

**Poetas como traductólogos:
el caso de los Premios Nobel griegos Yorgos Seferis
y Odysseus Elytis**

David Connolly

Universidad Aristóteles de Salónica

Traducción de Constanza Pais

En este artículo me propongo analizar la estrecha relación que existe entre escribir poesía y traducirla. Sucede a menudo que algunos de los más importantes poetas son a la vez, traductores que consideran sus propias traducciones parte esencial de sus obras, y no una simple tarea para practicar el oficio o enriquecer su propio trabajo, como en ocasiones se afirma. Con el fin de respaldar mi intención he investigado ampliamente la influencia que los poetas-traductores han ejercido tanto en su obra como en las tradiciones literarias de los países a los que pertenecen.

Para ejemplificar lo anterior, basta citar la actividad traductiva de importantes poetas griegos del siglo XX como Kostís Palamás, Kostas Karyotakis, Nikos Kazantzakis, Yorgos Seferis, Yannis Ritsos y Odysseus Elytis.

La correlación entre escribir y traducir poesía es aún más notable entre poetas griegos contemporáneos, que en su mayoría son siempre traductores con experiencia y muchas veces traductores consumados.

En las páginas siguientes me limitaré a los dos Premios Nobel conocidos internacionalmente, Yorgos Seferis (1900-1971) y Odysseus Elytis (1911-1996), ya que son poetas griegos repre-

sentativos de esta categoría de poetas-traductores y que, como muchos otros, se dedicaron por completo a la problemática teórica que suscita la tarea de traducir poesía. A pesar de que muchos especialistas se han dedicado a investigar la calidad de los trabajos de traducción de Seferis y Elytis (consultar, por ejemplo, Kokolis, 2001; Koutsivitis, 2000; Loulakaki-Moore, 2010), muy pocos son aquellos que intentaron debatir los puntos de vista teóricos en los que se basan sus enfoques de traducción (por ejemplo, Vayenás, 1989; Kayalís, 1998).

En este artículo resumo y sistematizo los fundamentos teóricos de estos escritores-traductores con respecto a la traducción de poesía, que podemos encontrar principalmente en los prefacios de sus libros y en entrevistas periodísticas. Examinaré asimismo sus opiniones en el contexto del pensamiento actual relativo a la traducción de poesía. Analizaré además en qué medida su visión y sus argumentos al respecto influyeron en los traductores extranjeros de los poemas de estos mismos autores.

Seferis y Elytis se ocuparon de la traducción a lo largo de sus trayectorias poéticas. Cabe destacar que ambos hicieron su debut literario con traducciones de otros autores: Seferis con la versión de “Une soirée avec Monsieur Teste” de Paul Valéry (*Nea Hestia*, 1928) y Elytis con traducciones de Paul Éluard (*Nea Grammata*, 1936). Los dos poetas desarrollaron su labor de traducción (interlingüística e intralingüística) en el transcurso de su vida paralelamente a su creación original.¹

Seferis tradujo a poetas franceses, ingleses y estadounidenses; y es conocido en particular por sus versiones de *Waste Land* (*Tierra baldía*, 1936) y *Murder in the Cathedral* (*Asesinato en la catedral*, 1963) de T.S. Eliot. Recopiló varias traducciones interlingüísticas de su propia autoría en un volumen que tituló *Antigraphés* [*Copias*], publicado por primera vez en 1965. También realizó traducciones intralingüísticas (del griego antiguo al

¹ Se conoce que los primeros intentos de traducción de Seferis ya habían comenzado en el año 1918 (consultar Yatromanolakis, 1980: 240).

moderno), no sólo de autores clásicos, sino también de textos bíblicos, como el *Cantar de los Cantares* (1965) y el *Apocalipsis de San Juan* (1966). En 1980, dichas versiones se recopilaron y publicaron póstumamente, en un volumen titulado *Metagraphés [Transcripciones]*, otras versiones intralingüísticas de obras de poetas y escritores griegos clásicos.

En el breve pero interesante prólogo a su recopilación de versiones interlingüísticas, *Antigraphés*, Seferis plantea numerosas cuestiones con respecto a la traducción, y en especial a la de poesía. De modo esquemático estas perspectivas podrían resumirse de la siguiente manera:

1. La traducción de poesía es el tipo de escritura que brinda menos satisfacción. Fundamenta su perspectiva con base en su experiencia de que aunque el traductor sea experto y exitoso el texto original pervivirá siempre para demostrarnos que la traducción dista enormemente de ser el ideal que deseamos.

2. El traductor no debe intentar mejorar el poema que está traduciendo. Su función consiste en “copiar”. Seferis asimila la traducción interlingüística a las copias (*antigraphés*) de pinturas que se realizan en los museos.

3. Menciona dos motivos principales por los que se emprende la tarea: por encargo, o porque el “copista” desea practicar su arte.

4. Seferis explica que sus traducciones nacieron del intento de evaluar las capacidades expresivas de la lengua griega de su tiempo. Recalca que sus versiones no tenían otro objetivo.

5. Considera la traducción de un poema como la transferencia a otro país (cultura) de sólo una pequeña parte de la tradición lingüística total (orden poético) a la cual pertenece el poema. En otro punto explica, mediante una metáfora, que la tarea del lector se asemeja a la del naturalista, quien ha encontrado una sola vértebra, y de ella intenta reconstruir una bestia antediluviana.

6. Por esta razón, concluye que un poema traducido en su nueva forma no puede tener las mismas funciones que tenía en

el idioma en el que fue escrito originalmente. En el mejor de los casos, puede tener otras funciones importantes que, de todas maneras, se relacionan con la creación original en la lengua del traductor.

7. Determina que la traducción (intralingüística) de textos antiguos al griego moderno es un asunto distinto.

En primer lugar, muchos estarían en desacuerdo con la visión de Seferis de que la traducción de poesía es el tipo de escritura que brinda menos satisfacción. Aunque en general se dice que es el tipo de traducción que conlleva más dificultades y mayor demanda, muchas veces se la considera como la más gratificante. Con frecuencia se ve que los traductores de poesía se motivan de tal manera con este tipo de traducción, que casi llegan al punto de la adicción, por lo que Joseph Brodsky lo llamó, acertadamente, “el arte de lo imposible”. Sin embargo, hay también otros autores que comparten con Seferis su postura acerca de que la tarea de traducir es poco grata.

Elytis, en su volumen de versiones interlingüísticas, llama en dos ocasiones este trabajo una “tarea ingrata” (Elytis, 1976: 8-10). Para Seferis la insatisfacción es producto del hecho de que no importa cuán buena o exitosa sea la traducción, siempre será “inferior a la ideal”, lo cual interpreto que significa inferior a alguna noción ideal de la traducción “perfecta”.

