

## Cómo traducir los poemas de Dylan Thomas. Criterios a considerar y revisión de la traducción de Esteban Pujals

M<sup>a</sup> Concepción Sanz Casares  
Universidad de Valladolid

*All translation is an act of critical interpretation<sup>1</sup>*

Aun a riesgo de ser demasiado categóricos "a priori", podemos afirmar que al emprender la traducción de la poesía del galés Dylan Thomas (1914-1953) todo traductor se encuentra con dificultades añadidas a la, de por sí, ardua tarea de traducir poesía. Y esto es así por el carácter excepcional de Thomas, un poeta consciente y comprometido con su poesía y con la misión del poeta.

Esteban Pujals ha abordado con valentía este reto, y nos ha dejado su traducción en la obra *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952*<sup>2</sup>, una edición bilingüe sobre una selección de poemas extraídos de la recopilación de la obra poética de este artista que se publicó bajo el título de *Collected Poems: 1934-1952*, y que aglutinaba sus cuatro libros anteriormente publicados con los títulos *Eighteen Poems* (1934), *Twenty-five Poems* (1936), *The Map of Love* (1939), y *Death and Entrances* (1946) -el cual supuso la consagración

- 
1. "Toda traducción es un acto de interpretación crítica", Holmes, James (1970), "Forms of Verse and the Translation of Verse Form", en *The Nature of Translation*, James Holmes (ed.), The Hague: Mouton, p.93.
  2. Esteban Pujals (1986), *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952*, Madrid: Visor.

de este escritor como uno de los más grandes poetas de nuestro siglo en lengua inglesa.

Partiendo de la base de que ninguna traducción puede ser exacta al original, hemos estudiado el grado de equivalencia existente entre la lengua de llegada y la de origen. Algunos traductores y críticos sitúan el nivel de equivalencia demasiado alto para considerar que una traducción es lo suficientemente buena, como es el caso de Lila Ray, para quien la tarea del traductor consiste en revivir la experiencia original del autor, trabajando, como él hizo, desde dentro hacia fuera, sólo que con la ventaja de que tiene una estructura completa que le ha de guiar, mientras que el autor tiene que crear esa estructura. El traductor busca y pone a prueba equivalentes, y a menos que recreen la experiencia original, ninguna forma es suficientemente adecuada<sup>3</sup>.

Esta sublime visión exige al traductor que sea a su vez un creador, un poeta, capaz de entrar en la mente y el corazón del otro autor, de revivir sus circunstancias, de sentir lo que él sintió y percibir lo que él percibió. Y esto, en el caso de Dylan Thomas, es especialmente difícil, dada la complejidad de su propia teoría y práctica poéticas.

Thomas reconoce una dualidad entre el poeta inspirado y artesano, para quien la poesía tiene una función social implícita. Entiende que el poeta es un hombre devoto a su arte y que ve en la poesía un medio para captar la verdad y ayudar a que los demás la capten. Asimismo, considera que en el poeta confluyen las capacidades de sentir y pensar, y de ahí se desprende su idea de que el poeta ha de mirar al mundo tanto desde fuera como desde dentro de uno mismo para adquirir esa verdadera consciencia que otorga la intuición, una cualidad necesaria a todo creador.

Intuición era para Thomas un sinónimo de intensidad, entendida como una capacidad de crear una respuesta emocional inmediata, la cual se evalúa en el impacto que produce al lector. Reconoce diversos mecanismos por medio de los cuales se consigue dotar de intensidad al poema. Entre ellos están una cuidada elección del tema, una elaborada selección de las palabras, la presentación de puntos de vista inesperados y la concentración.

Pensaba, además, que sus poemas sólo serían intensos en un sentido de adaptación verbal y temática, y en su búsqueda de adecuación de forma y

---

3. Véase Lila Ray (1976), "Multi-Dimension Translation: Poetry". *Translation, Application & Research*, Richard W. Brisling (ed). New York: Gardner Press Inc., p.268.

contenido se interesó en el propio valor de las palabras en sí mismas, en los sonidos, y dio un énfasis especial a la parte estilística. Su pasión por las palabras queda reflejado en los siguientes comentarios efectuados por nuestro poeta:

I fell in love ... at once, and am still at the mercy of words...

Words, words, words, ... each of which seemed alive forever in its own delight and glory<sup>4</sup>.

En este sentido D. Thomas revitalizó el lenguaje y resultó un auténtico innovador en cuanto que en cada uno de ellos ofrece elementos creativos<sup>5</sup>.

