

# Versiones y tergiversaciones de Octavio Paz

FABIENNE BRADU

Universidad Nacional Autónoma de México  
fabbra@gmail.com

Recibido: 20 de noviembre de 2012

Aceptado: 30 de marzo de 2013

## RESUMEN

El texto se propone precisar qué clase de traductor es Octavio Paz en sus versiones de poesía francesa. Sus traducciones no son parte aislada de su obra, sino otra vertiente de su creación poética. Concibe la traducción como un puente entre dos poemas, dos lenguas y dos tradiciones poéticas. Los comentarios que acompañan determinadas versiones procuran mostrar los signos en rotación en el proceso de la traducción y constituyen un testimonio excepcional de la experiencia de traducir. Asimismo ofrecen una interesante discusión sobre la noción de autor en poesía.

**Palabras clave:** traducción poética, Octavio Paz, dominio francés, siglo XX.

Octavio Paz's translations and dissents

## ABSTRACT

The text looks for specify which kind of translator is Octavio Paz in his "versions" of French poetry. His translations are not an isolate part of his work, but a true side of his poetic creation. He considers the translation like a bridge over two poems, two languages and two poetic traditions. The comments which go with some translated poems try to offer the signs in rotation within the translation process and to set up an exceptional testimony of the experience of what translating means. They also offer an interesting discussion about what is an author in poetry.

**Keywords:** poetic translation, Octavio Paz, French poetry, XXth century.

**Sumario:** 1. Octavio Paz, traductor por pasión y casualidad. 2. Traducción literal versus creación poética. 3. Los signos en rotación durante el proceso de la traducción. 4. No existe una teoría de la traducción, sólo prácticas. 5. Las elecciones de Octavio Paz al traducir la poesía francesa.

«No, no hay ni puede haber una ciencia de la traducción, aunque ésta puede y debe estudiarse científicamente.»  
Octavio Paz, *Literatura y literalidad*

José Bianco afirmaba que al leer una traducción hecha por Octavio Paz, su primera reacción era resistirse a la propuesta y la segunda, casi inmediata, ceder al encanto con entusiasta aceptación. «Cuando leí su traducción del “*Soneto en ix*” –le explicé a Danubio Torres Fierro en entrevista<sup>1</sup>– me costaba reemplazar *aboli bibelot* por *espiral espirada*. Se lo escribí a Juan García Ponce. Ahora te diré que prefiero *espiral espirada*. La aliteración me parece más leve, más aérea. Se me ocurre que Mallarmé la hubiese preferido también.» Este doble impulso contradictorio podría animar a muchos lectores de las traducciones de Octavio Paz. Al menos, reconozco algo de mi propia experiencia en la confesada por José Bianco.

Como sucede en toda la obra del poeta, la reflexión corre paralela a la *praxis*. Octavio Paz dedicó varios ensayos, conferencias y comentarios al espinoso problema de la traducción poética. No obstante, cuando reunió los poemas traducidos de distintas lenguas y tradiciones en el primer volumen de *Versiones y Diversiones*, omitió reproducir, por ejemplo, el ya célebre ensayo: «*Literatura y literalidad*» de *El signo y el garabato*, y prefirió sustituirlo por una breve declaración de fe: «[...] no es un libro sistemático ni se propone mostrar o enseñar nada. Es el resultado de la pasión y de la casualidad.»<sup>2</sup>

La advertencia es pertinente para entender qué clase de traductor es Octavio Paz. Ante todo, no es un traductor profesional que, a solicitud de una casa editorial, agota la obra de un poeta en un trance servil o utilitario. El impulso de traducir responde en él a un accidente y, sobre todo, a «un deseo, un amor, y junto a este amor, el deseo de compartirlo.» (Honig 1985: 129) Por otro lado, se rehúsa a asimilar la antología que a lo largo de los años van conformando las traducciones realizadas, con una selección únicamente guiada por el gusto. Podría aventurarse que algunos poemas de *Versiones y Diversiones* corresponden efectivamente a una admiración poética, otros a un reto para el arte del traductor y otros más, tal vez los menos, a la voluntad de dar a conocer en lengua española a un poeta poco o mal difundido, proponiendo una muestra que rebase lo que el estricto gusto hubiera recogido. «Un amigo, al leer mis versiones de unos cuantos poemas de Williams, me impulsó a traducir otros más para hacer un pequeño libro. Cedió – aunque yo hubiera preferido traducir a Wallace Stevens», precisa Octavio Paz en el frontispicio a *Versiones y Diversiones*, para ilustrar su reticencia a la sistematicidad.

