, se han documentado sus logros como diplomático y figura pública. Lamentablemente, la investigación acerca de las redes informales que el Nobel mexicano tejió a su alrededor en la India es mucho más escasa. Como era de esperarse, Paz se acercó a otros escritores como Santha Rama Rau, Agyeva y Shrikant Verma, pero también cultivó relaciones duraderas con artistas plásticos, incluyendo el Bombay Progressive Artists’ Group y el Grupo 1890 (Bourdon, 2019), a cuyo líder Paz le dedica el sentido poema “Al pintor Swaminathan” de *Ladera este*. En un gran estudio, Roanne Kantor (2022: 58) ha profundizado en la ruta peripatética del poeta en sus exploraciones de la poesía india y destaca su rol como “curador” cultural que apoyaba a jóvenes escritores y artistas, y cuyas obras difundía ampliamente.

El Grupo 1890: versiones de ruptura

La relación entre Paz y el Grupo 1890 es particularmente relevante. Según Sandip K. Luis (2016), el Grupo 1890 fue un colectivo de doce artistas indios, todos hombres y en su mayoría de Nueva Delhi o Mumbai, que rechazaban cualquier ideología para concentrarse en la creación desde la fenomenología. Su inesperado vínculo con Paz parece nacer de un encuentro fortuito en su hotel de Nueva Delhi, y el apoyo del prestigioso poeta contribuyó a que el Grupo se convirtiera en una fuerza cultural destacable (Kantor, 2022). Geeta Kapur (2000) los califica como fundamentales en la historia del arte moderno indio por su libre reinterpretación de lo ritual, lo oculto y lo material, mientras que Vivan Sundaram (1995) subraya su inclinación romántica hacia la ruptura vanguardista.

Su única exhibición, inaugurada por el mismísimo Nehru, tuvo lugar en el Lalit Kala Akademi de Nueva Delhi en 1963. El Grupo nunca volvió a exhibir como conjunto, pero varios miembros tuvieron trayectorias destacadas como artistas plásticos —sobre todo su líder, Jagdish Swaminathan, más conocido como J. Swaminathan—. En cuanto al catálogo, Paz contribuye un ensayo introductorio en inglés titulado “Surrounded by Infinity”, que acompaña las breves biografías de los participantes y su manifiesto provocador.¹ Recientemente, he analizado el intrincado diálogo que surge entre el ensayo de Paz y el manifiesto del Grupo al explorar distintas ideas sobre el arte moderno (Martínez Milantchi, 2023). Evidentemente, el retrato que hace el escritor mexicano de este colectivo de arte indio es un acercamiento al tema de la modernidad en las artes plásticas, pero también incluye una reflexión fértil sobre cómo una tradición “periférica” puede y debe reinventar los géneros y las ideologías que vienen del “centro”, un tema fundamental en el desarrollo literario del mismo Paz. Por ejemplo, como inicio a su catálogo, el Grupo 1890 incluye una dedicatoria al artista francés Georges Braque. Esta alusión paratextual a una de las figuras imprescindibles del cubismo podría ser vista como análoga a la injerencia del surrealismo y la influencia inicial de un modelo como André Breton en la obra del autor de *Piedra de sol* (1957).

Lamentablemente, no se ha preservado ningún archivo visual de las obras del Grupo 1890 que fueron exhibidas en Nueva Delhi, aunque es posible consultar obras posteriores de algunos de los participantes como J. Swaminathan, Gulam Mohammed Sheikh y Jeram Patel. Por lo tanto, los dos textos del catálogo contienen una trascendencia histórica, siendo el único registro de un hito cultural que marcó el despertar de una nueva conciencia artística en la India de los años 60. Más allá de su posible aportación a los estudios de la obra de Paz y los detalles de su estadía en la India, la traducción de “Surrounded by Infinity” también podría ser una apertura para lectores hispanoparlantes hacia el arte indio de la segunda mitad del siglo xx y a figuras específicas como los artistas anteriormente mencionados. Por esta misma razón y para ofrecer una muestra original del discurso sobre el nuevo arte que desarrollaban estos jóvenes artistas indios, he decidido incluir mi traducción del manifiesto del Grupo 1890.²

¹ Todos los textos se escriben siguiendo las convenciones ortográficas británicas.

² En cuanto a los derechos de autor, parece que el Grupo 1890 nunca fue registrado oficialmente como colectivo artístico, pero más allá de esto, según la ley india las obras publicadas bajo pseudónimos sólo mantienen sus derechos de autor por 60 años. Ya que el manifiesto fue publicado en octubre de 1963, se podría considerar de dominio público.