Se trata, en resumen, de una poesía apasionada, imaginativa, muy sensorial, provocada por un impacto emotivo que invade todo el poema. Para conseguirlo, el autor ha utilizado con audacia todas las propiedades comunicativas del lenguaje para suscitar en nosotros la impresión de lo que él sintió. Naturalmente, este tipo de poesía tiene sus inconvenientes, siendo el principal un alto grado de oscuridad en el contenido. Pero Thomas advierte que su poesía no está destinada a la razón, sino que ha de ser sentida, oída, sin ayuda de elementos intelectuales.

Esteban Pujals comenta en el prólogo de su edición que *Collected Poems* fue un libro sorprendente que apasionó y desconcertó a los lectores y críticos por la energía verbal, la musicalidad, la novedad y la oscuridad con que se manifestaba su visión<sup>6</sup>. Sus palabras introductoras revelan, además, su consciencia de que Thomas manipulaba el lenguaje para lograr su objetivo. Por lo tanto, como traductor, debía inventar efectos formales que provoquen, en su propia lengua, el mismo impacto que produjo el original.

Otro punto que no debemos olvidar es el hecho de que si el traductor de poemas elige traducir en verso, como Esteban Pujals, debe ser fiel pero sin dar la impresión de serlo, o como Jackson Mathews sentenció, "ser fiel sin

---

4. "Me enamoré ... al instante, y todavía estoy a merced de las palabras. / Palabras, palabras, palabras ... cada una de las cuales parecía viva para siempre en su propio gozo y gloria". Citado por Gareth Thomas (1990), "A Freak User of Words", en *Dylan Thomas. Craft or Sullen Art*. Bold, Alan (ed), London: Vision Press, p.67.

5. Para un completo estudio del quehacer y pensamiento poéticos de Dylan Thomas, véase T. William Moynihan (1968), *The Craft and Art of Dylan Thomas*, New York: Cornell U.P. David Daiches (1957), "The Poetry of Dylan Thomas", *Dylan Thomas. Collection of Critical Essays*, C.B. Cox (ed), New Jersey: Prentice Hall Inc. Puede verse, asimismo, María Concepción Sanz Casares (1992), "Aspectos Estilísticos de la Poesía de Dylan Thomas", en *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX*, I Jornadas 1991. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, pp.275-284.

6. Esteban Pujals, Introducción a *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952*, ob. cit., p.13.

parecerlo es uno de los secretos y los gozos especiales de esta labor<sup>7</sup>. Es decir, el resultado ha de ofrecer entidad propia, ser poemas en sí mismos que afrontan las dificultades y obstáculos que conlleva en castellano la lengua poética en verso. La propia forma del poema tiene un efecto emocional para Thomas, y por ello Pujals ha intentado adaptar el metro inglés en la medida de lo posible.

Se observa que las traducciones conservan los mismos formatos estróficos que los originales, lo cual supone un gran esfuerzo por parte de Pujals, ya que el vocabulario de origen anglosajón es, en su mayoría, monosilábico, lo que no ocurre en castellano. Sin embargo ha conseguido este objetivo y sacrificado otras cualidades internas quizás más importantes, una serie de artificios sonoros retóricos, que el propio D. Thomas empleaba para lograr significado, o como él lo expresó: "to make my poems move in the direction I want them to"<sup>8</sup>.

Dylan Thomas consideraba el significado y el símbolo de las palabras como valores secundarios en poesía. Lo importante era el sonido<sup>9</sup>, y para crear efectos sonoros puso su énfasis en el ritmo, la rima y las figuras poéticas. La palabra actúa como unidad y como cuerpo de sonidos relacionados, formados a nivel de frase y de línea. De esto se desprende que los recursos sonoros no sólo cuentan sobre las palabras individualmente, sino sobre todo el contexto.

La poesía temprana de Thomas mantiene ritmos generalmente fuertes y regulares, acompañados de un sugerente juego de figuras retóricas, una serie de artificios de repetición que confiere al poema una cierta, aunque no total, regularidad silábica, regida por un patrón personal y original.

En la evolución de su poesía Dylan Thomas tendió a una mayor variación rítmica, para lo cual empleó recursos como insertar sílabas átonas intermedias en un pie métrico y eliminarlas en otro, variar el ritmo dentro de un mismo verso, o alternar versos de distinto patrón métrico<sup>10</sup>. Las

---

7. Mi propia traducción. Jackson Mathews (1966), "Third Thoughts on Translating Poetry", en *On Translation*, E. Reuben Brower (ed), New York: Oxford U.P., p.67.

