

Susana CRUCES COLADO

(Universidade de Vigo)

Traducción y reescritura de Camus en España (1949-1975)

Es un hecho constatable el que en un país no sólo circulan obras de producción propia, sino también aquellas provenientes de otras literaturas. Algunas de estas obras llegan a estar tan integradas en la tradición literaria, que han dejado de ser percibidas como elementos ajenos o extraños. Podemos citar el caso hoy en día de las novelas de Julio Verne, cuyo origen francés ha llegado a ser olvidado. Ello indica que las literaturas de los diferentes países no se hallan aisladas unas de otras, sino en contacto, produciéndose trasvases e intercambios.

El modo de contacto, por excelencia, son y han sido las **traducciones**. Las disciplinas, salvo la Literatura Comparada y de manera atomizada, les habían prestado escasa, por no decir nula atención. Es cierto que han sido sobre todo objeto de estudio para la Teoría de la Traducción, si bien éste adoleció de un enfoque, a mi entender erróneo, lo mismo que sucedía en la disciplina anteriormente mencionada, y que consistía en concebir la traducción como una operación lingüística (Mounin, Vinay y Darbelnet). Ello provocó que se atendiese más al propio proceso de traducción, que a las condiciones estéticas, literarias, sociales, etc. bajo las cuales ésta se llevaba a cabo. Así, surgen ciertas estilísticas contrastivas cuyo alcance es totalmente limitado, puesto que sólo sirven para pares específicos de lenguas, y que son válidas, a mi entender, únicamente como herramientas auxiliares del proceso de traducción. No permiten abarcar un amplio conjunto de fenómenos, independientemente de la lengua de la que, o a la que se traducen, y no pueden proporcionar explicaciones comunes para idénticas situaciones. La traducción es un contacto cultural, y no un mero intercambio de códigos o de estructuras lingüísticas. Por este motivo, los estudios que parten de estas perspectivas no consiguen dilucidar las razones por las que se traduce más o menos desde unos sistemas que de otros, si la función de la obra traducida es igual o similar a la de la obra original, o por qué las traducciones suelen dejar de ser válidas al cabo de un período más o menos amplio de tiempo. En resumen, predominaba el prescriptivismo, abriendo puertas a la más pura subjetividad, en lugar de favorecer un enfoque descriptivo.

Otra de las razones de tal estado de cosas reside en que, hasta fechas relativamente recientes, la *Teoría de la Literatura*, identificaba de forma restrictiva *literatura* con las obras generadas en el seno de una comunidad, ceñida a unas

fronteras que no son ni las lingüísticas ni las culturales, sino que coinciden artificialmente con las políticas. Como consecuencia de ello quedaron *excluidas* de los estudios literarios todas aquellas obras procedentes de espacios culturales diferentes, tanto compartiesen lengua o no. Sólo la *Literatura Comparada* pareció interesarse por las relaciones entre literaturas, aunque habitualmente las hubiese abordado de forma atomizada y reduciéndolas a simples aspectos puntuales como por ejemplo la influencia del escritor X en Y (Influencia de Faulkner en García Márquez), o la “fortuna literaria” de X en un país extranjero (Goethe en Francia). El verdadero “despegue”, por así denominarlo, surgirá desde la propia *Literatura Comparada*. José Lambert, en 1980 (“Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et Théorie du polysystème”), defiende la necesidad de una teoría unificada para sistematizar los estudios de *Literatura Comparada*, abogando por la adopción del modelo de funcionamiento de la literatura desarrollado por la Teoría de los Polisistemas, cuyos postulados expondré a continuación de forma somera. Esta teoría, cuyo más conocido representante, que no el único, es Even-Zohar se fundamenta en la noción de sistema literario —lo que normalmente denominamos una literatura “nacional”, el cual está constituido por una serie de actividades consideradas literarias en una sociedad dada, y que mantienen una red de relaciones gobernadas por una serie de leyes, entendidas éstas como tendencias de comportamiento. Estos elementos interrelacionados no se definen por sí mismos, sino por la función desempeñada en relación con los demás, lo que les acuerda una posición en el conjunto. La función cambia a lo largo del tiempo y puede ser diferente para cada sistema, por lo que la posición —central o periférica— también lo es. El modelo del polisistema, al partir de la premisa de que los sistemas se definen como abiertos y heterogéneos, no sólo permite describir las relaciones entre sus elementos, sino que se revela eficaz y flexible para dar cuenta de las relaciones entre diferentes sistemas o relaciones intersistémicas. Esto es, los sistemas pertenecientes a diferentes comunidades mantienen contactos, y en consecuencia intercambian elementos.