Retos del traductor

El ensayo introductorio de Paz no está incluido en ninguna edición de las obras completas del autor, ni siquiera en los dos volúmenes dedicados a sus escritos sobre arte (*Los privilegios de la vista* I y II); hasta el momento, solamente se encontraba disponible en su totalidad en inglés a través del archivo en línea del Asian Art Archive.³ Aquí ofrezco las primeras traducciones al español del ensayo “Surrounded by Infinity”, así como del manifiesto del Grupo 1890.⁴ Evidentemente, como traductor, el cometido de devolver a un autor tan icónico a su lengua nativa es un desafío peligroso. Todos sabemos, o fácilmente podríamos constatar, cómo escribe Paz en español, por lo que, en este caso, el delicado equilibrio de la traducción se ve trastocado. Sumado al reto de desarrollar una voz en la lengua meta y preservar las virtudes del original, se añade la tarea de encajar la traducción dentro de un estilo archiconocido. Traducir a Paz al español exige reproducir su prosa precisa y luminosa y, a la vez, transmitirle al lector algunos detalles sorprendentes del estilo que adoptó este autor en inglés. En este breve texto, Paz emplea una puntuación más expresiva y menos regular de la que utiliza en español y hace un esfuerzo evidente por adaptarse a las convenciones del inglés: sus frases son más cortas, priorizando la brevedad de un ritmo *staccato* por encima de su típica fluidez, y salta a la vista la frecuencia del empleo del guion largo, no sólo para presentar incisos o aclaraciones, como suele ser el caso en español, sino también para acelerar la frase hacia un punto y seguido o un punto y aparte.

Si Paz hubiera escrito este ensayo directamente en español o hecho la traducción él mismo al concluir su redacción, sin duda el resultado distaría mucho de mi versión. No intenté una perfecta ventriloquia ni presumo haberla alcanzado; más bien, espero brindar al lector destellos reconocibles y momentos de extrañeza, como la sensación de escuchar una voz familiar en un idioma desconocido de acentos alterados y cadencias peregrinas.

³ Para consultar el catálogo completo, véase ASIAN ART ARCHIVE, *Geeta Kapur and Vivan Sundaram Archive*, Exhibition Catalogues from Greeta and Vivan's Collection (18), “Group 1890”, 1963, https://cdn.aaa.org.hk/_source/1963-group1890.pdf

⁴ El permiso para esta traducción fue otorgado por el Albacea Definitivo de las sucesiones acumuladas de Marie José Tramini de Paz y del maestro Octavio Paz D.R. © (2024), por la titularidad de los derechos para las obras de Octavio Paz, *Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia de la Ciudad de México*. Agradezco los esfuerzos y la disponibilidad del Dr. Arturo Rosique Castillo, que hicieron posible la publicación de esta traducción.

RODEADOS DE INFINITO...

U nas semanas atrás recibí la visita de varios jóvenes.⁵ Me dijeron que eran pintores, que habían fundado un grupo llamado 1890: me mostraron un manifiesto y me invitaron a ver su trabajo. Nos reunimos varias veces luego de esto; pasé largas horas ante sus óleos, dibujos, collages, grabados, esculturas; hablamos, discutimos,⁶ nos reímos y permanecemos en silencio. Somos amigos.

Al principio, me dejó perplejo el nombre que habían adoptado. Confieso mi antipatía por los números, las iniciales y las etiquetas. 1890: ¿una fecha o un código? Un lugar de encuentro: el número de la casa donde se habían reunido a bosquejar su manifiesto. 1890 no es ni una fórmula estética ni una clave política o moral. En realidad, no significa nada. Y en esta ausencia deliberada de sentido ideológico encuentro el significado del movimiento. Porque 1890, que pretende no ser una escuela,⁷ es un movimiento.