8. "Hacer que mis poemas avancen en la dirección que yo quiero". D. Thomas, "Notes on the Art of Poetry" (1975), *Twentieth Century Poetry: Critical Essays & Documents*. G. Martin & P.N. Furbank (eds.), The Open U.P., p.387.

9. Sus propias palabras fueron: "What the words stood for, symbolized or meant, was of very secondary importance; what mattered was the sound of them as I heard them", *Ibidem*, p.383.

10. Véase, por ejemplo, mis análisis del ritmo de los poemas "Before I Knocked", de 1936, compuesto por un patrón general de tetrametros yámbicos, con la variedad de que los versos impares tienen una sílaba átona añadida al final del verso, a consecuencia de lo cual los versos pares tienen ocho sílabas y los impares nueve;

modificaciones responden a su deseo de dar intensidad a sus poemas, evitando la monotonía como primer factor de énfasis.

La discrepancia silábica entre español e inglés hace imposible una perfecta adecuación al modelo rítmico o silábico. La brevedad de sus vocablos da a la lengua inglesa un extraordinario poder de adaptación de los patrones rítmicos clásicos, mientras que la abundancia de palabras polisilábicas obliga al castellano a renunciar a esta posibilidad<sup>11</sup>. No obstante, aunque deba prescindir del sugerente acoplamiento rítmico, el traductor sí podría jugar con la cantidad silábica, combinando consciente y deliberadamente versos de igual o diferente longitud, según sea el caso.

En su estudio acerca del problema y la importancia del ritmo original de cara a la traducción, Victor Kochol comenta que en todo poema hay elementos rítmicos esenciales y otros secundarios, y que el traductor debe conservar los factores rítmicos esenciales para que el resultado sea adecuado. Si la lengua de llegada no tiene el modelo rítmico natural semejante, es preferible hacer una traducción substitutiva adaptada a las formas naturales de dicha lengua<sup>12</sup>. A esto se atiene Pujals, aunque con resultado de diversa consideración, puesto que en "Vision and Prayer" (1946) consigue una increíble adaptación silábica, y reproduce esas formas originales de rombo y pirámide que depende exclusivamente del metro.

La rima es otro de los aspectos con los que Thomas más ha experimentado, jugando con los distintos tipos, combinándolos, alternándolos. Y no sólo la utilizó como un recurso sonoro, sino como importantes elementos estructurales<sup>13</sup>. Por poner un ejemplo, "Before I knocked" presenta rima femenina en los versos impares (ej. "enter", "water", "daughter", "summer", "armour" y "hammer") y rima masculina en los versos pares (ej. "womb", "home", "worm", "name", "form", "dome"). Aunque se da una consonancia perfecta, la asonancia es imperfecta, aunque en armonía. Y es precisamente en este aspecto donde radica lo extraordinario de la rima,

---

y "And Death Shall Have No Dominion", de 1939, cuyo patrón básico es una combinación irregular de yambos y anapestos frecuentemente modificados, con lo que, asimismo, rompe el metro silábico. "Aspectos Estilísticos ...", *ob. cit.*, pp.277-278.

11. Así "Antes que llamara", por ejemplo utiliza entre tres y cinco acentos y entre once y dieciséis sílabas por verso, pero sin un aparente orden fijo y deliberado..
12. Victor Kochol, "The Problem of Verse Rhythm in Translation", en *The Nature of Translation*, *ob. cit.*, pp.106-107.
13. Véase el estudio de Gareth Thomas, "A Freak User of Words", *ob. cit.*, pp.65-88.

pues cada palabra ha sido cuidadosamente elegida, no por su semejanza fónica total con las demás, sino por su pequeña diferencia<sup>14</sup>.

Esto mismo ocurre en prácticamente todos los poemas seleccionados por Pujals, incluso en el poliédrico "Vision and Prayer". Es decir, Thomas considera la rima exacta sólo como una posibilidad sonora entre muchas otras, demostrando que lo importante para él es la armonía -no la reiteración- de los sonidos que forman las palabras.

Las traducciones muestran esfuerzos de querer lograr algún tipo de rima, y cuando ésta aparece es sobre todo asonante. No obstante este tipo es también muy irregular y no se da en todos los versos, ni tampoco sigue un modelo estrófico determinado. Dado el enorme esfuerzo realizado por Dylan Thomas en la creación de sus modelos de rima, las versiones españolas pierden, una vez más, este exclusivo elemento creativo.