El punto importante que plantea Seferis es que el traductor tiene que aceptar que hay límites en lo que se puede lograr; esto se relaciona con las capacidades de la lengua meta (LM) y las limitaciones de las tradiciones y normas de ésta, pero también tiene relación con la habilidad del traductor. La traducción, en general, puede ser una ciencia y un oficio, pero la de poesía es además un arte y requiere talento, creatividad e inspiración. Quizá sea una combinación de estos factores lo que explique por qué la traducción de un poema nunca está concluida y por qué al final el traductor debe en algún momento detenerse en cierto momento. Seferis, como la mayoría de los profesionales

que practican el arte, era consciente de que, a la larga, la traducción de poesía llega a un *impasse*, a partir del cual el traductor no puede avanzar más sin “forzar” el idioma (Seferis, 1936/1977: 13).

Este *impasse*, que es producto de la dificultad de dar cuenta de los distintos aspectos y funciones del poema original en una lengua y cultura diferentes, determinó tanto a traductores como a poetas declarar que traducir poesía es, por lo tanto, imposible. Por mi lado, quisiera señalar que, a pesar del reconocimiento de este *impasse*, en ninguna parte plantea Seferis el problema de la (im)posibilidad de la traducción de poesía, como lo hace Elytis. Esto se torna aún más evidente en la metáfora que el primero utiliza para describir la traducción interlingüística.

Seferis se refiere a las versiones interlingüísticas como “copias”, ya que, según él, traducir de un idioma extranjero le evoca a esa gente que vemos en los museos copiar las obras de diferentes pintores, ya sea como un ejercicio o por encargo de alguien.² En mi opinión, la metáfora seferiana de la traducción como “copia” revela que su concepto de la traducción poética está centrado sobre el texto-fuente. Sin embargo, también pone de relieve un enfoque más general de la traducción. Nos recuerda la idea del traductor como pintor, imperante en el siglo XVIII, con su énfasis en ajustar el espíritu del texto a los criterios contemporáneos de lenguaje y gusto. Hacia finales del siglo XVIII, Alexander Fraser Tytler, en un volumen titulado *The Principles of Translation/Los principios de la traducción* (1791), también utiliza como en la época clásica el símil del traductor con el pintor, pero con una diferencia: el traductor no puede reproducir los mismos colores del original, pero de todas maneras se le

² Debe observarse que Seferis no fue el primero en utilizar esta metáfora en la historia de la teoría de la traducción griega. En la introducción a su traducción de la *Tercera elegía* de Albius Tibullus, Polyás menciona un punto de vista contemporáneo de que “la traducción de poesía, sin importar lo buena que pueda ser, no tiene más valor que una copia trazada o grabada (antigraphi) de una de las Madonas de Rafael” (citado en Koutsivitis, 1994: 131).

requiere que dé a su pintura “la misma fuerza y el mismo efecto”. Tales ideas resultan muy semejantes a la concepción de Seferis de que un poema traducido, en su nueva forma no puede tener las mismas funciones que el original, pero puede tener otras importantes funciones semejantes a la creación original en la lengua-meta (LM).

La lista de metáforas que describen la traducción literaria es infinita y conforma en sí misma un fascinante estudio de la forma en que diferentes épocas y culturas perciben la traducción. No obstante, la manera en que se percibe la traducción también depende de cómo se percibe la poesía. Karandonis (1931/1976: 281) señala que, para Palamas, la poesía era música, y la traducción, “música transcrita en otra tonalidad” (*xanatonismeni mousikí*). A diferencia de éste, para Seferis la poesía es escritura (*graphí*), de modo que la traducción viene a ser una copia (*anti-graphí*). La metáfora de la copia describe el proceso de la traducción y el papel que en ella desempeña el traductor; pero Seferis utiliza además una segunda metáfora para describir el *producto* de la traducción y la respuesta del lector ante ese producto. Compara la tarea del lector con la del naturalista que a partir de una sola vértebra se ve obligado a reconstruir el dinosaurio. Como lo dice el propio poeta, ello puede parecer exagerado, pero de todas maneras resulta una imagen útil.

Más allá de esto, una cuestión mucho más importante es la relacionada con los motivos para traducir poesía. Si la traducción de poesía es, como afirma Seferis, el tipo de escritura que proporciona menos satisfacción, entonces ¿por qué él se dedicó sistemáticamente a esta tarea durante toda su vida? ¿Por qué los traductores de poesía en general manifiestan tal pasión por traducir (interpretar, recrear, reescribir) el trabajo de otros para lectores de diferentes idiomas y culturas? Podemos traducir porque sentimos algún tipo de afinidad con la labor del poeta, lo cual nos hace querer apropiarnos de su poema en nuestra propia lengua y cultura (por motivos personales como, por ejemplo, en el

caso de Palamas).³ Podemos usar el poema como punto de partida para nuestras propias ambiciones creativas, a través de la emulación, imitación, adaptación y de todas las otras formas extremas de traducción libre (como lo hizo Karyotakis, por ejemplo). O nuestro motivo puede que sea dar a conocer un escritor particular en la cultura de la LM porque estamos trabajando con una voz poética importante y original que merece la “insatisfacción” que supone traducir poesía. Es esta última cuestión el objetivo primordial —aunque tácito— del traductor.

Seferis sólo menciona dos motivos para emprender una versión intralingüística: o porque a uno se le encarga tal trabajo o porque el poeta-traductor desea practicar su arte. El que la traducción constituye una especie de taller literario para que los poetas ejerciten su propia lengua y técnicas es una idea avalada comúnmente por poetas-traductores además de Seferis.⁴ Es sugestivo observar que algunos importantes poetas-traductores, como Robert Lowell, usaron la traducción como modalidad de practicar su oficio cuando su propio trabajo había alcanzado un *impasse* (cfr. Lowell, 1958/1971: xii).⁵ Pound también afirmaba que la traducción es un medio para que el traductor afine continuamente el conocimiento de su propia lengua, y aconsejaba a los poetas jóvenes que tradujeran cada vez lo que pudieran. En

³ En el prólogo a su recopilación de traducciones, Palamas escribe: “Este libro [...] rememora [...] algunos de mis [versos] favoritos con los que, en ciertas horas de mi vida privada, pasé momentos de fugaz devoción. La lectura de algunos versos despertó mi deseo de hacerlos propios. Y así, sin pensarlo, sin siquiera percatarme del porqué, nacieron estas traducciones sueltas” (Palamas, 1930: 7-8).

⁴ Consultar también Kayalís, 1998: 62.