En este contexto nacen los llamados *Translation Studies*, que Holmes (1988: 71) define como: “Translation Studies is be understood as a collective and inclusive designation for all research activities taking the phenomena of translating and translation as their basis or focus”. Sus objetivos principales, serían las descripciones del fenómeno de la traducción poniéndolo en relación con el estado del sistema literario en el que éste se produce.

La detección de las normas que han regido dicho proceso, han de hacerse en gran medida a partir de la recepción del producto final. De ahí la afirmación de Lambert (1988:178): “La question des relations littéraires est en grande partie une question de réception”. Es decir, según sea percibido así se podrá apreciar cuál es su grado de integración, si es aceptado o criticado (precisamente por ajustarse o no a las normas), o qué función cumple éste. Uno de los mejores medios para detectarlo, es atender al discurso de mediación: “Il est non

moins important de s'interroger sur le discours de médiation qui insère le texte dans le champ littéraire. "(Chevrel 1989:75)

André Lefevre (1992) engloba bajo la etiqueta de **reescritura** al conjunto de discursos de mediación. La "reescritura" consistiría en la imagen creada en una serie paralela de textos metaliterarios, referidos tanto a un autor, como a una obra concreta, o al género y período a los que se adscribe una obra. Estos textos van desde las antologías, los artículos aparecidos en periódicos y revistas, generales o especializadas, críticas, entradas de enciclopedias y diccionarios, pasando por adaptaciones cinematográficas, e incluyendo, naturalmente, las traducciones. Debo señalar que esta noción tampoco es restrictiva, pues se puede aplicar tanto a las obras producidas en el sistema o a las importadas. La traducción no sería sino la forma más conspicua de reescritura de la obra extranjera, y la que se nos aparece como más evidente.

Los mediadores culturales —denominados por Lefevre **lectores profesionales**— son aquellos cuya ocupación principal —y obligación, podría añadirse— consiste en leer textos, para generar sus correspondientes reescrituras. Así pues, entrarían en esta categoría los profesores, los críticos literarios, los colaboradores de prensa tanto general como especializada, y por supuesto, los traductores. Todos ellos están investidos de un poder simbólico para generar discursos, ya que son considerados por una sociedad como los poseedores de un monopolio de conocimientos, y consiguientemente de un monopolio de competencia en un campo particular; en este caso, la literatura. Así, ejercen una actividad "vicaria" o lo que es lo mismo, leen, "reescriben" en delegación y representación de todos los destinatarios de las obras, los cuales muy probablemente habrán adquirido por diferentes vías esa imagen —la "reescritura"— de la obra en cuestión. Dicho de otro modo, al ser la literatura en general, y cada vez un mayor número de obras accesibles para un número creciente de lectores, pero que al mismo tiempo también se encuentra cada vez más restringida a las aulas (ante la avalancha creciente de productos audiovisuales), rara vez se lee una obra con la mente en estado virgen sin ideas preestablecidas. Los lectores se dejan orientar, bien por necesidad, bien por razones prácticas, como la elección de lecturas entre la amplísima oferta del mercado.

La reescritura está dirigida a una "comunidad interpretativa", la cual, en la mayoría de las sociedades occidentales, ni es única ni necesariamente homogénea. Su función es la de determinar qué es lo que forma parte del canon y qué es lo que debe quedar fuera. Para ello orientan la adecuada lectura e interpretación, asegurando la estabilidad de un sistema (y en general los sistemas son fuertemente conservadores). Ello responde, por regla general, a dos motivaciones diferentes: el control poético del canon, y el ideológico. Este último, denominado por Lefevre (1992) *patronage*, lo ejercen personas o instituciones: grupos religiosos, editores, media, partido político, etc. y controlan, si no la escritura, al menos su difusión (control, por ejemplo, del sistema escolar). Los profesionales,

en épocas dadas, se encuentran más próximos a estos poderes¹, y de hecho éstos acuden a ellos para atraer el SL hacia su ideología.

Pero todas estas teorías, por coherentes que *a priori* puedan parecer, no se revelan realmente eficaces si no se consigue aplicarlas a situaciones concretas, produciendo resultados que puedan ser considerados relevantes para una investigación. Debo decir, que hasta el momento esto es lo que ha sucedido cuando he partido de estos modelos teóricos para analizar cuál ha sido la recepción de la obra de Camus en España, desde los años cuarenta hasta el año tema objeto de mi tesis doctoral en curso.