Su preocupación por la musicalidad llevó a Thomas a manipular también el lenguaje mediante figuras de repetición de sonidos, combinando con frecuencia aliteraciones, asonancias, consonancias y rimas internas. En este sentido hemos de felicitar a Esteban Pujals por su logro, consiguiendo neutralizar en castellano algunas rimas internas y aliteraciones. Así, en "Before I knocked" podemos apreciar un predominio de las mismas consonantes en ambos idiomas, las oclusivas /t/ y /d/, además de nasales y sibilantes.

Veamos un escueto ejemplo extraído del poema "Vision and Prayer" en el que la traducción se equipara al original aunque con diferentes recursos:

In the birth bloody room unknown to the burn and turn  
of time

En el cuarto sangriento del nacimiento desconocido del  
consumir y girar del tiempo<sup>15</sup>.

Los versos ingleses están formados por vocablos en su mayoría monosilábicos, fuertemente acentuados en el primer verso (mediante la supresión de sílabas átonas), lo cual hace avanzar al texto a trompicones, a golpes de voz, como los chorros de la sangre saliendo a borbotones en ese nacimiento repentino y desconocido, para ceder en el segundo verso a un ritmo más fluido, a una cadencia regular que combina las vocales átonas

---

14. Puede verse un estudio exhaustivo de la rima de este poema en María Concepción Sanz Casares (1991), "Influencia estilística de G.M. Hopkins en Dylan Thomas", en *Es. Revista de Filología Inglesa*, Universidad de Valladolid, Nº 15, pp.109-110.

15. *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952, ob. cit.*, pp.82-83.

breves con vocales largas tónicas, lo cual se manifiesta como un calco fónico de ese lento y cambiante transcurrir del tiempo a que hace referencia. Este mismo significado está sugerido, además, por una recurrencia fónica superpuesta a este cambio rítmico, la de los fonemas nasales combinados con las aliteraciones de las oclusivas bilabial y alveolar, /b/ y /t/, así como la rima interna del segundo verso ("burn and turn").

Los versos castellanos, por su parte, transmiten esta misma idea mediante la alternancia de un verso largo, con vocablos polisilábicos, seguido de otro breve, a los cuales se superpone la combinación de la poderosa rima interna consonante perfecta de las palabras "sangriento nacimiento" en asonancia con "tiempo", unida a la conjunción de nasales y consonantes velares y oclusivas.

Como ya hemos dicho, para D.Thomas hay una estrecha relación sonido-contenido presente en la elección que hace de los vocablos que considera que se ajustan más a lo que quiere expresar, y por tanto siempre que encontremos este abundante juego de sonidos hemos de pensar que no sólo "suenan" en el sentido musical sino también significan<sup>16</sup>.

Thomas maneja hábilmente su característica sintaxis de repetición en forma de paralelismos, quiasmos, anáforas, etc, para incrementar los efectos sonoros y los valores conceptuales. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en "And Death Shall have No Dominion", donde además de las diversas formas de repeticiones de palabras (como reduplicaciones, derivaciones, palabras recurrentes, etc), este verso se reitera íntegramente a modo de estribillo, al principio y al final de cada estrofa, lo que recuerda los rituales religiosos. Pujals, aunque tiende a conservar las derivaciones, no es tan riguroso, y a veces elimina -a mi modo de ver un tanto injustificadamente- las insistentes repeticiones.

Al eludir la repetición, la traducción se empobrece, pues pierde no sólo gran parte de una obvia y primaria musicalidad, sino también un efecto emotivo impactante, ese vaivén conceptual que Thomas consigue mediante la recurrencia de palabras y sonidos.

La oscuridad, decíamos, esa nota dominante en la poesía de Thomas, es fruto en gran medida del uso de una sintaxis de concentración, donde las

---

16. Véase asimismo, por ejemplo, la estrofa segunda de "And Death Shall Have No Dominion", donde las consonantes oclusivas y velares están utilizadas con vocales cortas para resaltar la imagen que suscita ese "twisting on racks", o "retorciéndose en el potro". En castellano Pujals ha logrado un efecto casi idéntico con la aliteración de /r/. *Ibidem*, pp.46-47.

palabras funcionales, inacentuadas, apenas tienen cabida en el texto. Para lograr la concentración Thomas se sirve de recursos como la elipsis, especialmente de los artículos determinados, la cesura y el asíndeton, dos métodos que suplen los conectores, bien mediante el uso de coma o bien estableciendo la conexión de unas frases con otras ordenando de forma paralela las estructuras sintácticas.