⁵ Consultar también Ben Bellit (en Honig, 1985: 57), que habla de la traducción de poesía como “algo parecido a un gimnasio de todas las facultades y músculos requeridos para la práctica de la poesía”. Una visión similar de la traducción tal como la practican poetas de renombre es la que expresó Jon Silkin (en Weissbort, 1989: 178), que dice: “quizás una de las razones porque me siento atraído por la traducción es el posible enriquecimiento del trabajo propio a tal punto que el crecimiento de uno mismo se encuentra con el carácter o aspecto del trabajo de otro”.

una conversación con Edmund Keeley, Seferis manifiesta su acuerdo con la visión de Pound, siempre y cuando “no se exagere en ello” (*cf.* Keeley, 1986: 40). Sin embargo, el hecho de que Seferis siempre relaciona la traducción a la cuestión del propio idioma del traductor, particularmente cuando ese idioma es el griego, revela qué pensaba Seferis de la traducción. Seferis decía que “traducir es siempre interesante porque es un medio para controlar tu propio idioma”. “Por supuesto que el inglés es una lengua más estable que la nuestra; tenemos que crear nuestro idioma, por así decirlo, cada vez que escribimos” (*cf.* Keeley, 1986: 38).

Seferis es bastante específico en cuanto a sus motivos para realizar sus traducciones interlingüísticas. Él mismo explica (en su prólogo a *Antigraphés*) que su propio trabajo fue inducido por el interés de evaluar las capacidades del idioma griego de su tiempo. Enfatiza que su volumen de traducciones no tenía otro objetivo más que éste. Inferimos que para Seferis la traducción interlingüística era sobre todo un ejercicio de escritura, más que un intento de (re)crear un texto literario. Incluso cuando se mezclan motivos personales, su interés por la lengua griega moderna es prioritario. Por ejemplo, en su ensayo “Carta a un amigo extranjero” (1948) explica cuáles fueron sus propósitos al intentar traducir *Tierra baldía* y algunos otros poemas de Eliot. Dice “Lo hice por dos razones: primero porque no tenía ninguna otra manera de expresar la emoción que estos poemas despertaron en mí, pero también para poner a prueba la resistencia de mi propio idioma” (*cf.* Seferis, 1944/1974: 19).⁶

Su interés por la traducción como una forma de poner a prueba el idioma griego de su tiempo se evidencia aún más en su trabajo sobre traducciones intralingüísticas (*metagraphés*). Es

⁶ De igual manera, en el prólogo a la primera edición de su traducción de *Tierra baldía* de Eliot (1936/1997: 15), Seferis explica que estaba motivado a realizar la traducción por el deseo de poner a prueba ciertos ritmos que le gustaban y ciertas dificultades en su propia lengua.

evidente, por ejemplo, en el prólogo a su traducción de *Apocalipsis de Juan*, que su interés estaba enfocado principalmente en las posibilidades del idioma griego moderno para traducir el texto bíblico y qué provecho sacaría de tal prueba el idioma moderno: “Nuestro idioma pierde continuamente oportunidades de convertirse en una lengua sólida, flexible y efectiva. Se beneficiaría profundamente si se pusiera a prueba a sí mismo con estos textos [bíblicos]” (Seferis, 1966/1975: 17). Además de su prioritario interés por el idioma griego, Seferis señala otros motivos para traducir, al menos en relación con su actividad en traducción intralingüística; motivos que son tanto personales como patrióticos.⁷

Se entiende que el interés de Seferis por la traducción en vez de impulsarlo a formular una teoría, o al menos un método de traducción, lo lleva a formular su propia ideología lingüística (cfr. Yatromanolakis, 1980: 241). Lo más cerca que llega de formular algún enfoque de traducción (y esto en relación a sus traducciones intralingüísticas) es su afirmación, en el prólogo a *Apocalipsis de Juan*, de que trató de “apegarme lo más posible al texto [original], siguiendo, hasta donde nuestra lengua lo permitiera, tanto la estructura como las palabras del original” (Seferis, 1966/1975: 12).

Sin embargo, el enfoque de traducción literal también es evidente en sus traducciones interlingüísticas. En el prólogo a su traducción de *Tierra baldía*, de Eliot (1936/1997: 16) observa, en relación a la mayoría de las traducciones, que “[...] lo que tenemos en traducción de poesía no es un abordaje a la obra tal como fue escrita, sino la prole del matrimonio de dos fisonomías que, por desgracia, a veces se parecen mucho a la familia

⁷ Cfr. Seferis (1966/1975: 15): “Me siento obligado a agregar que tomé la decisión [de traducir] porque creo que mi trabajo ofrece algo a la sociedad en la que Dios me ubicó. El derecho a comunicarse con las escrituras, junto con el derecho a aprender el idioma, que a mi parecer pertenece a todo el pueblo griego”.

del traductor”. En contraste, entonces, con las traducciones libres de Palamas⁸ y Elytis (como veremos más adelante) o los “anexamientos”, según Lorenzatos (*cf.*: Karyotakis, 1994: 7) o Karyotakis, el punto de vista sobre traducción que sostiene Seferis revela gran veneración por el original, incluso hasta el punto de forzar los límites de su propia lengua. Esto lo admite cuando afirma en su prólogo a la traducción de *Tierra baldía* de Eliot (1936/1997: 13) que “[...] mi intento [de traducir uno de los “Cuartetos” de Eliot] me confrontó con problemas de exactitud y concisión que me obligaron a ejercer demasiada fuerza sobre nuestro idioma, al menos a mi leal saber y entender.” Si tratáramos de clasificar su enfoque de traducción implícita, podríamos decir que sus trabajos y afirmaciones lo muestran como un *sourcier* más que un *cibliste*, haciendo uso de los términos acuñados por Ladmiral (*cf.*: Ladmiral, 1986: 33-42). En suma, se siente más comprometido con el autor del texto-fuente que con el lector del texto-meta. Seferis desea acercar el lector al escritor antes que acercar el escritor al lector. Esto es lo que hoy en día llamaríamos una estrategia extranjerizante. La ventaja es la introducción de nuevas formas de expresión, nuevos géneros y técnicas en la tradición de la LM. Esto parecería coincidir con los objetivos que plantea Seferis no sólo en cuanto a la renovación y enriquecimiento del idioma griego, sino también en cuanto a la introducción de nuevos modos de expresión y técnicas. Éste parece haber sido un objetivo deliberado de su parte si tenemos en cuenta su segundo prólogo a su traducción de *Tierra baldía*, de Eliot (*cf.*: Seferis, 1944/1974: 25-29) y se debe recordar que, además de jugar un papel fundamental en la introducción de ideas modernas y técnicas en la tradición literaria griega, Seferis también introdujo formas nuevas de versos (por ejemplo, haiku, pantoum y limericks).