Un movimiento que se afirma como una voluntad de cambio y, a la vez, se niega a definir el

sentido o la dirección de este cambio, ¿acaso no implica una contradicción? Quizás lo mejor sería decir: una paradoja. Estos jóvenes me hacen pensar en esos adolescentes que huyen de sus casas, movidos por un impulso irresistible. No saben a dónde van, pero saben que alguien, en algún lugar, Algo, los aguarda. Lo llamamos amor, muerte, arte, verdad, fraternidad, autoconocimiento, unión con el Absoluto, revelación, revuelta. Tiene todos los nombres y ninguno de ellos. Estos jóvenes oyen la maravillosa llamada: se levantan y abandonan familia, dioses y pueblo natal sin mirar atrás. Van en busca del Encuentro.⁸

Decir que no sabemos con total certeza a dónde vamos es una prueba de lucidez. Lo inesperado sería si alguien realmente lo supiera. ¿Acaso alguno de nuestros pedagogos, moralistas, líderes o filósofos lo sabe?⁹ La paradoja del movimiento no es, por demás, nueva. Muchos siglos atrás fue ilustrada por Zenón y su famosa flecha que no avanza pero, sin embargo, se mueve. Vibrando y quieta, la flecha siempre está a la misma distancia

⁵ El texto en inglés enfatiza la masculinidad del grupo: “a few young men”.

⁶ En inglés, el uso que hace Paz del verbo *discuss* sin un objeto directo, “we discussed”, es atípico y quizás sea más común en español, “discutimos”, en el sentido de ‘parlamentar’ y no de ‘estar en desacuerdo’.

⁷ Aquí he escogido traducir *pretend* del inglés con su falso cognado *pretender*. Postulo que el uso de esa palabra en inglés es un hispanismo que quiere decir ‘intentar’ o ‘querer’ y no ‘fingir’, como sería su uso normativo en ese idioma.

⁸ He mantenido las mayúsculas alegóricas de *Algo*, *Absoluto* y *Encuentro* del original.

⁹ Aquí hay una ambigüedad gramatical en el original, pues en inglés el verbo *to do*, que cumple la función de presentar la pregunta, se conjuga con *any*, traducido aquí como *alguno*, que puede ser singular o plural. Paz escoge conjugarlo en tercera persona singular que, sin ser un error, es la opción menos natural: “Does any of our pedagogues, moralists, leaders or philosophers know it?”.

del blanco. No; 1890 no es simplemente una cifra que designa un punto de encuentro. Es una flecha disparada por un grupo de jóvenes valientes. Cada uno apunta a un blanco distinto—y ése blanco es común a todos.¹⁰ El blanco es inalcanzable. Estamos rodeados de infinito.

Estos jóvenes me sorprenden con su lucidez. Saben que el arte es una actividad pasional y que nace de un impulso vital; crear es, por encima de todo, juego erótico y combate, en el sentido más amplio y poderoso de la palabra erotismo. Pero también saben que el arte pide una especie de ascetismo, un rigor sin término medio. El acto creativo está basado en una crítica radical. Crítica del mundo y crítica del artista y sus medios de expresión.¹¹

Crítica del mundo: que nadie busque en las obras de esta exhibición la realidad externa de la India contemporánea o, menos aún, su rostro tradicional. Entre otras cosas, lo que une a estos jóvenes artistas es el mismo horror al folclor, al realismo fotográfico o didáctico y a los patrones estéticos y religiosos propuestos por la tradición. Ellos apuntan precisamente a la destrucción de esas imágenes, a la invención, o el descubrimiento, de otra realidad—quizás la verdadera, escondida

bajo las apariencias. Frecuentemente, las imágenes de estos jóvenes son atroces.¹² También son puras. No hay ni rencor ni odio; su trabajo no es un juicio sino una visión. La tarea del artista no es juzgar el mundo sino revelarlo. Y en algunos momentos, transfigurarlos.

Crítica del artista y sus medios de expresión: lo que cuenta no es lo que el poeta o el pintor quiere decir (eso que llamamos sus ideas) sino lo que realmente dice la pintura o el poema. Ni el arte didáctico ni el esteticismo. Ni la belleza (¿qué es la belleza?) ni el mito o la historia: el artista solo frente al lienzo. Su juez no es el Estado, la Iglesia, el Partido, el Museo ni el Comerciante de Arte (encarnación de la gran fuerza maligna: el mercado). Su juez es su obra. Frente a ella, el verdadero artista siente una responsabilidad absoluta y permanente. Pintar bien, escribir bien, ser capaz, elegante, bondadoso, profundo, sorprendente, entretenido, dramático, elíptico, directo, misterioso—en suma: tener talento, no es tan difícil. La perfección tampoco es suficiente. El arte pide más—y menos. La moral del artista: pedirse a sí mismo cada vez más y más—explorarse, pelearse, no darse tregua—doblar y multiplicarse a sí mismo y volver a la unidad—bufón y santo y libertino (ninguna de ellas

¹⁰ Aquí se observa el uso del guion largo mencionado en la introducción.