Hablar de la recepción de la obra de Camus en España, supone pues, hablar de la reescritura de dicha obra, reveladora de la situación del sistema literario español, teniendo en cuenta que en el momento en que comienza la difusión de ésta, y durante una buena parte del período estudiado, España se encuentra bajo la dictadura franquista, la cual ejerce una censura que alcanza tanto al discurso de los mediadores, como a las propias traducciones.

Me referiré en primer lugar a las traducciones, por ser la muestra más evidente de la reescritura, y el medio habitual de contacto entre dos sistemas literarios (afirmaciones de los representantes de los TS que ya he mencionado, y que suscribo). Por ello, es necesario determinar quién y cuándo se traduce, y he aquí donde encontramos una de las peculiaridades de dicha reescritura: ninguna de las traducciones, hasta nuestros días², fue realizada en España, sino en Argentina y en México (los menos): *Calígula* (1949), *El malentendido* (1949), *Los justos* (1949), *El hombre rebelde* (1953), *El mito de Sísifo* (1953), *La Caída* (1957), *El exilio y el reino* (1957) y *El revés y el derecho* (1958) son publicadas por Losada. *El extranjero* (1949) y *La peste* (1958), aparecieron en EDHASA y en Sur-Emecé respectivamente. Más tarde, en el año 1960, la editorial Aguilar de México encarga una nueva traducción de las *Obras Completas*, en dos volúmenes, el primero reúne la ficción y el segundo ensayos y escritos periodísticos, un poco a imitación de la colección La Pléiade. Este hecho podría indicarnos que, en un principio, las traducciones fueron más bien pensadas para el público latinoamericano. Nada más lejos sin embargo de la realidad. Cualquier libro que se editase en lengua española era susceptible de ser distribuido en cualquier país de habla hispana, puesto que a efectos de derechos de traducción formaban parte de la misma área lingüística. Las razones se encuentran, por supuesto, en el ineludible control ideológico que ejercía el régimen y que afectaba a todos los agentes del sis-

1 No se debe entender este poder como exclusivamente político, sino como la capacidad para inducir gustos, crear todo tipo de productos, etc. De hecho, no siempre los mediadores se encuentran próximos a estos poderes, sino que pueden encontrarse en polos opuestos. Aquellos que detentan el saber reconocido, o el prestigio, no detentan, por ejemplo, el poder político. Remito a un artículo de Pierre Bourdieu, del año 1992 "Le champ littéraire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89. Services des publications de la maison des sciences de l'homme. pp.3-46.

2 Alianza Editorial ha comenzado a publicar las *Obras Completas* de Camus. Hasta el momento han salido cuatro de los seis volúmenes. Pero no todas sus obras han sido vueltas a traducir. Así, por ejemplo, *El extranjero* aparece en la nueva versión de J.A. Valente, algunas corresponden a la versión de Losada corregida, como *Calígula*, y *La peste* es la misma que la que aparece por primera vez en 1958.