⁸ En el prólogo a su recopilación de traducciones, Palamas defiende la traducción libre y concluye que “Estas traducciones infieles son, desde otro punto de vista, las más fieles” (Palamas, 1930: 7-8).

Finalmente, en cuanto al tema de la traducción intralingüística, Seferis simplemente indica en su prólogo a *Antigraphés* que es totalmente diferente respecto de la interlingüística. El destacar entre sí los dos tipos de traducción también se manifiesta en los prólogos a las versiones seferianas de *Apocalipsis de San Juan* y *El cantar de los cantares*,⁹ donde el poeta-traductor afirma, además, que para resaltar tal diferencia necesitó dos palabras diferentes (“antigraphi” para la traducción interlingüística y “metagraphi” para la intralingüística). Seferis justifica el uso del término “metagraphi” haciendo referencia a la tradición de usar la palabra en este sentido, como queda demostrado en Tucídides y Luciano.¹⁰

Luego de este examen necesariamente breve de las ideas de Seferis respecto de la traducción intralingüística, me propongo ahora considerar cómo y hasta qué punto su concepto influyó en las versiones de su propia obra al inglés estándar. Considero que revisar la documentación acerca de su colaboración con sus traductores ingleses arrojará más luz sobre las ideas que él tenía de la traducción, según se ha tratado en lo anterior.

El papel desempeñado por el poeta en la realización de versiones de su propia obra, por terceros, sin duda ha aumentado en los tiempos modernos.¹¹ Tanto es así que, por ejemplo, Friar (1973: 661) afirma que muchos poetas incluso le daban primeras traducciones literales hechas por ellos mismos, y que las de Friar debían ser consideradas tanto obra de él como las de aquellos.¹² Por supuesto que consultar al poeta puede tener sus des-

⁹ Cfr. Seferis, 1965a/1979: 65 y 1966/1975: 14.

¹⁰ Yatromanolakis (cfr. Seferis, 1980: 238) informa que Seferis tenía en mente el pasaje en Tucídides (4.50.8) en donde los atenienses capturan a un persa que tiene en su poder una carta que ellos habían traducido.

¹¹ Es interesante observar que la mayoría de los primeros discursos sobre traducción se relacionaba con la traducción de poetas que habían muerto hace mucho tiempo.

¹² En cuanto al trabajo con el poeta, de esta manera una “autoridad” en temas de interpretación, parece que Seferis estaba de algún modo más resguardado cuando tenía que proveer su traducción con traducciones literales o explicaciones de

ventajas, en particular cuando el poeta *sí* conoce la LM. A pesar de que Seferis afirmaba no conocer el inglés lo suficiente como para juzgar las versiones de su poesía a ese idioma, Keeley (en Honig, 1985: 147-149) observa que el autor era muy posesivo con su obra y muy autoritario y con la manera en que era traducido. Agrega que “[...] como la mayoría de los poetas, creo que tenía el principio de que su traductor debía ser lo más literal posible” (tan literal como lo era el propio Seferis en sus versiones de la obra de otros poetas). Según Keeley, “Lo que le interesaba era entender correctamente la parte literal que traducía. Con respecto a si era poesía en inglés o no, decía que no tenía la capacidad para juzgar”. Pero, según Keeley, Seferis también protegía su literalidad de otra manera: insistiendo en que el texto griego fuera publicado *en face*. A continuación diría: “Ésa es mi poesía; lo que estás haciendo puede ser maravilloso, hermoso y todo lo demás, pero eso no es mi poesía, eso es tu traducción”, y siempre mantuvo claramente la distinción entre las dos.

La única referencia hecha respecto a problemas de traducción de la forma, se relaciona con la versión de “*Erotikos Logos*”, hecha por Keeley (*cf.* Seferis/Keeley 1997: 42; 147). Keeley había traducido el metro decapentasilabo rimado del original en verso blanco. Seferis está en contra de la práctica de verter el verso rimado a verso sin rima y acude a Dante para defender su postura, citando una frase del *Convivio* (Primer tratado, cap. VII) donde el poeta florentino sostiene que “nada que tenga la armonía de la conexión musical puede transferirse de la propia lengua a otra sin destruir toda su dulzura y armonía”. Seferis concluye que la traducción en verso blanco sacrifica no sólo la rima como tal sino “al menos la mi-

su obra. No obstante, como observa Keeley con cierta razón, “ningún poeta que merece su gloria, no importa cuán generoso sea con el joven o el experto, restringe la riqueza de su voz dando una lectura imbatiblemente precisa de una u otra línea, especialmente frente a alguien que aspira a someter la lectura a la forma permanente de la impresión...” (Seferis/Keeley, 1997: 15).

tad del poema”.¹³ Sin embargo, agrega que si uno está obligado a emprender la traducción “a toda costa”, es mejor traducir en buena prosa y “explicarle al lector”.¹⁴

De estas observaciones de Seferis se desprenden tres puntos importantes en relación con su visión de la traducción. Primero, cree que hay límites en la traducción, impuestos por la forma y el lenguaje; algo que también puede deducirse de sus propias versiones no rimadas, que nos da en *Antigraphés*, tanto del poema estrictamente rimado “Sailing to Byzantium” (*Navegando a Bizancio*) de W. B. Yeats, como del poema de rimas complejas de “Musée des Beaux Arts” (*Museo de Bellas Artes*), W. H. Auden. En segundo lugar, Seferis sostiene no que el verso rima-do deba traducirse a toda costa en verso rimado, sino que, en donde sea imposible sostener la forma original, es preferible para el lector una buena prosa. En tercer lugar, el uso de la expresión “a toda costa” parece insinuar su creencia de que no todos los poemas se prestan a la traducción y esto plantea la cuestión de la necesaria prudencia que deben manifestar los traductores a la hora de producir versiones de los “Poemas completos” de un autor. Cuando Keeley (Seferis/Keeley, 1997: 119-120) le consultó sobre la oportunidad de traducir *todas* las piezas incluidas por Seferis en su volumen de *Poemas* del año 1961, para una recopilación en inglés que publicaría la editorial de la Universidad de Princeton, la respuesta del poeta fue más precavida. Le dijo, pues, que, en principio, estaba de acuerdo, pero supeditándolo todo a “la posibilidad real de traducirlos” (Seferis/Keeley, 1997: 122). Él mismo desistió al presentársele problemas insalvables en semejantes

¹³ Consultar además la carta de Seferis a Keeley donde dice “Como sabe, los poemas de *Strophí* y *La Cisterna* aún no se han traducido porque era muy difícil y siempre existía el problema de si estos poemas, despojados de su forma original, podían expresar algún sentido al lector extranjero” (Seferis/Keeley, 1997: 118).