¹¹ Cuando no dificulta excesivamente el entendimiento o el estilo, he preservado la puntuación, a veces irregular y expresiva, a lo largo del ensayo. En este caso, los dos puntos se utilizan como transición entre párrafos.

¹² *Atrocious* en inglés parece otro hispanismo. En inglés esta palabra no tiene la acepción de ‘enorme, grave’ que tiene en español (Real Academia Española, 2024: s.v. “atroz”). Más apto en inglés sería *terrible*, que sí guarda ese posible significado.

una profesión seria). Vigilarse y abandonarse.¹³ Cada pintura, cada poema: una experiencia total y única, un testamento. Y cada día: volver a empezar una condena diaria¹⁴ y un abrazo diario con lo Desconocido. El arte es una pasión rigurosa.

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 conciencia plena. ¿Quién osará reprochárselo? No hay ningún otro lenguaje, es el único vivo. ¿Y cómo no ver la frecuencia con que ese lenguaje cesa de ser una receta y se convierte en una señal de identidad? 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 una perspectiva siempre cambiante: el presente. Incluso si

los críticos de arte y los historiadores se sienten instalados en la eternidad. Tradición: cambio. 1890: ruptura y recommienzo.

El verdadero tema de esta exhibición es la confrontación de la visión de estos pintores con la imagen heredada. El arte contemporáneo indio, si este país ha de tener un arte merecedor de su pasado, no puede sino nacer de este choque violento. No afirmo que la primera exhibición del grupo 1890 ya sea la nueva pintura india. Estos pintores ni son los únicos ni su trabajo es final. Afirmo que esta exhibición es un indicio del tiempo nuevo,¹⁵ un tiempo que será de crítica, así como de creación.

Algo precioso está naciendo con estos artistas.

Octavio Paz

Nueva Delhi, 12 de octubre de 1963.

¹³ En este caso, el español nos permite una elegancia más típica de Paz comparada con los torpes guiones del inglés: “self-vigilance and self-abandon”.

¹⁴ Aquí la traducción pierde una ambigüedad sugerente en el original. La frase *a daily sentence* puede ser una condena diaria, pero también una oración diaria.

¹⁵ Es sugerente el uso de “the new time” en singular, resaltando el carácter único del momento, cuando “the new times” y su equivalente plural en español, “los nuevos tiempos”, serían el fraseo más natural.

MANIFIESTO GRUPO 1890

el *grupo 1890* se formó en una reunión de artistas de varias partes del país llevada a cabo en bhavnagar el 25-26 de agosto de 1962.¹⁶ su nombre proviene simplemente del número de la casa de j. pandya, quien fue el anfitrión de los artistas reunidos.

la reunión de bhavnagar fue el resultado de prolongadas discusiones en reuniones personales y a través de correspondencia durante un periodo de dos años entre artistas afines sobre la situación actual del arte indio moderno. habiendo alcanzado un entendimiento común sobre las influencias viciosas que perjudican el despliegue de un desarrollo auténtico en el arte, se decidió lanzar el movimiento *grupo 1890*.

el *grupo* no tiene ninguna afiliación regional o geográfica ni se limita a un rango particular de edad. no aboga por ningún modo ni manera específica de hacer arte. lo que significa está delineado

en su manifiesto, discutido en bhavnagar el año pasado y finalmente adoptado en nueva delhi el 19 de julio de 1963.¹⁷

desde sus comienzos tempranos en el naturalismo vulgar del raja ravi verma¹⁸ y el idealismo pastoril de la escuela de bengala,¹⁹ pasando por los manierismos híbridos resultantes de la imposición de conceptos evolucionados por movimientos sucesivos del arte moderno europeo sobre estilos clásicos, folclóricos y de miniatura, hasta la huida hacia la “abstracción” en nombre del cosmopolitismo, torturado alternativamente por las memorias de un pasado glorioso que nacieron de una sensación de futilidad ante un presente dinámico y el impulso de ponerse al día para alcanzar el reconocimiento, en líneas generales, el arte indio moderno²⁰ ha sido inhibido por la intencionalidad contraproducente de sus tentativas por establecer una identidad.

¹⁶ No se utilizan mayúsculas en casi ninguna parte del texto, ni para iniciar las oraciones ni para los nombres propios de artistas o lugares. Bhavnagar es una ciudad en Gujarat, un estado sobre la costa occidental de la India.