tema literario. Cualquier publicación tenía que pasar obligatoriamente por la censura previa. Ninguna editorial se arriesgaría a publicar entonces ningún autor que pudiese provocarle problemas con la censura. Camus al estar adscrito a una corriente filosófica —el existencialismo— contraria al cristianismo, y comprometido en la lucha contra los totalitarismos que habían invadido Europa, difícilmente podía ser tolerado, puesto que su ideología era incompatible con los principios defendidos por el régimen franquista. Esta tesis cobra mayor fuerza al observar qué sucede cuando se intentan importar sus obras (hecho que la concesión del premio Nobel en 1957 impulsó especialmente). No existía el mismo tratamiento para las obras o traducciones que se producían en el país y para las que se importaban. Estas últimas, al estar editadas en el extranjero, no podían sufrir enmiendas, supresiones ni tachaduras, siendo autorizadas o rechazadas en su totalidad. La primera para la que se solicitaría el permiso de importación, fue *El extranjero*, en 1949, que es por supuesto prohibida. Es cierto que en el 55 se había autorizado la importación de 300 ejemplares en francés de *La peste*, pero oficialmente (y digo oficialmente porque es cierto que existía un activo comercio bajo cuerda de libros no autorizados) hasta el año 1957, coincidiendo con la concesión del premio Nobel, no se autoriza la importación de ninguna de sus traducciones, y la primera será precisamente la de *La peste*. Será precisamente este premio el que favorezca una cierta apertura de criterios para que puedan empezar a publicarse estas obras en España, porque a esta autorización siguen las de *El extranjero*, *El exilio y el reino*, *El mito de Sísifo*, *La Caída*, y sus cuatro obras de teatro: *Calígula*, *El malentendido*, *El estado de sitio*, *Los justos*. Más que nada, debía tratarse de una cuestión de prestigio o más bien para defensa de la política cultural del régimen: un país que pretende mostrar que existe apertura (España acaba de salir del bloqueo de los organismos internacionales, y comienza la etapa de captación de turismo) no puede desconocer un autor al que acaban de conceder tan importante *distinción*. El hecho de que posteriormente éstas fuesen de nuevo prohibidas, parece reforzar esta hipótesis. Así, en 1960, se deja en silencio administrativo (de lo que una octavilla escrita a mano y sin firma constituye la prueba) la edición de Aguilar de las *Obras Completas*, lo que equivale a su prohibición. Una posible explicación de esta actitud es que las anteriores obras autorizadas o toleradas, eran importadas en pequeño número de ejemplares, y por lo tanto su difusión e impacto sería escasísimo, cosa que no ocurre esta vez, porque se solicita la importación de cerca de 15000 ejemplares. Tampoco se autoriza *Los justos*, anteriormente “tolerada”, o se dejan durante unos meses en suspenso. Sólo a partir de 1963, año en que con la llamada “Ley Fraga” de prensa desaparece la obligación de pasar por la censura previa, empiezan a difundirse masivamente estas traducciones.

Creo que entonces se puede afirmar que la reescritura por medio de la traducción es de interés limitado, porque, aunque se produce en países cuyo sistema literario es en buena parte común con el de la península, no se van a ver condicionados por los mismos factores (tanto estéticos como ideológicos). Por

ejemplo, no se tenderá hacia la autocensura, como sucede en España. Consecuentemente, el análisis del discurso de los mediadores resulta más relevante para determinar la reescritura, como veremos a continuación.

Del examen de los artículos aparecidos en los periódicos de información general, especialmente en las fechas que coinciden con la concesión del Nobel y la muerte de Camus; artículos de revistas literarias, manuales de literatura francesa de uso académico, historias de la literatura, enciclopedias, prólogos, etc. se observan, dos líneas generales de reescritura, las cuales parten de posiciones ideológicas diferentes.

La primera es aquella que se encuentra más próxima a la cultura “oficial”³ y lee la obra de Camus a partir del cristianismo, juzgándola en relación a su contenido filosófico y moral, produciendo dos reescrituras contrapuestas. Si predomina la idea de que sus convicciones estaban próximas a las del credo católico, entonces su obra era defendida y calificada de positiva, haciendo siempre las salvedades que fuesen necesarias. Si por el contrario, lo que pesaba más era el ateísmo de Camus, entonces su obra es considerada negativa. La explicación de estas posturas divergentes estaría el mayor o menor grado de “ortodoxia” de los mediadores. Esto es, si se hallan vinculados a una cierta disidencia tolerada, reescriben a Camus como un autor casi cristiano, o a punto de convertirse. Incluso, el hecho de que se hubiese alejado de la filosofía existencialista y de la escuela de Sartre, sirve de demostración de tal lectura. Por el contrario, los que se encuentran más próximos a los medios oficiales, producen reescrituras que ponen en duda su calidad literaria, basándose en las creencias erróneas que estas obras encerraban, y alertando al mismo tiempo sobre su potencial peligro para un creyente, pues en apariencia, gracias a su humanismo —que de todos modos era ateo— resultaban aceptables.

Veamos unos breves ejemplos, (la extensión de la comunicación impone sus limitaciones) suficientemente ilustrativos. Entre los que llevan a cabo una reescritura de “asimilación” por vía del cristianismo, podemos encontrar:

A partir de la idea del “absurdo” de la existencia como posición inicial, como punto de arranque de una investigación metódica, cartesiana, llega [...] a una especie de sentimiento comunitario entre los hombres, de solidaridad en el dolor, del sacrificio de la vida de raíz evidentemente cristiana, aunque su autor no haya dado nunca un paso de acercamiento hacia el cristianismo ni haya mostrado el menor deseo de conocer la experiencia religiosa a fondo (M. Cereales *Diario Vasco*/10-1-60, p.12)

Albert Camus fue en cierto modo un sordo de Dios. [...] No entendía, porque no podía oír, que el mayor

3 Por cultura oficial entiendo aquella que es favorecida y promovida por el régimen, reflejo de los valores de éste.

de los mandamientos sea amar a Dios sobre todas las cosas. [...] Y en medio del ejercicio de este amor; no dejó de buscar la música del baile, léase Dios, o al menos de deplorar su ausencia o lo que él por tal tenía.