¹⁴ Al final el problema fue “resuelto” por la decisión de los traductores de incluir todos los poemas rimados de Seferis en una sección aparte al final del volumen de la edición recopilada (Seferis/Keeley, 1997: 43).

tareas. Por ejemplo, abandonó su intento de traducir uno de los *Cuartetos* de Eliot cuando se encontró obligado a “forzar excesivamente al idioma griego” (Seferis, 1936/1997: 13). Elytis también (como veremos a continuación) recomendó que el traductor se detuviera al encontrarse con problemas excesivamente arduos. Estos sabios consejos de ambos poetas por lo general fueron desatendidos por sus numerosos traductores.

*

Si bien Seferis se refiere a la traducción como un tipo de escritura que proporciona menos satisfacción porque, sin importar lo exitosa que pueda ser, la versión siempre distará enormemente de ser el ideal que el traductor desee, Elytis, reconociendo igualmente lo “ingrato” de la tarea (Elytis, 1976: 10), va aun más lejos y es mucho más pesimista en cuanto a la traducibilidad de la poesía en general, en tanto que son harto conocidas sus ideas sobre la intraducibilidad virtual de su propio tipo de poesía, específicamente. Nos remitimos a lo que dijo en su discurso ante la Academia Sueca cuando recibió el Premio Nobel de Literatura:

Los conocemos a ustedes y ustedes nos conocen por el veinte o, como mucho, el treinta por ciento que queda luego de la traducción. Y nosotros, especialmente, que pertenecemos a una tradición peculiar y tenemos como objetivo los milagros de la palabra escrita, la chispa que se produce cada vez que dos palabras se ubican apropiadamente, permanecemos en silencio e incommunicables (Elytis, 1992: 329).

Sus ideas subrayan una constante convicción en relación con la traducibilidad de la poesía. Cinco años antes, hablando sobre la interacción entre diferentes culturas, en su recopilación de ensayos titulada *Anoichtá Hartiá*, escribe: “La relación cultural que tiene lugar a través del enfoque de la traducción conlleva la distorsión de los valores [...] Inevitablemente el pasaporte lo provee una buena traducción que, como todos sabemos, es más

alcanzable cuando se trabaja y se transubstancia el texto original en su lengua madre” (Elytis, 1974: 29).

Parecería que Elytis sugiere que de hecho hay un tipo de poesía que es particularmente rígida a la traducción y que está inextricablemente limitada por el idioma en que se expresa, por lo que podemos hablar de “una poesía de lengua” a diferencia de “una poesía de ideas”. En sus escritos, Elytis hace referencia a varios poetas que, según su visión, pertenecen a la primera categoría. Al hacer mención de Solomós, el gran poeta nacional griego, Elytis dice: “Uno de los cinco o diez mejores poetas del mundo y de todos los tiempos, Dionysios Solomós, continúa y continuará siendo desconocido, al mismo tiempo que una pléthora de pésimos poetas de otros países pueden leerse en múltiples ediciones” (*loc. cit.*).

Asimismo, en una carta escrita en el año 1978, dice:

Cada país forma una imagen completamente equivocada con respecto a los valores de los otros, ya que por necesidad, la traducción es injusta con los buenos poetas y favorece a los mediocres. ¿Qué diríamos, si no conociéramos el francés, sobre Mallarme o Valéry? Nos parecería mejor el primer versificador al azar (Elytis 1993b: 19).

Sus ideas lo ubican con firmeza entre los que, como muchos otros poetas, dudan de la propia posibilidad de traducir poesía pero que aún así son profesionales devotos del arte de lo imposible.¹⁵ A pesar de sus reservas en cuanto a la traducción de poesía en general y en particular a un tipo de poesía “trabajada y transubstanciada en su lengua madre”, no obstante tradujo a lo largo de su carrera poética. De hecho, como ya observamos, su primera aparición en *Letras griegas* fue como traductor en las publicaciones de traducciones de Éluard (1936). Y continuó con otros poetas que menciona en esta categoría, como Rimbaud,

¹⁵ Tal vez él mismo reconoce esta paradoja cuando dice: “A pesar de todas las cosas desalentadoras que dije sobre las traducciones, creo de verdad que hay que persistir y que es posible conseguir un resultado satisfactorio” (1993b: 19).

Lautréamont, Lorca, junto con Jouve, Ungaretti y Mayakovsky. También tradujo obras de Giraudoux y Brecht para teatro y publicó una traducción de Genet, *Les Bonnes* (1994). Del griego antiguo y bíblico, tradujo a Sappho (1984), Crinágoras (1987) y *Apocalipsis de San Juan* (1985).

Considera que es esencialmente imposible traducir poesía, pero cree que si se intenta, la traducción libre es la única solución y relata cómo a través de los años y con la experiencia que adquirió de su propio trabajo en traducción, gradualmente llegó a creer en la traducción libre más fiel que la literal (Elytis, 1976: 11). Su confianza en la traducción libre como, según él, único enfoque posible para resolver el problema de la imposibilidad virtual de traducir poesía, se refleja en los términos que utiliza para describir sus traducciones: “Défteri Graphí” [Segunda escritura] para sus traducciones interlingüísticas y “Morphí sta Nea Elliniká” [Versión en griego moderno] y “Anasýnthesi kai apódosi” [Recomposición e interpretación] para sus traducciones intralingüísticas de fases más antiguas del idioma griego. Observemos que el término que utiliza para traducción interlingüística (Segunda escritura) se corresponde en este sentido con el término de Seferis, “Antigraphí” [Copia], mientras que la traducción intralingüística (Versión) y (Recomposición e interpretación) se corresponderían con “Metagraphí” [Transcripción] de Seferis.

Sin embargo, la libertad que defiende no es una excusa para la imprecisión:

Con cada poeta me he tomado el trabajo de preservar las peculiaridades de su estilo personal tanto como fuera posible: encabezamientos, condensaciones, elipsis, libertades en expresiones y algunas veces en sintaxis, con el riesgo de que se atribuyeran a una falta de destreza de mi parte (Elytis, 1976: 11).

No obstante, deja claro que para él la interpretación libre no es una excusa para traducciones descuidadas y de mala calidad. En una entrevista que ofreció en el año 1976 con referencia a la

publicación de su libro de traducciones, *Defteri Graphi*, cuenta sobre las primeras traducciones que realizó de estos poemas extranjeros que adaptó para la nueva publicación: “Esas traducciones eran precisas, pero no llegaban a ser poemas griegos. Cuando los releí, me sentí disconforme en cada línea” (Valetas, 1978: 132).

Y continúa:

La verdad es que trabajé en ellos [los textos poéticos] hasta un punto que no pude continuar. Durante ocho años volví a esos poemas de tanto en tanto para mirarlos con una nueva perspectiva. Y siempre encontraba algo que necesitaba cambiar, que necesitaba una inmersión más profunda en la forma de expresión del griego (Valetas, 1978: 133).

Sus palabras sobre la traducción de poesía muestran su profundo y constante interés en la cuestión y menciona varios puntos con respecto al papel del traductor. En primer lugar, es consciente de la función que desempeñan los objetivos del traductor y los motivos que lo llevaron a emprender la tarea de la traducción:

Una cosa es traducir poemas que te gustan y de éstos, sólo los que uno considera que se prestan a la traducción, y otra cosa es limitarse a ciertos trabajos por necesidad, ya sea por razones históricas —porque son representativos de una época, una tendencia particular, un aspecto particular del perfeccionamiento del poeta o por razones estéticas— porque, por ejemplo, se refieren a una unidad que sería erróneo separar. [...] En el primer caso, sin duda, nuestros criterios deberían ser rigurosos. Aquí el traductor es libre, si se enfrenta con problemas insuperables, de abandonar la tarea y rendirse. En el segundo caso el traductor tiene la obligación, pase lo que pase, de llegar a algún resultado: el mejor, siempre de manera *relativa* (Elytis, 1976: 9).

En segundo lugar, también es consciente de que, dada la dificultad de la tarea, el traductor debe tener ciertas habilidades y capacidades artísticas, amor por la obra del autor y un cierto grado de suerte:

La cuestión de la traducción, sobre todo de los lenguajes menos conocidos, depende un tanto de la suerte. Se debe encontrar a alguien que sea poeta, que conozca tu idioma, y, a la vez, que le encante tu poesía. Las traducciones realizadas simplemente por lingüistas y profesionales están condenadas al fracaso. La buena poesía se basa, en gran parte, en la alquimia de la palabra. Y encontrar su correspondencia en una lengua extranjera requiere de mucha sensibilidad e inventiva... (Elytis, 1993a: 16).

Y de la misma manera, en una entrevista del año 1981, dice:

Es muy difícil hacer contacto con un poeta a través de la traducción. Yo solía creer que era totalmente imposible traducir poesía ya que son las palabras las que tienen el rol más importante. Sin embargo, tengo en mente uno o dos ejemplos que me llevaron a pensar que [...] y esto es como una lotería [...] si se puede encontrar a alguien que sea él mismo un poeta, que sepa cómo traducir bien en su idioma materno y que tenga amor por tu poesía [...] entonces ese es un caso especial. Hay otros (Elytis 1981b).

En este contexto reconoce, además, la necesidad de un grado de afinidad artística o emocional con el poeta que se va a traducir. Por lo tanto, comenta cómo considera a Safo “como una prima lejana” (1992: 216), y, como ya vimos, él mismo siempre tradujo a poetas con los que sentía un alto grado de afinidad lírica.

Hace hincapié en la necesidad de que el traductor de poesía conozca bien su propia lengua: “En mi opinión, un traductor debe conocer el idioma *al cual* está traduciendo (en lo posible debería ser su lengua materna) mientras que es suficiente que tenga un simple sentimiento por la lengua *de la que* está traduciendo” (1993b: 19).

Probablemente esto explique cómo tradujo Elytis del italiano, ruso, alemán y español, aunque sus lenguas extranjeras más fuertes fueran el francés y en menor medida el inglés.¹⁶

¹⁶ Él mismo admitió saber francés al igual que tener un buen nivel de lectura y comprensión del inglés (consultar Elytis, 1993b: 18).

Además, cree con firmeza que la traducción no se puede enseñar: “Por supuesto que la traducción, al menos con respecto a la poesía, no es algo que se puede enseñar. Lo que se necesita es la experiencia. Puedo decir que aprendí solo y siempre con la práctica” (*loc. cit.*).

Las ideas presentadas no constituyen en medida alguna una metodología ni mucho menos una teoría de traducción de poesía. Sin embargo, sí constituyen un enfoque general evidente en su propio trabajo de traducción así como un abordaje que él alienta que adopten los traductores de su propia obra. Vimos su preferencia por la interpretación libre, pues siempre aconsejó a los traductores de su propio trabajo que lo interpretaran libremente. Carson y Sarris, los traductores de su recopilación de poemas en inglés, por ejemplo, en sus “Notas del traductor” (1997: xiii) afirman que “Elytis siempre nos alentó a ser libres e interpretativos y a seguir la ‘sensación’”, a pesar de que agregan algo paradójico, que su poesía “por lo general queda mejor cuando se la traduce literalmente”.

Por supuesto que fueron las peculiaridades de su propio tipo de poesía y las dificultades de interpretarla en otra lengua lo que lo llevó a pensar en la interpretación libre. Él mismo se identifica con aquellos poetas “que pertenecen a una tradición particular y que tienen como objetivo los milagros de la palabra escrita, la chispa que se produce cada vez que dos palabras se ubican apropiadamente, permanecemos en silencio e incommunicables, y con la poesía que es trabajada y transubstanciada en su lengua materna”.

Explica este punto con más detalle en una carta a su traductor sueco, Ingemar Rhedin, cuando dice:

Mi poesía [...] no sigue la dicción de la vida cotidiana y está bastante lejos de ser prosa, algo que simplifica la traducción. Se basa en los misterios y juegos del lenguaje; explota las capas consecutivas de su historia e intenta conseguir efectos sonoros y resplandores originales que es imposible transmitir en el idioma extranjero. Es por esto que recomiendo que mis traductores se tomen grandes libertades para

que puedan encontrar analogías en sus idiomas. Si tienen que agregar o quitar palabras por esta razón o para mantener el ritmo, tienen mi completa y a priori aprobación. Desafortunadamente, no todos son lo suficientemente audaces como para seguir este consejo (Elytis, 1993b: 18).

Lo preocupaba que sus poemas “sonaran bien” para los lectores meta, es decir, que sonaran naturales para los lectores del LM. En una carta con fecha del 24 de septiembre de 1978, aconseja a Rhedin a que haga que sus traducciones suenen bien para los lectores suecos (Elytis, 1993b: 19). Al mismo tiempo, era estricto e inflexible en cuanto a los traductores que traducen idiomas que él conocía: “[...] en francés, en el que puedo evaluar el producto de la traducción, a pesar de que ya me presentaron cuatro traducciones de *Axion Esti*, no he dado mi permiso a nadie para que lo publique. Dí mi autorización en inglés a pesar de que la traducción me pareció árida y simplificada” (Elytis, 1993b: 18).¹⁷

*

Como conclusión podemos decir que es muy difícil aducir principios generales de traducción de una práctica de ésta que tanto en el caso de Seferis como en el de Elytis abarcó cinco décadas, y durante la cual (junto con sus trabajos originales) ambos cambian y maduran. Sería una exageración en el caso de ambos poetas hablar de una “teoría” de la traducción o incluso de un “método”.¹⁸ En el mejor de los casos podríamos hablar simplemente

¹⁷ El conocido novelista griego Vassilis Vassilikós cuenta cómo Elytis respondió cuando se le preguntó su opinión de la traducción al francés de *To Axion Esti* (*Dignum est*). Su respuesta un tanto irónica fue: “Me gusta. Logra captar un buen cinco por ciento del texto griego” (Vassilikós, 1995).

¹⁸ Algunos comentaristas del trabajo de traducción de Seferis le atribuyen gran importancia al legado e influencia de Seferis sobre la práctica y el pensamiento respecto a la traducción en Grecia (*cf.*, por ejemplo, Kayalís, 1998: 62).

de un enfoque de la traducción, a pesar de que en el caso de Seferis, esto también es secundario al objetivo que el expresó, el de poner a prueba la flexibilidad del griego y enriquecer, si fuera posible, sus capacidades expresivas. Elytis, por otro lado, tenía un genuino interés por la traducción como un instrumento de mediación cultural entre los pueblos. Así, una comparación de las ideas que tenían Seferis y Elytis sobre la traducción de poesía tal como fueron desarrolladas en este artículo revela quizás más diferencias que similitudes. Ambos reconocen que es una tarea poco gratificante e ingrata para el traductor y ambos reconocen los límites que debe enfrentar el traductor debido a diferencias lingüísticas y culturales. Los dos aceptan como motivo de la traducción razones profesionales, pero difieren cuando se trata de razones personales: uno lo ve como un ejercicio de escritura; el otro, como un pasaporte para los poetas extranjeros. Sus diferentes puntos de vista de la poesía los conducen a distintos enfoques sobre la traducción. A Seferis le interesaba que sus traducciones produjeran una copia precisa del contenido y forma del original; a Elytis, reproducir la función de la alquimia de las palabras del texto original. Esto llevó a Seferis a practicar y defender las traducciones literales y a Elytis a practicar y defender las interpretaciones libres. Uno, protector de su poesía en relación a sus traductores; el otro les aconsejaba tomarse libertades para poder crear un poema correspondiente en sus idiomas. A pesar de estas diferencias, lo que se deja entrever con claridad es que paralelamente a sus trabajos de traducción, que indudablemente influyeron en su propia poesía, ambos estuvieron constantemente interesados en los asuntos teóricos que plantea la traducción de poesía y, en consecuencia, influyeron en los traductores de sus propias obras poéticas, un hecho que hasta hoy no ha recibido la atención académica que tal vez merece.

Referencias

En griego

CONNOLLY, David (1998). *Μετα-Ποίηση. 6(+1) Μελέτες για τη μετάφραση της ποίησης* [Meta-poesía. 6(+1) Estudios sobre la traducción de poesía], Athens: Ypsilon/Books.

_____ (1998). “Λογοτεχνική Μετάφραση: Σε τι χρησιμεύει η θεωρία;” [Traducción literaria: ¿para qué sirve la teoría?] in *Η Γλώσσα της Λογοτεχνίας και η Γλώσσα της Μετάφρασης*, [El lenguaje de la literatura y el lenguaje de la traducción], Thessaloniki: The Centre for Greek Language, pp. 13-23 .

DASKALOPOULOS, Dimitris (1979) *Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979). Βιβλιογραφική δοκιμή* [Obras de Seferis (1931-1979). Ensayo bibliográfico], Athens: Greek Literary and Historical Archive.

_____ (1993). *Βιβλιογραφία Οδυσσέα Ελύτη (1971-1992)* [Odysseus Elytis. Bibliografía (1971-1992)], Athens: Etaireia Syngrafeon.

ELYTIS, Odysseus (1974). *Ανοιχτά Χαρτιά* [Cartas sobre la mesa] Athens: Asterias.

_____ (1976). *Δεύτερη Γραφή. Arthur Rimbaud, Compte de Lautreamont, Paul Eluard, Pierre Jean Jouve, Guiseppe Ungaretti, Federico Garcia Lorca, Vladimir Maiakovski* [2a. ed., *Arthur Rimbaud, Compte de Lautreamont, Paul Eluard, Pierre Jean Jouve, Guiseppe Ungaretti, Federico García Lorca, Vladimir Maiakovski*], Athens: Ikaros.

_____ (1981a). «Μετά την Αγγλία... πίσω στα χειρόγραφα μου» Συνέντευξη στον Γιώργο Γεμενάκη. [Después de Inglaterra... vuelta a mis manuscritos. Entrevista periodística con Yorgos Yemenakis] in *Ta Nea*, 27.11.81.

_____ (1981b). «Η μετάφραση της ποίησης είναι σαν ένα... λαχείο». Συνέντευξη στον Γιώργο Γεμενάκη. [La traducción de

poesía es como... una lotería. Entrevista periodística con Yorgos Yemenakis] in *Ta Nea*, 28.11.81.

_____ (1984/1996). *Σαφώ. Ανασύνθεση και Απόδοση* [Safo. recomposición y rendición] Athens: Ikaros.

_____ (1985). *Ιωάννης: Η Αποκάλυψη, Μορφή στα Νέα Ελληνικά* [Juan: Revelaciones, una versión en griego moderno] Athens: Ypsilon Books.

_____ (1987). *Κριναγόρας, Μορφή στα Νέα Ελληνικά* [Krinagoras, una versión en griego moderno] Athens: Ypsilon Books.

_____ (1992). *Εν Λευκώ* [Carta blanca] Athens: Ikaros.

_____ (1993a). «Η Ποίηση έχει περάσει στο αίμα του λαού μας.» Συνέντευξη [La poesía se ha vuelto la sangre de nuestra gente] in *H Kathimerini*, 26.9.93, p.16

_____ (1993b). “Τρεις Ανέκδοτες Επιστολές του Οδυσσέα Ελύτη” [Tres cartas inéditas de Odysseus Elytis] in *H Kathimerini*, 26.9.93, 18-19.

_____ (1994). *Jean Genet, Οι Δούλες* [Las criadas], Athens: Ypsilon Books.

KARANDONIS, Andreas (1931/1976) *Ο Ποιητής Γιώργος Σεφέρης* [El poeta Yorgos Seferis], Athens: D. N. Papadimas.

KARYOTAKIS, K. G. (1994) *Οι μεταφράσεις του Κ. Γ. Καρυωτάκη* [Las traducciones de K.G. Karyotakis], Prologue: Zissimos Lorentzatos, Athens: To Rodakio.