El solo título de las traducciones recogidas bastaría para entender el espíritu que rige el trabajo. «*Versiones*» es un plural que no indica solamente la suma que ofrece el volumen sino también la multiplicidad de las posibilidades: es una manera sutil de sostener que «la traducción literal no es traducción». Sin duda, Paz haría suyo el símil imaginado por Dryden para describir y descartar la traducción literal, es decir,

<sup>1</sup> Entrevista a José Bianco por Danubio Torres Fierro en *Plural*, enero de 1976, 26.

<sup>2</sup> Cf. Introducción a PAZ 1973: 7.

la que camina o cojea *palabra por palabra*: «Es como si se bailara sobre cuerdas con los pies amarrados; un hombre puede evitar la caída multiplicando las precauciones, pero que nadie espere la gracia del movimiento, y cuando hemos dicho esto no hemos dicho lo mejor: se trata de una tonta faena; pues ningún hombre cuerdo se pondría a sí mismo en peligro por la sola gloria de salir del paso sin romperse el cuello. (Steiner 1995: 263) *Diversiones* despoja al resultado de la solemnidad que suele acompañar los juramentos de fidelidad; también introduce una noción de juego, una apuesta lúdica, que da cuenta del goce que inevitablemente interviene en las manipulaciones con el lenguaje. Volvemos a lo mismo: accidente-apuesta/ juego-placer.

Otra omisión es elocuente del concepto que tiene Octavio Paz de la traducción poética: *Versiones y Diversiones* no reproduce la versión original, como tampoco la ofrecen los capítulos del segundo tomo de las Obras Completas: *Excursiones/IncurSIONES, Dominio extranjero*, que barajan antiguos y nuevos ejercicios de traslación. «El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia primera del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta; no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje»<sup>3</sup>, explica Octavio Paz con su habitual claridad para dar cuenta de los complicados nudos de un proceso literario. Y esto lo lleva a asumir el ideal de la traducción poética formulado por Valéry como «producir con medios diferentes efectos análogos», que equipara en una medida casi igualitaria traslado y creación. Por ende, un cotejo con la versión original resultaría vana en virtud de la creación de un poema nuevo, independiente, casi autónomo de su soporte inicial, como lo quisieron Baudelaire y Pound antes que Paz. Esto significa que la decisión de omitir los poemas en su lengua original es coherente con la concepción del ejercicio que siempre ha sostenido Octavio Paz en obediencia al linaje de los grandes poetas-traductores.

Sin embargo, la voluntad última de Octavio Paz fue reunir en un solo y abultado volumen todas las traducciones con los originales en las lenguas occidentales<sup>4</sup>, a cargo de los editores españoles de Círculo de Lectores.

\*

El arte del traductor es el azogue que aspira a confundir la imagen con su reflejo, pero éste funciona, como afirmaba Chirico a propósito de la relación entre su pintura y la realidad “de la manera extraña en que dos hermanos se parecen o, mejor dicho, en los sueños, una persona real y la imagen soñada de esta persona. A un tiempo es y no es la misma persona; una leve y misteriosa transfiguración se observa en los rasgos” (Breton 2000: 23). En rigor, aparte del doble juego de reflejos, no existe otra manera de entender cómo se realiza la recreación del poema en el paso de una lengua a otra. Antes que una investigación policiaca, el cotejo debe conce-

---

<sup>3</sup> PAZ, O., *Literatura y literalidad*, en: *Obras Completas*. Tomo II: *Excursiones/IncurSIONES, Dominio extranjero*. Barcelona: Círculo de lectores 1991, 72.

birse como una observación al ralentí del juego de *pasa pasa* que subyace al traslado. No obstante, hay que reconocer que se nos escamotea esta peculiar duración durante la cual los signos están de nuevo en movimiento en la mente del traductor, antes de volver a fijarse, a congelarse, a inmovilizarse en la versión de llegada. Escasamente entrevemos el puente que reúne las dos orillas, pero no es imposible describir algo de la madera con la que este puente está construido.