¹⁷ Interesantemente, en el original, *July* es la única palabra que lleva mayúsculas en todo el texto. Previamente, *august* no lleva mayúsculas.

¹⁸ Raja Ravi Verma (1848-1906) es una de las figuras clave en la historia del arte indio. Sus litografías de figuras religiosas y escenas épicas fueron ampliamente difundidas en el siglo XIX y se consideran una fusión entre estéticas “occidentales” y la sensibilidad visual india.

¹⁹ En su apogeo durante el dominio colonial británico a principios del siglo XX, la Escuela de Bengala o Bengal School revivió técnicas de las miniaturas mogol. Liderado por Abanindranath Tagore (1871-1951), sobrino del poeta Rabindranath Tagore, este movimiento se caracteriza por su búsqueda de un estilo espiritual combinado con temas nacionales o nacionalistas.

²⁰ En este momento es imperativo notar que los autores escogen esta formulación, *modern indian art*, ‘el arte indio moderno’, y no *indian modern art*, ‘el arte moderno indio’, recalcando así el desarrollo autónomo de una corriente nacional frente a la tendencia globalizadora.

la búsqueda autoconsciente de significado entre tradición y contemporaneidad, entre representación y abstracción, entre comunicación y expresión, está en el origen de todo eclecticismo en el arte. para nosotros, la expresión creativa no es la búsqueda sino el despliegue sin restricciones de la personalidad.

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 generadora de su propia vida.

en el arte, la imagen en el sentido más estricto²¹ inevitablemente se describe a sí misma a través del acto creativo. no es ni la traducción de una experiencia, sensación, idea o acto ni la organización objetiva de la forma en el espacio.

la imagen en el sentido más estricto define su propio espacio, delineación, color y composición. cualquier criterio objetivo de perspectiva, armonía o dimensión le es irreal.

para nosotros, el acto creativo es una experiencia por sí sola, apropiado por nosotros y por eso no guarda ninguna relación con la obra de arte, que crea su propio campo de experiencia— así como la experiencia de la copulación no es la misma que la de la prole. una obra de arte debe

experimentarse, la experiencia no puede estar sujeta a juicio o evaluación.

la incapacidad de ver fenómenos en su estado virginal que resulta del acondicionamiento de la historia crea la ilusión de que la vida puede ordenarse y ser forzada a fluir desde la imagen del ego propio, mientras que el proceso creativo tiene su propia voluntad y génesis, que no se conforma a la anticipación del hombre.²²

el génesis de la forma en su sentido más estricto está genéticamente anticipado y no se determina conceptualmente. su significado, por tanto, no reside ni en su capacidad de evocar respuestas neumónicas ni en su relevancia a cualquier criterio objetivo de armonía. sea cual sea la historia de su formación, su ser emana de sus propias connotaciones. la forma en su sentido más estricto es la forma libre; su libertad no es ni la negación de su historia ni su recapitulación.

para nosotros, no existe anticipación en el acto creativo. es un acto a través del cual la personalidad del artista evoluciona en su incesante creación, moviéndose hacia su propia llegada.²³

el arte para nosotros no nace de una preocupación por la condición humana. no cantamos del hombre ni somos sus mesías. la función del

²¹ En *el sentido más estricto* es una traducción del adjetivo postpositivo o postnominal *proper*, “the image proper” en inglés. Su sentido busca expresar un rigor y enfoque que excluye lo circunstancial y quizás podría asociarse a la idea kantiana del “Ding an sich”, la cosa en sí.

²² En el original, la frase verbal *does not conform* se conjuga en singular y parece concordar sólo con *génesis* y no, como podría esperarse, con ambos sustantivos, *voluntad* y *génesis*.

²³ Esta paradoja que cuestiona la percepción normativa del tiempo y el espacio podría ser fruto del diálogo del Grupo con el poeta. Los últimos versos del primer poema de *Ladera este* son casi idénticos: “Más allá de mí mismo / en algún lado aguardo mi llegada” (Paz, 1990: 397).

arte no es interpretar y glosar, comprender y guiar. actitudinizar²⁴ de esta manera puede parecer heroico en una época cuando el hombre, atrapado en la malla de su propia civilización, tiene hambre de vindicación. esencialmente, para nosotros esta autoglorificación no es más que la perpetuación de un deseo de muerte, del estado de ilibertad del hombre.²⁵

el arte no es ni adecuarse a la realidad ni una huida de ella. es una realidad en sí misma, todo un mundo nuevo de experiencia, el umbral de la travesía hacia el estado de libertad.

Grupo 1890

Secretario – Jeram Patel

6/17 W.E.A., Nueva Delhi-5 India

²⁴ Neologismo deliberado en inglés *attitudenising*, que se vuelve hasta más incómodo en español.

²⁵ Aquí los autores utilizan el término *the death wish*, no *death drive* que tendría connotaciones freudianas y se suele traducir como ‘pulsión de muerte’. En este caso se refiere a un deseo genérico de muerte. *Unfreedom* es otro neologismo, ‘ilibertad’.

Referencias bibliográficas

- BHATTACHARYA, Malabika. (1998). “Echoes of India: The Poems of Octavio Paz”. *India International Centre Quarterly*, 25(1), 1-19.
- BOURDON, Ysé. (2019, 1 de diciembre). “Ser esto y lo otro: Octavio Paz y la India.” *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/ser-esto-y-lo-otro-octavio-paz-y-la-india/>.
- BRADU, Fabienne. (2012). “Persistencia de la India en Octavio Paz.” *Acta Poética*, 33 (2), 95- 108. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2012.2.396>.
- BRICEÑO GONZÁLEZ, Sergio. (2014). “Octavio Paz y los poemas *kāvya*: un acercamiento.” En Xicoténcatl Martínez Ruiz y Daffny Rosado Moreno (Coords.), *Festines y ayunos: ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)* (pp. 49-77). Instituto Politécnico Nacional.
- CAMHAJI, Elías. (2019, 5 de diciembre). “Octavio Paz, en los ojos de la India”. *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/12/02/actualidad/1575304351_072138.html.
- CARPENTER, Victoria. (2002). “‘From Yellow to Red to Black’: Tantric Reading of ‘Blanco’ by Octavio Paz”. *Bulletin of Latin American Research*, 21(4), 527-544. <https://doi.org/10.1111/1470-9856.00058>.
- DEY, Susnigdha. (1976). “Indian Themes in Neruda and Paz”. *Indian Literature*, 19(2), 11-24.
- DHINGRA, Anil K. (2004). “La India en la obra de Octavio Paz: algunas reflexiones”. En Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (Coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. 4: Literatura hispanoamericana (pp. 161-168). Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- DURÁN, Manuel. (1971). “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana*, 37(74), 97-116. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1971.2777>.
- GONZÁLEZ-ORMEROD, Alejandro A. (2014). “Octavio Paz’s India”. *Third World Quarterly*, 35(3), 528-543. <http://dx.doi.org/10.1080/01436597.2014.895119>.
- ILARREGUI, Gladys. (2008). “*El mono gramático*: orientalismo y poética de Octavio Paz”. En Silvia Nagy-Zekmi (Ed.), *Moros en la costa: orientalismo en Latinoamérica* (pp. 187-200). Iberoamericana; Vervuert.

- KANTOR, Roanne L. (2022). *South Asian Writers, Latin American Literature, and the Rise of Global English*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009039727>.
- KAPUR, Geeta. (2000). *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Tulika.
- LÓPEZ CAFAGGI, Carlos Eduardo. (2017). “Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz”. *Estudios de Asia y África*, 52(2), 349-386. <https://doi.org/10.24201/ea.v52i2.2219>.
- LUIS, Sandip K. (2016). “Group 1890”. *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM822-1>.
- MARTÍNEZ MILANTCHI, José Darío. (2023). “A orillas del infinito: el nuevo arte indio entre Octavio Paz y el Grupo 1890”. *Escena: Revista de las Artes*, 82(2), 68-90. <https://doi.org/10.15517/es.v82i2.51248>.
- MARTÍNEZ RUIZ, Xicoténcatl; ROSADO MORENO, Daffny (Coords.). (2014). *Festines y ayunos: ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914-2014)*. Instituto Politécnico Nacional.
- MORALES, Agus. (2018, 19 de abril). “Fulgor de Octavio Paz en la India”. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2018/04/19/espanol/cultura/octavio-paz-india.html>.
- PAZ, Octavio. (1990). *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2024). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/>.
- SHERIDAN, Guillermo. (2004). *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* 1. Era.
- SHERIDAN, Guillermo. (2015). *Habitación con retratos: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* 2. Era.
- SHERIDAN, Guillermo. (2016). *Los idilios salvajes: ensayos sobre la vida de Octavio Paz* 3. Era.
- SUNDARAM, Vivan. (1995). “Swaminathan and the Moment of Group 1890.” *Journal of Arts & Ideas*, (27-28), 147-150.