KAYALIS, Takis (1998) “Η Μετάφραση της Ποίησης στον Μοντερνισμό: κέντρο και περιφέρεια” [La traducción de poesía en el Modernismo: centro y periferia], in *Η Γλώσσα της Λογοτεχνίας και η Γλώσσα της Μετάφρασης* [El lenguaje de la literatura y el lenguaje de la traducción], Thessaloniki: The Centre for Greek Language, pp. 47-67.

KEELEY, Edmund (1981) “Μεταφράζοντας Καβάφη, Σικελιανό, Σεφέρη, Ρίτσο και Ελύτη - Μια Συνέντευξη του Edmund Keeley

στον Warren Wallace” [Traduciendo a Cavafy, Sikelianos, Seferis, Ritsos y Elytis. Una entrevista con Warren Wallace] in *To Πρίσμα* [El Prisma] 3: 87-104.

_____ (1986). *Συζήτηση με τον Γιώργο Σεφέρη. A Conversation with Yorgos Seferis*, Athens: Agra.

ΚΟΚΟΛΙΣ, Χ.Α. (2001) *Ο Μεταφραστής Σεφέρης. Αρνητική Κριτική* [Seferis como traductor. Crítica negativa], Athens: Kastaniotis.

ΚΟΥΤΣΙΒΙΤΙΣ, Vassilis (1994) *Ἐὰν ἤβῃ ὁσὸ Ἰᾶδ Ὑδῶνάος* [Teoría de la traducción] Athens: Ellinikes Panepistimiakes Ekdoseis.

_____ (2000). *Πράξη της Μετάφρασης* [Práctica de la traducción] London: Esperia Publications Ltd.

ΠΑΛΑΜΑΣ, Κωστής (1930). *Ξανατονισμένη Μουσική* [Música re-entona-da], Athens: Hestia.

SEFERIS, Yorgos (1936/1997). *Θ. Σ. Ἐλιοτ, Ερημη Χώρα* [T.S. Eliot, Tierra baldía], Athens.

_____ (1963). *Θ. Σ. Ἐλιοτ, Φονικό στην εκκλησία* [T.S. Eliot, Asesinato en la catedral], Athens: Ikaros.

_____ (1965/1979). *Ασμα Ασμάτων* [Cantar de los Cantares], Athens: Ikaros.

_____ (1965/1996). *Αντιγραφές* [Copias], Athens: Ikaros.

_____ (1966/1975) *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη* [Las Revelaciones de Juan], Athens: Ikaros.

_____ (1944/1974). *Δοκιμές Β'* [Ensayos II], Athens: Ikaros.

_____ (1980). *Μεταγραφές* [Transcripciones], Edited by Yoryis Yatromanolakis, Athens: Leschi.

VALETAS, G. (1978). “Το μεταφραστικό έργο του Ελύτη” [Obra traducida de Elytis], *Aiolika Grammata* 43-44 (january-april 1978): 131-135.

VASSILIKOS, Vassilis (1995) Entrevista en el periódico griego. *Apogevmatini* (19.3.96): 25.

VAYENAS, Nassos (1989). *Ποίηση και Μετάφραση* [Poesía y traducción], Athens: Stigmai.

_____ (1995). «Νεοελληνική ‘Αποκάλυψη’» Το Vima tis Kyriakis (11.06.1995), p. 38.

YATROMANOLAKIS, Yoryis (1980). “Μεταφραστική Θεωρία και Πρακτική του Σεφέρη” [Teoría y práctica de la traducción de Seferis], Appendix to Seferis (1980), pp. 227-282.

En otros idiomas

CONNOLLY, David (1999). “Translating prismatic poetry: Odysseus Elytis and the *Oxopetra Elegies*”. In Gunilla Anderman and Margaret Rogers (eds), *Word, Text, Translation. Liber Amicorum for Peter Newmark*, Clevedon: Multilingual Matters, pp. 142-156.

_____ (May, 2002). “The Least Satisfying Form of Writing: Seferis on Translation”, *Journal of Modern Greek Studies* 201, pp. 29-46.

ELYTIS, Odysseus (1975) “Odysseus Elytis on His Poetry. From an Interview with Ivar Ivask”, *Books Abroad* 49 (4): 631-43.

_____ (1996). *The Oxopetra Elegies* (bilingual). Traducción de David Connolly. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

_____ (1997). *The Collected Poems of Odysseus Elytis*, Traducción de Jeffrey Carson y Nikos Sarris, Introducción y notas de Jeffrey Carson, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

_____ (1999). *Carte Blanche. Selected Writings*, Traducción de David Connolly, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

FRIAR, Kimon (1973). *Modern Greek Poetry: From Cavafis to Elytis*, New York: Simon and Schuster.

HONIG, Edwin (ed.) (1985) *The Poet's Other Voice. Conversations on Literary Translation*, Amherst: The University of Massachusetts Press.

KEELEY, Edmund (1985). [Conversación con Edwin Honig]. In Honig (1985), 133-149.

- _____ (1989). "Collaboration, Revision and Other Less Forgivable Sins". In Biguenet, J. and Schulte, R (eds.). *The Craft of Translation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 54-69.
- LADMIRAL, Jean-René (1986). "Sourciers ou cibilistes?", *La Revue d'esthétique*, núm. 12, pp. 33-42.
- LOULAKAKI-MOORE, Irene (2010). *Seferis and Elytis as Translators*, Bern: Peter Lang.
- LOWELL, Robert (1971/1958). *Imitations*, London: Faber and Faber.
- SEFERIS, Yorgos (1948). *The King of Asine and Other Poems*, Translated from the Greek by Bernard Spencer, Nanos Valaoritis, Lawrence Durrell, Con una Introducción de Rex Warner, London: John Lehmann.
- _____ (1995). *Complete Poems*, Traducido, editado e introducido por Edmund Keeley y Philip Sherrard, London: Anvil Press Poetry.
- _____ (1960). *Poems*, Traducción de Rex Warner, London: The Bodley Head.
- _____ (1967). *On The Greek Style. Selected Essays in Poetry and Hellenism*, Traducción de Rex Warner y Th. D. Frangopoulos, Con una Introducción de Rex Warner, London: The Bodley Head.
- _____ (1974). *A Poet's Journal. Days of 1945-1951*, Traducción de Athan Anagnostopoulos, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- SEFERIS, Yorgos and Keeley, Edmund (1997). *Correspondence 1951-1971*, Introducción y notas de Edmund Keeley, con un prólogo de Dimitri Gondicas, Princeton, New Jersey: Princeton University Library and The Program in Hellenic Studies.
- WEISSBORT, Daniel (ed.) (1989). *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, London: Macmillan.