\*

«La traducción no ha sido un tema de primera importancia en la historia y la teoría de la literatura. En el mejor de los casos, ha figurado en ella de un modo marginal. La única excepción la constituye el estudio de la transmisión e interpretación del canon bíblico», recuerda George Steiner en su libro *Después de Babel* (Steiner 1995: 263) que parece desmentir y, al mismo tiempo, corroborar la advertencia. En la medida en que George Steiner demuestra cómo la traducción no es sino una variante de los múltiples y complejos misterios que plantea la comprensión del lenguaje, las traducciones de Paz no deberían considerarse como una parte marginal de su obra, sino como otra faceta de la misma, donde se actualiza su concepción central del lenguaje y de la creación poética en una *praxis* peculiar. Si se quisiera mostrar cómo Paz siempre está hablando de lo mismo en distintos tonos, registros o géneros, que para él no existe distingo entre la obra de reflexión y la de creación, bastaría traer a cuento aquí el fragmento 4 de *El mono gramático*, que constituye una de sus más hondas reflexiones sobre el lenguaje, al menos tan «honda» como cualquier otra desarrollada en ensayos de corte tradicional. Lo que dice en una «página que es un saco de palabras-cosas», en nada difiere de lo que expone en el estilo llano y transparente de los ensayos: «Quizá las cosas no son cosas sino palabras: metáforas, palabras de otras cosas. ¿Con quién y de qué hablan las cosas-palabras? Tal vez, a la manera de las cosas que hablan con ellas mismas en su lenguaje de cosas, el lenguaje no habla de las cosas ni del mundo: habla de sí mismo y consigo mismo».<sup>5</sup> ¡Y en cuántos poemas el mismo pensamiento se cumple y encarna en las estrictas palabras de la poesía! A través de sus *Versiones*, Paz no hace sino poner en operación los mismos mecanismos, enfrentarse con los mismos escollos e intentar aproximarse a las mismas soluciones provisionarias que todo poeta opera, enfrenta e intenta resolver en cada poema. Es cierto que Paz no se desvela al grado que lo hace George Steiner en *Después de Babel* para asentar una teoría de la traducción o, al contrario, para desenmascarar «las ambiciones de una teoría» que, de todas maneras, resultaría tan inasible como los movedizos conocimientos acerca de una teoría del lenguaje. Así lo señala George Steiner: toda discusión acerca de los problemas de la traducción debe y sólo puede desarrollarse en el terreno de una *praxis*, a falta de bases verdaderamente sólidas y sistemáticas para proponer una teoría resistente a las pruebas de

---

<sup>4</sup> PAZ, O., *Versiones y diversiones*. Ed. revisada y aumentada al cuidado de Nicanor Vélez. Barcelona: Círculo de Lectores 2000, 715 pp.

<sup>5</sup> PAZ, O., *El mono gramático*, en: *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral 1990, 517.

la generalización. «En la abrumadora mayoría de los casos, el material de estudio es un producto terminado, observa George Steiner. Tenemos a la vista un texto original y una o más tentativas de traducción. Nuestro análisis y nuestros juicios vienen desde el exterior, llegan cuando todas las piezas ya se encuentran en su lugar. No sabemos prácticamente nada del proceso genético que ha presidido el trabajo del traductor, ignoramos los principios *a priori* o puramente empíricos, las astucias y rutinas que han guiado su elección de tal equivalente y no de otro, que lo han hecho preferir un cierto nivel estilístico, que han cedido el lugar a una palabra X antes que a una Y». (Steiner 1995: 282) A continuación enumera las escasas y afortunadas excepciones a la regla: por ejemplo, las cartas donde Ezra Pound comenta para W.H.D. Rouse su traducción de Homero; el aleccionador relato de Nabokov sobre cómo tradujo *Eugène Onegin* al inglés; los esbozos de la versión francesa de «*Anna Livia Plurabelle*» emprendida por Samuel Beckett y sus estudiantes, entre ellos Jean Paul Sartre y Paul Nizan, y, por supuesto, «las notas reunidas por Octavio Paz mientras vertía al español el “*Sonnet en YX*” de Mallarmé» (Steiner 1995: 282). Por ende, las versiones de Paz y los comentarios que las acompañan, constituyen un material excepcional en el horizonte reflexivo sobre los problemas de la traducción. Como muy pocas veces se ha dado en la historia literaria, tenemos a nuestra disposición una *praxis* ya de por sí excepcionalmente ejercida que, además, se realza gracias a un doble apuntalamiento: una reflexión ensayística sobre la naturaleza del ejercicio y un comentario que atestigua las principales dificultades a sortear y la justificación de ciertas decisiones. «Después de todo, observa George Steiner, es posible que la traducción no exista en abstracto. Lo que hay es una gama de realizaciones concretas, tan vastas y tan variadas que escapan de todo esquema único.» (Steiner 1995: 280) Por todo ello, el estudio de las *Versiones* de Octavio Paz dejaría de ser un tema marginal en su vasta obra y en la infinita discusión «teórica», de la que George Steiner dio una brillante demostración en el ya canónico *Después de Babel*.

\*

«En teoría –advierte Octavio Paz–, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema». (Steiner 1995: 70) Como suele ocurrir en los ensayos de Paz, el ideal se formula junto con las acotaciones que lo limitan o lo relativizan. El ideal es inseparable de la crítica y la ambición conlleva su inevitable parte de autocritica. La elevada aspiración que a menudo expresan los ensayos de Paz no cumple una función de anticipada exculpación, sino, al contrario, la de subrayar que, pese a la conciencia de lo imposible, se intentará alcanzarlo. Así sucede en los ensayos que desarrollan una teoría de la traducción, como en los más que se explayan sobre la teoría poética a secas. De entenderse así, como creo que debe entenderse, resultaría vano tomar los ensayos sobre teoría de la traducción como la vara con la que ha de medirse la práctica de la traslación. Por lo demás, ya señalaba George Steiner: «...de Cicerón y san Jerónimo hasta nuestros días el problema de conocer el grado y cantidad de fidelidad reproductora que debe alcanzar el traductor no ha pasado de ser una ingenui-

dad o una mentira filosófica.» (Steiner 1995: 285) Precisamente porque advierte y define los riesgos que encontrará el poeta-traductor, Paz no se excluye a sí mismo de los embates compartidos. Por ende, siempre resultará más provechoso estudiar cómo sortea estos riesgos que pretender que los desaparece. Además, ningún traductor digno de este nombre podría rehusarse a correrlos.

\*

En lo que concierne el dominio francés, vuelven a encontrarse los distintos impulsos que mueven al Paz-traductor. El «Soneto en ix» de Mallarmé parece responder al agujijón del reto: ofrecer una posible versión de lo que se antoja imposible. Los poemas de Apollinaire seguramente pasaron al español en virtud de la admiración que Octavio Paz ha reiterado hacia el *Enchanteur pourrissant*. Pierre Reverdy, un poeta no muy lejano a Apollinaire, movió al mexicano a ensanchar el coto del secreto: «Aunque Reverdy es poco leído ahora, incluso en su tierra, es un poeta secreto que tiene lectores también secretos. Soy uno de ellos y con mis traducciones quisiera, sin disiparlo, extender ese secreto, compartirlo», le escribía Octavio Paz a Jaime García Terrés, en una carta-preámbulo a la publicación de sus versiones. De André Breton, los tres poemas que aparecen en *Versiones y Diversiones* se antojan una apuesta selectiva. Si bien nadie negaría la importancia del movimiento surrealista en la obra y la vida de Octavio Paz, como tampoco podrían obviarse los profundos lazos de amistad que unieron a los dos poetas, creo que el aprecio de Paz por Breton no pasa por un escrupuloso rescate de su obra poética. Sólo ciertas de sus creaciones poéticas están a la altura de la honda huella con que tatuó al siglo XX: paradójicamente, la importancia decisiva de Breton en la literatura moderna quizá haya de buscarse al margen de sus obras poéticas. Por ello, quiero ver en «Girasol», «En la ruta de San Romano» y «Mujer y pájaro», una elección de Octavio Paz, en pocas palabras, la afirmación de un gusto y una manera de mostrar qué privilegiaría del conjunto de la obra poética de André Breton. El puñado de poemas de Paul Eluard, René Char, Henri Michaux que se publicaron en *Versiones y Diversiones* de 1974, a los que se añaden ahora los de Georges Schéhadé, Jules Supervielle, Jean Cocteau, Alain Bosquet, Théophile de Viau y la “camuflada” Yesé Amory, serán resultado de estos accidentes a los que aludía Paz, sin menoscabo al gusto poético o al incentivo amistoso en algunos casos y amoroso en un solo y único. Gérard de Nerval ofrece, al igual que Mallarmé, una conjunción entre el gusto literario y el reto para el traductor. «El Desdichado» y otros sonetos de Nerval presentan dificultades, si no tan extremas, al menos igualmente espinosas como el «Soneto en ix».

A la red de lazos amistosos o amorosos que revelan los comentarios, se suma el mapa de los linajes poéticos, una especie de hermandad secreta entre poetas, que pasa esencialmente por las coincidencias y divergencias entre determinados poemas. De Mallarmé a Apollinaire, de Apollinaire a Reverdy, se precisan las intersecciones y las bifurcaciones. Por ejemplo: «El método de Mallarmé colinda con la música; el de Apollinaire con la pintura, especialmente la cubista» (Paz 1991: 119), y más adelante: «En el poema de Apollinaire el tiempo transcurre, está en marcha; en el de Reverdy está fijo, inmovilizado: es una relación que une a dos o más realidades»

(Paz 1991: 455). Así, con asombrosa economía, Paz rehace los pasos que lo conducen de un poema a otro, de un poeta a otro, de un modo de traducir a otro, para dar cabal cuenta de lo común y lo propio. De allí que, tal vez, el conjunto de las traducciones pueda verse asimismo como un recorrido guiado por una tradición extranjera, donde los poemas fueran los altos que mejor permitieran apreciar las características de cada arquitectura poética. No es un afán didáctico el que animaría al traductor, sino más bien un ojo certero para detectar los fragmentos de la arquitectura sobre los cuales vale la pena atraer la atención del visitante. En este sentido, conocimiento y gusto se conjugarían felizmente a través del ojo de Octavio Paz. Asimismo el delgado hilo de Ariadna que guía el recorrido, delinea una ilusión que, por muy fantástica que parezca, no deja de cargarse de realidad en el proceso de la traslación. Se diría que el poema traducido se despoja de la individualidad que le da origen, se impersonaliza en la medida en que, a un tiempo, es y ya no es el mismo poema. La traducción acentuaría el fenómeno observable en los más elevados momentos de la poesía: “El poeta no es el que habla sino el que deja hablar”, como afirma Paz en “El sentimiento de las cosas: Mono no aware» (Paz 1991: 367), una manera de sostener que la mejor poesía trasciende a su autor. En la medida en que la traducción se concibe como la creación de otro poema, durante los precisos momentos en que los signos vuelven a ponerse en rotación, se cumple la ilusión de una poesía cuya existencia fuera independiente del soporte individual que le ha dado nacimiento. ¿A quién pertenece el poema que surge de la traslación? No podría decirse que estrictamente al autor inicial, como tampoco lo sería del solo traductor. El poeta norteamericano Edward Hirsch observaba acerca de Octavio Paz y de su relación con los demás, sean éstos poetas o lectores: “Paz escribía poesía con la aguda conciencia de ser él y, simultáneamente alguien o algo más. A esto le llamaba ‘la otra voz’. Creía que la fusión de voces –el actor de poetizar– era una forma de romper la sucesión temporal, ‘una forma de acceso al tiempo puro, una inmersión en las aguas originales de la existencia.’” (Hirsch 1998) Pero, podría añadirse, el acto de traducir no es así distinto del acto de poetizar, en la medida en que sucede esta “fusión de voces”, en la que todos pierden identidad y el poema gana realidad.

El ejercicio mismo del traslado se sitúa en una brecha entre dos asideros o, mejor dicho, en una región del lenguaje, elevada o como suspendida por encima de los signos, que alimentaría la convicción de que la poesía tiene una existencia propia. Esta convicción también la reitera Octavio Paz cuando comenta las traducciones de Ezra Pound: “...lo que significaron las traducciones de poesía china de Ezra Pound: la invención de otra tradición poética porque, antes de la aparición de *Cathay* (1917), esa tradición no existía en inglés...ni en chino.” (Paz 1991: 365).

Para explicar el complicado fenómeno de la reencarnación, los budistas recurren a una metáfora: cuando se prende una vela acercando la mecha a la llama de otra vela, el fuego nuevo es y no es el mismo, significando así que el espíritu que renace es y no es el mismo que el que se ha extinguido. Extrapolando la metáfora budista a nuestro asunto, podría decirse que un poema traducido es y no es el mismo que el original, como si un solo espíritu de la poesía y un mismo fuego que trascendieran a los poetas, perduraran en dos poemas aparentemente distinguibles en las lenguas. El ejercicio de la traducción quizá sea el que mejor pone de manifiesto la impersonalización de la

poesía. ¿Por qué dos poemas dejarían de ser el mismo en dos lenguas distintas? ¿Qué da o quita una lengua dentro de la creación poética? Bien sabemos que la música de una lengua es diferente de otra, pero ¿y qué con el sentido? Si adoptamos la fórmula de Valéry como la aproximación más apegada a la naturaleza intrínseca de la creación: “La poesía es una vacilación entre el sonido y el sentido”, entendemos la clase de modificaciones que pueden surgir del paso de un sonido a otro. Pero, en el fondo de la sempiterna discusión acerca de las traiciones de la traducción, la espina o el hueso más duro de roer ¿no estaría a una fetichización de la idea de autoría? Estamos ya tan acostumbrados a o viciados por la figura del Autor, sucesivamente endiosado y caído, pura derivación de una Originalidad a fin de cuentas prácticamente ilusoria, que interpretamos toda transmutación como un sacrilegio. El traductor es aquel que sabe oír la voz callada debajo de la letra escrita, revivirla con su propio aliento y lanzarla de nuevo a otra vida. Algunos la llaman el “espíritu” de la poesía, en oposición con su sola letra; Octavio Paz prefirió calificarla como la “otra voz”: “La singularidad de la poesía moderna no viene de las ideas o las actitudes del poeta: viene de su voz. Mejor dicho: del acento de su voz. Es una modulación indefinible, inconfundible y que, fatalmente, la vuelve otra.”<sup>6</sup> Al reflexionar sobre su propia experiencia de traductor, entre otras la de haber sido un destacado traductor de la poesía de Paz al francés, Claude Esteban confiesa: “No hice sino escuchar algunas voces. Pero, ¿cuáles son las razones que me las hicieron necesarias, más necesarias que otras? ¿Por qué me fue imprescindible, no sólo vivir con ellas, sino correr el riesgo de traicionarlas al verter en nuestra lengua sus preguntas, sus esperanzas, sus errancias? Comprenderlas me hubiera sido suficiente si no hubiese presentido que el camino resulta menos incierto cuando en las horas de honda alarma, para encontrar el sentido, a veces también para perderlo, uno pone sus pasos en los pasos ajenos.” (Esteban 1987: 180).

## Referencias bibliográficas

- BRETON, A., *Nadja*. Trad. de Fabienne Bradu. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica 2000.
- ESTEBAN, C., *Critique de la raison poétique*. Paris: Flammarion 1987.
- HIRSCH, E., «Octavio Paz: en defensa de la poesía», *Vuelta* 260 (1998), 6-7.
- HONIG, E., «Conversación con Octavio Paz», en: PAZ, O., *Pasión crítica*. México: Seix Barral: 1985.
- PAZ, O., *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortíz 1973.
- PAZ, O., *Obras completas*. Tomo II: *Excursiones/IncurSIONES, dominio extranjero*. Barcelona: Círculo de Lectores 1991.
- PAZ, O., *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral 1990.
- PAZ, O., *La otra voz*. México: Seix Barral 1990.
- STEINER, G., *Después de Babel*. Trad. de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica 1995.
- TORRES FIERRO, D., «Entrevista con José Bianco», *Vuelta*, México: 1976.

<sup>6</sup> PAZ, O., *La otra voz*. México: Seix Barral 1990, 133.