(Torrente Ballester. *Arriba*. 5-1-60 p. 2)

Y como muestra de reescritura opuesta:

Se ha hablado insistentemente de la proximidad entre la posición de Camus y el cristianismo[...]. Por el contrario, otros afirman que el ateísmo lírico de Camus va más lejos aún que la incredulidad fría y reposada de Sartre. [...] Aunque en cualquier caso sería aventuradísimo formular predicciones acerca de la futura situación espiritual de Albert Camus, su evolución no parece orientarse en un sentido positivo

(Rodríguez Alcalde. 1959:207)

Camus es, y lo es genialmente, expresión de una conciencia de nuestro tiempo, de la cual da testimonio usando un instrumento de gran altura literaria y de inequívoca sugestión y belleza. Pero ese testimonio tiene una flecha marcada y directa, que se hace, sobre todo, patente en alguna de sus obras, de ataque directo y frontal contra los cristianos”

(Fernández Miranda. 1963: 38)

La segunda línea se centra en la evaluación fundamentalmente literaria así como del contenido estrictamente filosófico de sus escritos, que aunque no es completamente negativo, no parece mostrar excesiva solidez. Así, desde el punto de vista estético, no se considera a Camus como un autor especialmente original, destacando más bien las cualidades estilísticas de su prosa que desde el sistema literario español se considera paradigma del clasicismo francés.

Hemos citado a ALBERT CAMUS (1913), argelino de nacimiento, que ha vivido entre estudios de filosofía, tomando parte activa en la resistencia. No nos sorprende por su riqueza y variedad. Más que pensador, las meditaciones de Noces anuncian un buen estilista. En la novelística es pobre de imaginación. Llevó a la perfección de forma clásica una sensibilidad auténticamente moderna. Como pensador, se distingue por las manifestaciones de simpatía hacia el hombre que sufre.

(Alonso Pedraz, M. 1973:629-630)

Pero tampoco esta última cualidad parece ser unánimemente aceptada:

[...] siendo estos [sus méritos] considerables, tal preeminencia no se explicaría de modo suficiente. En

cuanto escritor de imaginación, ésta no se muestra pródiga. Casi todas sus ficciones son relatos o cuentos largos sin alcanzar la categoría de novelas. *La peste*, su obra más ambiciosa, tampoco llega a serlo y se queda en una "crónica", según reconoce el propio autor, quien ejemplarmente no oculta sus limitaciones. Aún más —por desconfianza hacia cierto innato don lírico de tipo reflexivo—, sucede que las páginas más famosas de su libro son mates, descoloridas.

(G. de Torre. *Insula*. n.º 133.dic. 1957 p.1)

Las reescrituras que inciden en su aspecto filosófico, lo descalifican. Ello tiene sus raíces, en mi opinión, en las ideas estéticas dominantes entre los círculos disidentes alejados de la cultura oficial, y que coinciden con el auge de la poesía social y de la literatura comprometida. En estos momentos el debate sobre la literatura comprometida se encuentra en pleno apogeo, y no se puede olvidar la enorme influencia ejercida por el ensayo de Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* el cual acaba convirtiéndose en referencia estética indispensable de los sectores no dominantes del sistema literario español. Ello explica reescrituras como las siguientes:

La palabra —que no filosofía, inexistente— de Camus es, en resumen, verdadera, pero insuficiente. Lo que a ella le falta le falta también a su época. (*Índice*. n.º 107. Nov. 1957:7-8)

Aunque consideramos a Camus entre una perspectiva de narradores, la novela no es para él algo que le defina, sino un instrumento para su expresión, por lo demás no muy interesante en sí mismo.» (Riquer & Valverde. 1968: 409) (...) hay en él también la herejía ética que consiste en tomar una razón indudable y convertirla en el todo, en la última palabra, con ayuda de apelaciones a nuestra sentimentalidad y nuestra sensibilidad ante lo elegante y lo noble. Pero aun cuando se tenga razón, eso no basta; [...] Él mismo parece percibirlo cuando propone algo positivo para su *espoir*, los «valores mediterráneos, el apego a los dictados inmediatos de la salud vital, pero su gesto es bien poco realista, como si ese adherirse a la concreción fuera un mero imperativo abstracto.

(Riquer & Valverde. 1968: 409-410)

Precisamente por esta falta de realismo, y a pesar de que se construya de Camus una imagen de escritor ateo y anticristiano, y por lo tanto, con posibilidades para convertirse en figura canonizada de la disidencia ideológica y estética a la que he aludido, el hecho de que sea rechazado por la ortodoxia del régimen no basta para que sea automáticamente aceptado por la heterodoxia. Es más, frecuentemente se le acusa de ser un escritor fácil en exceso, más propio

para un público joven o poco exigente, lo que lo aproxima a la literatura de evasión —incluso se puede entender que también subyace un reproche a su popularidad—, radicalmente contraria la concepción de literatura que desde estos círculos se defiende. De nuevo las citas permiten, aunque sea muy brevemente, sustentar esta afirmación:

Más sugestivo que sólido, más brillante que sistemático, su capacidad de influir en los lectores ha sido inmensa, y el premio Nobel de 1957 corroboró el hecho innegable de esa fascinación universal [...]

(Pujol. 1976:151)

¿A qué otra cosa sino al mensaje que, más o menos explícito, llevan siempre encapsulado sus obras, puede atribuirse **su ascendiente sobre las nuevas generaciones**, las vastas audiencias que ha conquistado y, finalmente la coronación internacional de la Academia sueca.

(G. de Torre, *Insula*, n° 133, diciembre 1957, p.1)

En conclusión, se puede afirmar que durante el período correspondiente al franquismo, la principal tendencia de la reescritura sobre Camus en España es la que tenderá a apartarlo del canon, tanto desde las posiciones oficiales, como desde las no oficiales, si bien por razones completamente diferentes. La ideología será la que sustentará los juicios estéticos, imponiéndose a los intrasistémicos, es decir, aquellos que atañen por ejemplo, a la renovación del género o del punto de vista de la narración. Para los primeros, aceptarlo en el canon implicaría reconocer que se admiten principios contrarios a los que defiende el régimen, y consecuentemente pondrían en cuestión su legitimidad. Para los segundos, supone también en cierto modo ir en contra de las concepciones tanto políticas como literarias defendidas para sustituir un canon que se siente como impuesto, puesto que no se puede olvidar el control ejercido por las instituciones —y concretamente por la censura— sobre todo tipo de manifestaciones artísticas. Sólo aquella reescritura que asimila a Camus al cristianismo (porque en ningún caso se llega a reescribir como autor declaradamente cristiano) permite introducirlo en el canon —y me estoy refiriendo a los estratos dominantes del sistema— eliminando o suavizando aquellos aspectos ideológicos que son la causa de que resulte inaceptable para el centro del sistema literario español. Todo ello no es sino muestra y resultado de la situación cultural en que se encuentra un país, y que condicionará la reescritura que se lleve a cabo de un elemento nuevo, en función de unos intereses dados, —y quizás no necesariamente conscientes— tanto sean para el mantenimiento de un estatus económico o estético.

Bibliografía

- BRUNEL & CHEVREL, Y. 1989. *Précis de Littérature comparée*. PUF. París.
- CHEVREL. 1989 "Le texte étranger: la littérature traduite" in BRUNEL & CHEVREL 1989. pp. 57-84.
- EVEN-ZOHAR, I. 1990 "Polysystem theory". *Poetics Today*. Tel Aviv. 11:1. pp. 9-24.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, T. 1963. *Albert Camus y el testimonio de los cristianos*. Hevia. Alcoy.
- HOLMES, J.S. 1988. "The Name and the Nature of Translation Studies". in: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Rodopi. Amsterdam. pp. 67-80.
- LAMBERT, J. 1980. "Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et Théorie du polysystème". in: *Actes du XVI Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. Vol. I. Montpellier. pp. 59-69.
- LEFEVERE, A. 1992. *Translation, Rewriting & the manipulation of Literary Fame*. Routledge. Londres.
- RIQUER, M. & VALVERDE, J.M. 1968. *Historia de la literatura universal*. Planeta. Barcelona.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L. 1959. *Hora actual de la novela*. Taurus. Col. Persiles. Madrid.