La versión castellana tiende a evitar la concentración sintáctica. Si bien esta resolución resulta correcta, a nivel poético alarga los versos excesivamente, y las frases aparecen menos yuxtapuestas, más ordenadas y accesibles al lector, al eliminar uno de los focos principales de la dificultad, u oscuridad, de la poesía de Thomas.

Con su modo de manipular el lenguaje del poema Thomas creó una estética del sonido propia. Al eliminar o reducir elementos de repetición y concentración sintáctica elegidos intencionadamente por el autor, la traducción pierde gran parte del estilo y la grandeza del texto original.

Decíamos que Thomas encontró otra fuente de intensidad en el poema en la elección de los temas. El tema cristiano constituyó para él un mecanismo de apoyo de su poesía, utilizando la lengua y los mitos bíblicos, que transmitió a través de las imágenes. Las imágenes y símbolos son otra fuente primordial de oscuridad en su poesía, dado que, como Moynihan ha detectado, en ellas se da una asociación arbitraria de ideas, en las que se yuxtaponen lo personal y lo privado, en las se unen lo obvio y lo oculto, y se combinan el idealismo y el agnosticismo, el surrealismo y el pastoralismo<sup>17</sup>

La unión de dos o más palabras de forma inesperada, nos dice Ilek Buhuslav, libera un gran número de componentes semánticos de cada palabra simbólica, lo cual intensifica el componente connotativo y reduce la función denotativa de las palabras simbólicas<sup>18</sup>. Como los mitos bíblicos son universales y las imágenes que emplea Thomas son concretas (tomadas especialmente de los campos semánticos del hombre y la naturaleza), la traducción temática apenas supone, en principio, un problema para el traductor, que incluso llega a calcar las imágenes y a recuperar para la nueva lengua tanto lo denotado como lo sugerido en el original. Esta es la parte más lograda en la traducción de Pujals desde el punto de vista de las equivalencias, y no merece la pena extendernos en comentar el asunto.

---

17. Véase W. Moynihan, *ob. cit.*, pp.99 y ss.

18. Véase Ilek Buhuslav (1970), "On Translation", en *The Nature of Translation. ob. cit.*, p.135.

Una vez constatado este hecho es el momento de emitir un juicio sobre el resultado de la traducción de Pujals. Es indudable que la esencia del poema es un complejo de detalles que lo constituyen como una obra de arte literario y lo distinguen de cualquier otra clase de comunicación. Por este motivo nos encontramos con el problema de qué es lo más importante de mantener y qué es lo que ha de sacrificarse, especialmente cuando los traductores y críticos de traducción no se ponen de acuerdo.

Eugene Nida se decanta por la prioridad del contenido sobre las formas estilísticas, cuando uno debe elegir entre ambos<sup>19</sup>. En este sentido Pujals ha realizado una excelente traducción, pues el mensaje es equivalente en ambas lenguas.

A nuestro modo de ver, la afirmación de Nida es correcta sólo para los casos en los que el autor o la obra que se ha de traducir importan por su mensaje, como es el caso de la Biblia, sobre cuya traducción se ha basado este crítico. Pero cuando se trata de traducir poesía en general, nuestra opinión se acerca más a la de los especialistas de la talla de O.F. Babler, Gregory Rabassa y J. Mathews, para quienes el traductor debe hacer de su poesía traducida una nueva poesía de derecho propio, intentando retener el metro y el sonido y reproducir los efectos que dependen del énfasis de sonido, lo cual puede implicar una pequeña pérdida en el significado. Aunque un calco es bastante difícil, es posible establecer una aproximación en los ámbitos de la forma, los valores fonéticos y la información, si es que la traducción refleja un alto grado de sensibilidad a los elementos lingüísticos de la lengua original y de llegada.

Toda traducción de poemas supone una cierta pérdida de musicalidad y un cierto cambio o distorsión del mensaje del poema. Pero si el traductor cambia la estructura métrica del original, altera y distorsiona sus proporciones, está sacrificando un elemento importante de su arte. La traducción de un poema debería ser fiel a la forma. El test final son, por tanto, las palabras de Mathews, "Does it speak? Does it sing?"<sup>20</sup>, idea que G. Rabassa expande, afirmando que la escritura no es sólo un sustituto del pensamiento, sino también de los sonidos, dado que el sonido tiene el poder de reforzar y de disminuir el significado; por ello, concluye con las palabras:

---

19. Véase Eugene A. Nida (1966), "Principles of Translation as Exemplified by Bible Translation", en *On Translation*, ob. cit., p.19.

20. J. Mathews, ob. cit., p.68. Véase asimismo O.F. Babler (1970), "Poe's 'Raven' & the Translation of Poetry", en *The Nature of Translation*, ob. cit., pp.195-96.

"If a work sings in the original and does not in the translation, then the version is little more than a linear glossary"<sup>21</sup>.

En el caso específico de Dylan Thomas nos situamos plenamente en este lado de la cuestión por la ya mencionada cuidada preocupación de este poeta por la forma, no sólo como un componente estético, como un bello envoltorio de las ideas, sino porque para él la forma llevaba implícito un contenido, -por decirlo de otro modo utilizando las palabras de Gareth Thomas: "The poem's full meaning is its phonological, grammatical and semantical content"<sup>22</sup>.

La traducción debería guardar relación con el original en su ritmo y cadencia, explotando todos los recursos sonoros de la lengua española. Aunque desde el principio ya aludíamos a la enorme dificultad de esta tarea.

La traducción falla en su visión global de la estética de nuestro poeta, apelando más al intelecto que a los sentidos, lejos del propósito de Thomas. Diríamos, con Mathews, que los poemas castellanos hablan, pero no cantan. Ahora bien, el tener que adaptarse a las limitaciones del verso, a pesar de no guardar un metro y ritmo regulares, obliga al traductor a manipular la lengua castellana, dotándola de figuras poéticas como el hipérbaton o determinadas elipsis, que junto con las figuras de pensamiento, hacen que el texto se lea con gracia, pero desafortunadamente lejos de la fuerza y belleza del inglés. Es simplemente una poesía diferente.

En suma, Pujals no deja ver el papel que supuso la poesía de Thomas en la literatura inglesa por sus aportaciones estilísticas. A su favor, diremos que ayuda a conocer y entender a uno de los poetas más oscuros que ha producido el siglo XX, porque Pujals a la vez que traduce también *interpreta* esa sintaxis concentrada, esos compuestos originales, esas imágenes sorprendentes que dificultan la comprensión del mensaje. E iniciábamos nuestro artículo precisamente con un epígrafe que transmitía este mensaje. Por encima de todo, el traductor interpreta, y la interpretación de Pujals es en nuestra opinión, no sólo correcta, sino magnífica.

---

21. "Si una obra es musical en el original y no en la traducción, entonces la versión es poco más que un glosario lineal", Gregory Rabassa (1987), "The Ear in Translation", en *The World of Translation*, New York: Pen American Center, p.82.

22. "El significado total del poema *está* en su contenido fonológico, gramatical y semántico". Gareth Thomas *ob. cit.*, p.78.

## Bibliografía

- Bold, Alan (ed) (1990), *Dylan Thomas. Craft or Sullen Art*, London: Vision Press.
- Brisling, Richard W. (ed) (1976), *Translation, Application and Research*, New York: Gardner Press Inc.
- Brower, E. Reuben (ed) (1966), *On Translation*, New York: Oxford U.P.
- Cox, C.B. (ed) (1957), *Dylan Thomas. Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice Hall Inc.
- Holmes, James (1970), *The Nature of Translation*, The Hague: Mouton.
- Martin G. & Furbank P.N. (eds.) (1975), *Twentieth Century Poetry. Critical Essays & Documents*, The Open U.P.
- Moynihan, William T. (1968), *The Craft and Art of Dylan Thomas*, New York: Cornell U.P.
- Pujals, Esteban (1986), *Dylan Thomas. Poemas 1934-1952*, Madrid: Editorial Visor.
- Rabassa, Gregory (1987), "The Ear in Translation", en *The World of Translation*, New York: Pen American Center.
- Sanz Casares, María Concepción (1991), "Influencia estilística de G.M. Hopkins en Dylan Thomas", en *Es. Revista de Filología Inglesa*, Universidad de Valladolid, Nº 15, pp.105-115.
- Sanz Casares, María Concepción (1992), "Aspectos Estilísticos de la Poesía de Dylan Thomas". *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX*, I Jornadas 1991. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid.