

INSILIO, TRADUCCIÓN Y (AUTO)CENSURA: EL CASO MERCEDES REIN

Hornos-Weisz, Leticia
Universidad de la República
Montevideo, Uruguay
letihornos@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8329-0477

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo propone explorar la relación de las prácticas traductoras y el campo editorial con los mecanismos de censura cultural impuestos durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985). A partir de los antecedentes creados por Berman (1989), Pym (1990), Chesterman (2006) y Munday (2013; 2014) proponemos un enfoque microhistórico que tiene como objeto de análisis la trayectoria intelectual de la escritora, traductora y dramaturga Mercedes Rein (1930-2006) antes y durante el insilio. A través de esta delimitación temporal, compararemos las particularidades de la agencia traductora y el corpus publicado (traducido y de autoría directa) durante esos dos períodos, haciendo énfasis en los efectos de la censura oficial y la autocensura en la visibilidad y el ocultamiento de su identidad autoral. Nos importa recuperar, asimismo, la función de la subsistencia que adquiere la traducción literaria en ese contexto y la cooperación de los agentes exiliados en mercados externos. Sobre la base de estas consideraciones, el artículo propone enriquecer y complementar con elementos del campo de la traducción y el campo editorial uruguayo el discurso historiográfico que cuestiona la idea de “apagón cultural”.

PALABRAS CLAVE: insilio, autocensura, censura cultural, Mercedes Rein, traducción literaria

INSILIO, TRANSLATION AND (SELF)CENSORSHIP:
THE CASE OF MERCEDES REIN

This article explores the relationship between translation practices and the publishing field regarding the mechanisms of cultural censorship imposed during the Uruguayan civil-military dictatorship (1973-1985). From previous work by Berman (1989), Pym (1990), Chesterman (2006) and Munday (2013; 2014) we propose a microhistorical approach that analyses the intellectual trajectory of writer, translator and playwright Mercedes Rein (1930-2006) before and during the *insilio* [the equivalent of the exile for those who did not have to emigrate]. Through this temporal framework, we will compare the particularities of the translator's agency and the published corpus (both as translator and as author) during these two periods, highlighting the effects of official censorship and self-censorship on the visibility and the concealment of her authorial identity. Furthermore, it is important to recover the subsistence function that literary translation took on in this context and the cooperation that Rein established with exiled agents in foreign markets. Based on these considerations, the article proposes to enhance and supplement the historiographical discourse that questions the idea of "cultural blackout" (based on evidence from different fields and disciplines), with inputs from the field of translation and the Uruguayan publishing field.

KEYWORDS: *insilio*, self-censorship, cultural censorship, Mercedes Rein, literary translation.

Recepción: 03/07/2023

Aprobación: 12/09/2023

INTRODUCCIÓN

En este artículo se explora la relación de las prácticas traductoras y el campo editorial con los mecanismos de censura cultural impuestos durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985). A partir de los antecedentes creados por Berman (1989), Pym (1990), Chesterman (2006) y Munday (2013; 2014) proponemos un enfoque microhistórico que tiene como objeto de análisis la trayectoria intelectual de la escritora, traductora y dramaturga Mercedes Rein (1930-2006) antes y durante su *insilio* o exilio interno, entendido aquí como el "desplazamiento (forzado o aparentemente voluntario) que avanza hacia un distanciamiento de los espacios y lugares que alguna vez configuraron su origen, historia e

identidad” (Larrobla y Figueredo s/n). Las funciones diferenciales que adquiere la práctica traductiva antes y durante los años de su insilio nos permiten reconstruir los efectos de la censura en esas dos etapas y reflexionar, de modo amplio, en torno a la “voluntad y capacidad de actuar” (Kinnunen y Koskinen 6)¹ de los agentes de traducción (Milton y Bandia) en situaciones de conflicto.

La producción historiográfica sobre el pasado reciente ha documentado de manera profusa los efectos de la “dimensión cultural de la represión estatal” (Rico) en diferentes manifestaciones artísticas y áreas de la cultura y se ha detenido, aunque bajo otro foco, en “el frágil balance entre coerción y consenso” que pautó el proyecto cultural del régimen militar (Marchesi 329-31). Por su parte, el discurso literario-historiográfico ha recuperado una colección de “íconos e hitos” representativos del “discurso artístico sobre el autoritarismo”, así como algunos rasgos sobre la relación de los creadores y la ficción con la censura (Rocca, “Sobre las letras” 143). Al margen de estos aportes, hemos constatado que, en general, el funcionamiento del campo editorial durante la dictadura ha quedado supeditado a categorías analíticas amplias que soslayan el carácter específico de los principios que regulan su dinámica, sin atender, por nombrar solo un aspecto, la autonomía relativa que en tanto espacio social le permite “retraducir, según su propia lógica todas las fuerzas externas, económicas y políticas” (Bourdieu 229). Cabe agregar, en tal sentido, que la traducción editorial, ese espacio de diseño, producción y circulación nacional e internacional de libros traducidos (Venturini 249), no siempre coincide con las normas y las condiciones de producción del sistema literario vernáculo.

La ausencia de estudios exhaustivos que tengan como objeto los efectos del “discurso de represión cultural” (Avellaneda) en las prácticas traductoras, la publicación de traducciones y las estrategias editoriales en Uruguay condiciona y a la vez justifica la elección por una metodología microhistórica con foco en la trayectoria de una figura intelectual como

¹ “willingness and ability to act” (6). La traducción es nuestra y se ha realizado a los efectos del presente artículo.

Mercedes Rein. A pesar de considerarse ella misma una *outsider* y conformando su obra, incluso, un fenómeno singular en el contexto de su generación, la relación con la traducción y otras prácticas de escritura que caracterizó su insilio es paradigmática de una experiencia colectiva.

El artículo organiza estos temas en tres partes. La primera presenta la producción traductora de Rein durante la primera fase de su carrera profesional y se detiene de manera sinóptica en la relación de la poesía traducida con la docencia universitaria y la crítica literaria en el semanario *Marcha*. Podrá verse que conforme avanza la década de 1960 el proceso de reorientación estética e ideológica que marcó la agenda intelectual tras el triunfo de la Revolución cubana provocó un cambio de foco en los intereses de Rein, quien se volcó a la traducción y la crítica teatrales, mientras publicaba de la mano de Ángel Rama *Zoologismos* (1967), primer libro de cuentos que la destacó como una de las voces más singulares de su generación.

La crisis institucional que culminó con el golpe de Estado y el recrudescimiento de las medidas de control, vigilancia y represión modificaron nuevamente el paisaje sociocultural y condicionaron la trayectoria de los agentes. La segunda parte del artículo ilustra este escenario a propósito de un episodio de censura literaria que precipitó el repliegue de Rein al espacio privado y que en la esfera pública operó como gesto represivo ejemplarizante, fundamentalmente en el círculo de los escritores. Al igual que la mayoría de los insiliados, la precariedad laboral y la consiguiente pérdida de ingresos impusieron la necesidad de gestionar formas alternativas de producción cultural, por lo que traducir y publicar se convirtió para algunos de ellos en una estrategia compartida. La lógica imprecisa de la censura oficial y los mecanismos improvisados de la autocensura condicionaron, sin embargo, el grado y las formas de exposición pública. Resulta por demás complejo describir de forma exhaustiva la totalidad de variables que conforman cada uno de los fenómenos, por lo que nuestro análisis se concentra en dos casos que consideramos complementarios: el corpus de publicaciones de Rein durante el insilio y la literatura traducida de la colección Club del Libro (1976). Con esto buscamos contribuir, asimismo, a las investigaciones

que, por medio de enfoques y argumentos disciplinares diversos, han revisado la pertinencia de la idea de “apagón cultural” en tanto narrativa hegemónica del período².

La tercera parte del artículo vincula lo anterior con el papel de los agentes que auxiliaron a Rein con contactos en mercados extranjeros y recupera para eso una “escena de traducción” (Catelli y Gargatagli) a partir de las cartas (éditas e inéditas) que nuestra autora intercambia con Rama hacia 1974. Si bien el diálogo entre ambos es breve, aporta información de primera mano acerca del comportamiento y los alcances de la agencia traductora en el contexto de las dictaduras.

1. PRÁCTICAS ALTERNADAS: TRADUCCIÓN, DOCENCIA Y CRÍTICA LITERARIA (1957-1973)

La traducción literaria ocupó un lugar central en la trayectoria intelectual de Rein. Los primeros ensayos que tradujo fueron publicados hacia 1959 durante su desempeño como colaboradora en el Departamento de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias, dirigido por Eugenio Coseriu desde 1951³. Coseriu había iniciado una biblioteca y hemeroteca especializadas en su área y había creado cuatro series de revistas con el cometido de difundir la producción de estudiantes avanzados y favorecer por medio de la traducción la circulación de textos que no se hallaban disponibles en el medio académico local. De esa época proviene *La traducción y sus problemas*, de Olaf Blixen (1954), y el ensayo de Rein, *La filosofía del lenguaje de Ernst Cassirer* (1959), publicado en la serie

² La *Revista Contemporánea* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar), publicó en 2022 un número especial con cinco contribuciones originales que iluminan diferentes aspectos de la cultura durante la dictadura (Correa y Marchesi).

³ Eugenio Coseriu (1921-2002) fue un lingüista de origen rumano que fundó el Departamento de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Uruguay. Sobre su labor académica en el país véase el capítulo tres de *Die Sachen sagen, wie sie sind...* a cargo de Kabatek y Murguía (1997), traducido en fechas recientes como *Decir las cosas como son... Conversaciones con Eugenio Coseriu* (2021) por Cristina Bleortu, Alba García Rodríguez, Bárbara Garrido Sánchez-Andrade y Johannes Kabatek.

Cuadernos de Filosofía del Lenguaje⁴. También de 1959 es el texto de Friedrich Schleiermacher que aparece traducido por nuestra autora en el volumen colectivo *La idea de la Universidad en Alemania*⁵, a cargo de Juan Llambías de Azevedo⁶. Tanto la adscripción de Rein al área de la Lingüística como la publicación de estos dos ensayos se relacionan con una experiencia formativa previa a su egreso del Instituto de Profesores Artigas (IPA), donde en 1957 había obtenido el título de profesora de Literatura para la Enseñanza Secundaria. En efecto, dos años antes, Rein regresaba de una beca en las universidades de Hamburgo y Bonn, en la que se forma en estudios literarios generales, comparados y de teoría literaria. Durante el año que dura la estancia, Rein tiene oportunidad de acercarse a la obra de Humboldt, Jaspers y Cassirer y comienza a reflexionar acerca del papel de la traducción literaria en la enseñanza de las literaturas, según lo documentará más tarde en un artículo destinado a estudiantes y profesores uruguayos⁷.

Al margen de los textos filosóficos, la dominante de esta primera fase fue la traducción de poesía. Comenzó a traducir poemas de Rainer Maria Rilke en torno a 1955, dirá Rein que en “la soledad de estudiante becada en Hamburgo” (“Autobiografía” 31) y a su regreso para los artículos y reseñas sobre literatura de habla alemana que publicó en el semanario *Marcha*. Al igual que los exiliados alemanes en el Río de la Plata, quienes aprovecharon su doble capital cultural para importar o exportar literatura de un espacio a otro (Locane 380), la experiencia en Alemania le garantizó a Rein un lugar estratégico como nexo entre el campo local y el sistema literario mundial, para lo cual su intervención en calidad de

⁴ Para ese estudio Rein traduce del alemán y del inglés fragmentos inéditos en español de los volúmenes *Philosophie der Symbolischen Formen* (1954) y, del inglés, *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity* (1953) y *Language and Myth* (1946), de Cassirer.

⁵ El texto en cuestión es “Pensamientos ocasionales sobre universidades en sentido alemán”.

⁶ Juan Llambías de Azevedo (1907-1972) fue profesor de filosofía del derecho y director del Instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias hasta 1962.

⁷ Véase “La literatura en la enseñanza alemana”, publicado en *Anales del Instituto de Profesores Artigas* en 1958.

“importadora” de nuevos repertorios fue crucial. Por las mismas fechas y hasta aproximadamente 1962 trabajó en una “antología de traducción” (Essmann y Frank) de poesía alemana contemporánea en la que hizo converger sus tres actividades principales: la docencia, la traducción y la crítica literaria. Para ese proyecto, que surgió como un ensayo monolingüe bajo la tutela de Coseriu, Rein seleccionó, tradujo y anotó 67 poemas de 36 poetas de habla alemana, incluyendo además una introducción y un anexo con información bibliográfica sobre los seleccionados. Trabajó durante al menos cinco años en la edición y revisión de los manuscritos, pero ante la imposibilidad de publicar finalmente abandonó el proyecto, que sigue inédito hasta hoy (Hornos).

En relación con la crítica literaria, las colaboraciones de Rein en *Marcha* ganaron frecuencia a partir de 1959 con la dirección de Rama y trazaron un itinerario de intereses que osciló del polo cosmopolita al nacional. La poesía alemana traducida que caracterizó los primeros años le cedió paso al comentario de narrativa y más tarde a las reseñas de espectáculos teatrales. Estas últimas se concentraron inicialmente en compañías, dramaturgos y obras vinculadas al espacio de habla alemana, pero hacia al final de la colaboración con el semanario la mayoría de ellas priorizaron asuntos exclusivos de la escena nacional. La expectativa del público y, en palabras de Rein, la “especie de avidez por el teatro nacional o de nuestra lengua” (cit. en Da Luz 186) fueron dos factores que ayudan a comprender parcialmente el cambio de rumbo. Es preciso considerar, además, que con la agudización de la crisis económica y el deterioro paulatino del sistema político que culminaría en 1973 con el golpe de Estado, la convicción de que, como expresara Rein, “la ética (y la política) eran más importantes que el arte, y la vida más importante que la estética” (cit. en Rocca 22) inundó el discurso intelectual.

El efecto revolucionario del arte y la literatura, denominador común de los “largos sesenta”, según Gilman (28-29), será decisivo en la reorientación de los intelectuales. En el campo cultural uruguayo, este fenómeno fue notorio en los repertorios de algunos de los elencos activos en la escena teatral local (Mirza, “El teatro” 181). En ese sistema, la traducción de

dramaturgos programáticos de origen extranjero se convirtió en una herramienta de intervención que funcionó a favor de esa “doctrina del compromiso” (Gilman) y nutrió la tradición teatral uruguaya, en tanto permitió un tipo de “apropiación creadora, que transforma y adapta con gran libertad el modelo en función del contexto y de las necesidades ideológicas y estéticas del lugar” (Mirza, *La escena* 91). En tal sentido, los textos de Brecht que Rein tradujo entre 1959 y 1972 fueron decisivos en la configuración de este nuevo paradigma y, en general, en el proceso de politización del teatro uruguayo.

Mientras que en el ámbito universitario los intereses de Rein también se aproximaban a la realidad hispanoamericana –recordemos que en 1966 asumió el cargo de profesora en el Departamento de Literatura Hispanoamericana que dirigía Rama—⁸ la dimensión política de su agencia se fortaleció a través del teatro traducido de vertiente socialista. Si observamos el corpus total de su obra traducida (entre 1959 y 2002), del total de 40 traducciones, 28 son piezas teatrales que fueron traducidas para ser llevadas a escena, salvo casos puntuales como la traducción de *Urfaust* de Goethe, publicada en la colección Aves del Arca por el sello Arca/Galerna (1967)⁹. Con relación a los autores, del conjunto de las obras traducidas y puestas en escena entre 1959 y 1972, siete de ellas fueron encargos de directores como Atahualpa del Cioppo y Laura Escalante que apostaron al “microsistema del realismo épico brechtiano” (Mirza, *La escena* 89), de acuerdo con la cronología que presenta el cuadro 1.

⁸ Del período docente en Hispanoamericana (1966-1973) provienen los siguientes ensayos: *A propósito de Vallejo y algunas dificultades para conocer la poesía* (1968), *Julio Cortázar, el escritor y sus máscaras* (1969) y *Nicanor Parra y la antipoesía* (1970).

⁹ Fechas correspondientes a la primera y última traducción registradas en la Biblioteca Nacional de Uruguay y la Asociación General de Autores de Uruguay (AGADU).

Cuadro 1

Obras de teatro en alemán traducidas entre 1959 y 1972

Año	Autor traducido	Obra	Teatro (solo estrenos) / Editorial (si éditó)
1959	Bertolt Brecht	<i>El círculo de tiza caucásico</i>	El Galpón
1962	Bertolt Brecht	<i>El alma buena de Sechuán</i>	Victoria
1962	Max Frisch	<i>Andorra</i>	El Galpón
1963	Friedrich Dürrenmatt	<i>Frank V</i>	Universal
1964	Bertolt Brecht	<i>Galileo Galilei</i>	Solís
1967	J. W. Goethe	<i>Urfaust</i>	Arca/Galerna
1967	Peter Weiss	<i>Los testimonios</i>	El Galpón
1968	Friedrich Schiller	<i>María Estuardo</i>	Solís
1969	Bertolt Brecht	<i>El Sr. Puntilla y su criado Matti</i>	El Galpón
1970	Bertolt Brecht	<i>La ópera de dos centavos</i>	El Galpón
1972	Bertolt Brecht	<i>La resistible ascensión de Arturo Ui</i>	Carpa Teatro de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI)

Fuentes: Elaboración propia sobre la base de datos de la Biblioteca Nacional de Uruguay, AGADU, Fondo Mercedes Rein (Academia Nacional de Letras).

Sobre la centralidad de Rein en el proceso de importación y recepción de Brecht en el sistema teatral uruguayo el consenso es unánime. La magnitud de su labor no solo se refleja en la cantidad de títulos traducidos o en las varias adaptaciones del modelo brechtiano realizadas junto con Jorge Curi¹⁰, sino también en el prestigio que cosechó fuera de sus

¹⁰ Actor, director y dramaturgo. Arquitecto de profesión, Jorge Curi (1931-2019) fue el compañero de vida con quien Rein escribió y adaptó numerosas obras. Una de ellas, la más emblemática respecto de la intertextualidad brechtiana, fue *Operación masacre*, una obra basada en el libro homónimo de Roberto Walsh y estrenada en 1973, en plena vigencia

fronteras. Su presencia en el famoso Coloquio Internacional Brecht-Dialog, celebrado en 1968 en el Berliner Ensemble de Berlín y al que Rein asistió por invitación del Instituto Nacional de Teatro¹¹, da cuenta de la centralidad de su trabajo en un circuito internacional profesionalizado. Según consta en la revista *Theater der Zeit* (1968), entre las diferentes actividades y ejes de discusión tuvo lugar un diálogo entre traductores y editores, en el que, además de Rein, participó en representación de la región hispanohablante el crítico y traductor colombiano Carlos Rincón. Uno de los temas más controversiales de ese intercambio, al que también asistió Siegfried Unseld (por entonces director de la editorial Suhrkamp), habría sido la incidencia desigual de la censura en los textos de Brecht que eran traducidos en diferentes partes del mundo. Vinculado con esto, es probable que la traducción de *Brecht: ensayos y conversaciones*, de Walter Benjamin, que Rein traduce y publica con el sello Arca dos años más tarde (nuevamente por intermediación de Rama), haya surgido de los contactos creados en esa oportunidad. En el contexto de circulación de la obra benjaminiana en América Latina la relevancia de esta traducción ha sido probada entre otros por Mársico, para quien la labor de Rein, Héctor A. Murena, Carlos Rincón y Roberto J. Vernengo conformó los tres polos del “aporte latinoamericano a la primera ola de difusión de Benjamin en español por vía de la traducción hacia fines de los sesenta y comienzos de los setenta” (143).

Lo expuesto hasta aquí pretendió ilustrar los contornos de una obra vasta y heterogénea producida a partir de prácticas alternadas y complementarias. La actividad docente favoreció la producción ensayística y la traducción de poesía y podría pensarse que la escritura de ficción se nutrió de las traducciones, la crítica literaria, la lectura de literatura extranjera y de los autores hispanoamericanos a los que dedicó varios ensayos. La traducción literaria, en especial la de teatro, tuvo un lugar central, tanto en la consolidación de su posición como agente de traducción como

del régimen dictatorial.

¹¹ Invitación conservada entre los papeles personales de Rein, alojados en la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

en la reconfiguración de un sistema literario y teatral en transición. La publicación de los nueve relatos fantásticos de *Zoologismos*, así como su participación un año antes en la genealogía de cuentistas *Aquí. Cien años de raros* (1967), organizada por Rama, van a confirmar la versatilidad y solidez de su obra, a la que se suma tempranamente el teatro para niños¹².

La voz autoral de Rein quedaría fijada, al menos en esta primera fase, a dos ejes fundamentales: por un lado, a las traducciones de teatro social y la conformación del “sistema Brecht” en tanto que nuevo paradigma escénico (Mirza, *La escena* 91); y, por el otro, a la originalidad de su inventiva ficcional. En esto último incidió particularmente el juicio crítico de Rama, quien finalizando los años sesenta propuso afiliarla a esa genealogía de “raros” que combinaba, en sus palabras, la “intensa subjetivación de la creación artística” con “la interna contradicción de la situación hombre-mundo” que los escritores uruguayos emergentes heredaban de autores extranjeros (Rama, Prólogo 11). Años más tarde, Rama va a insistir en este entrecruzamiento de estéticas a la luz de un fenómeno generacional complejo que presentó en 1972 como generación crítica. Una vez más, el crítico destacará la composición heterodoxa de los cuentos de Rein, asociándola a “una experiencia proveniente del expresionismo alemán, aunque arrancada de un estadio avanzado de la evolución de ese estilo, el correspondiente a la pérdida del dramatismo inicial transmutado en rebusco farsesco” (Rama, *La generación* 228). La cita demuestra que las lecturas, las prácticas y las traducciones tempranas de Rein, más todo aquel patrimonio recibido e internalizado durante su proceso formativo, es decir, el capital cultural que conformó su *habitus* (Bourdieu), no solo determinó la base híbrida y multilingüe de su proyecto intelectual, sino que incidió en la recepción crítica de las primeras ficciones y su consagración como escritora. Sin embargo, entrada la década de 1970, la situación política del país y la región apartó a Rein del mundo fantástico de sus cuentos. Se dedicó entonces, como hemos visto, a traducir, adaptar, escribir y gestionar

¹² *Balada de los años cuerdos* fue la primera pieza de teatro escrita para niños por Rein. Se estrenó en El Galpón, en 1964 (Pignataro y Carbajal 149).

la puesta en escena de obras para el teatro independiente, tareas todas más conectadas con la realidad social y con el espíritu colectivo que buscó en el trabajo teatral.

En un texto publicado de forma póstuma, la autora parece examinar en retrospectiva su relación con el devenir intelectual de esos años, y escribía en tono reflexivo y lúdico lo siguiente:

Mil novecientos sesenta / nos removió las entrañas. / Yo andaba en mi nebulosa / pensando en las musarañas / cuando sentí el remezón: / Toda América temblaba / [...] / Entre la ética y la estética / nuestra opción estaba clara. [...] / Yo no llegué a esos extremos. / Me quedé en la retaguardia / escribiendo Zoologismos, / fantasías disparatadas. / [...] / Las metáforas se agotan / cuando llego a los setenta. / Es la guerra desatada. / [...] / Fueron los años setenta / de exilio en varios sentidos. / Unos viajan por el mundo. / Otros vivimos recludos. (Rein, "Autobiografía" 39-43)

Con la instauración definitiva del régimen dictatorial y los límites a la producción cultural impuestos por el autoritarismo, los agentes desplazados al insilio debieron reinventarse para salir adelante. Si bien es cierto que la censura obedeció a un plan sistemático pautado en leyes y decretos, su implementación fue desigual, y con el aumento de la incertidumbre y el miedo instaló la autocensura como resorte principal. Pero la censura también generó efectos productivos en los procesos de creación individual (Billiani 57). Mirza lo ha estudiado a propósito del nuevo "código verbal" empleado por el teatro de la resistencia (132) y hay evidencias también en torno a la creación de proyectos narrativos, poéticos y traductivos. Sin ir más lejos, la escritura narrativa había sido hasta entonces para nuestra autora una práctica subsidiaria a las tareas docentes, por lo que el desplazamiento al insilio le ofreció, en contraparte, la posibilidad de concentrarse a tiempo completo en su obra (Rein cit. en Rocca 22). Su situación no fue excepcional, sino que representa a la de un colectivo de intelectuales, escritores, poetas, editores y traductores que, compelidos por la urgencia económica, exploraron prácticas quizás menos atractivas, pero viables y, sobre todo, redituables económicamente.

Los límites a las libertades individuales y la autocensura obstaculizaron la divulgación pública de una serie de temas, conceptos e ideas vinculados con lo que el gobierno militar calificó de “doctrina marxista, izquierdista y subversiva”, según consta en los documentos recuperados (Rico). Al margen de los casos flagrantes, la publicación de unos textos y la prohibición de otros parece haber respondido a criterios de control difusos, en torno a los cuales el consenso es parcial. Acerca de la literatura vernácula, Rocca sostiene que la presión autoritaria habría incrementado la presencia de la narrativa que excedía las fronteras del realismo, lo cual argumenta con las numerosas reediciones de Felisberto Hernández realizadas durante el período (“Sobre las letras” 36), mientras que Ruffinelli entiende que de todos los géneros la poesía fue lo más publicado (Ruffinelli, “La crítica y los estudios literarios” 23). El denominador común apuntado por ambos es la pérdida del referente político y social. Habría a medio camino de estas dos posturas una infinidad de matices e interpretaciones posibles. Sin embargo, la identificación de un parámetro censor preciso en el terreno de la ficción vernácula es útil para comprender la presencia de otros fenómenos asociados. Uno de ellos, el predominio de una producción editorial en apariencia inocua o inofensiva, como los manuales de literatura o, con matices, la reedición de clásicos; y también lo observado a propósito de los espectáculos teatrales, con repertorios que debieron recurrir a la alegoría, la parábola y la pasividad del héroe para poder ser llevados a escena (Mirza, *La escena* 140). Una restricción semejante, más autoimpuesta que regulada de forma oficial, explicaría las circunstancias que rodean la publicación de la primera novela de Rein, gestada precisamente durante el insilio, según se desarrolla más adelante¹³. Sobre la base de estos argumentos, los apartados que siguen buscan aproximarse al comportamiento de la traducción editorial y definir alguna de sus especificidades.

¹³ Publicada en Montevideo por el sello Arca, en 1984.

2. INSILIO: EFECTOS DE LA AUTOCENSURA Y LA CENSURA OFICIAL

El sábado, a las 9 de la mañana, me despertaron golpes fuertes. Medio dormida los vi a través del vidrio de la puerta de calle. Eran tres. Altos. Serios. –Somos de jefatura. No se me ocurrió dudar, no se me ocurrió pensar nada. Les abrí. –Va a tener que acompañarnos. Fue como un golpe en el estómago. Me senté, perpleja. [...] Cuando salimos, una vecina miraba por la ventana. (Rein, inédita)

El 9 de febrero de 1974 Rein fue detenida y encarcelada por participar en el jurado literario que, junto con Juan Carlos Onetti y Jorge Ruffinelli, premió el cuento “El guardaespaldas”, de Nelson Marra, que *Marcha* había publicado el día anterior. Las repercusiones de este episodio fueron muchas veces recuperadas por la crítica, en tanto que, según recuerda Ruffinelli, “el poder político encontró la mejor excusa para clausurar un medio de prensa opositor –uno de los últimos que quedaba– y usó a la policía y al ejército (Fuerzas Conjuntas) para ejecutar su voluntad” (“El caso Onetti (o: el caso Marra)” 315). En efecto, la publicación del cuento provocó el cierre de *Marcha* unos meses después y la inmediata privación de libertad de Rein, Juan Carlos Onetti, Carlos Quijano y Hugo Alfaro, miembros estos últimos de la redacción y la dirección del semanario¹⁴. El episodio en torno al cuento de Marra produjo, además, uno de los primeros antecedentes de censura literaria, en tanto condenó “un producto directo de la imaginación de un escritor” (Alzugarat 123), según se verá más adelante.

Las cartas enviadas a los familiares durante el período de reclusión, de las cuales el epígrafe recupera un fragmento¹⁵, revelan los efectos del régimen militar en la vida de Rein, una intelectual lúcida y reservada que, aun bajo el magisterio riguroso de jefaturas masculinas de prestigio como Emir Rodríguez Monegal, había construido, según lo expuesto arriba, una de las obras más completas de la generación de la crisis. Su carácter introvertido

¹⁴ Los detalles del episodio son recogidos, entre otros, por Ruffinelli (2010) y, en fechas recientes, por una de las cartas de Rama enviadas a Ruffinelli (Rama, *Una vida en cartas* 452-55).

¹⁵ Originales en Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras de Uruguay.

y “cierta vocación a manejar la vida, la obra y sus circunstancias en un tono menor, como si la clave vital fuera el desapercibimiento” (Ruffinelli, “Mercedes Rein” 297) relegaron su obra a un lugar marginal. Mucho tiempo después del incidente de *Marcha*, Rein recogió en la ficción de su cuento “Flores amarillas” el límite absurdo y trágico de aquella experiencia:

Viví esta historia –o la inventé– hace exactamente veinte años. Hoy siento que ya no tiene mucho que ver conmigo ni con esa utopía que llaman realidad. Tal vez por eso puedo sacarla del cajón de los malos recuerdos y escribirla casi sonriendo. (Rein 113)¹⁶

En el espacio público, no obstante, solo en contadas ocasiones se refirió al asunto: “Por qué voy a hacer alarde de eso si otros pasaron peor”, le dirá a Ruffinelli, y agrega: “me salvé porque, como acababa de salir de un sanatorio operada de un cáncer, pesaba 47 kilos. Tuve tanta suerte que no me dieron una paliza, ¿no? [...], no llegaron a eso; claro, pasamos unos diez días encapuchados, es todo” (cit. en Ruffinelli 302).

Tras su liberación, tres meses después, la incertidumbre laboral y la vulnerabilidad física y económica marcaron la experiencia del insilio. Su situación es crítica ya en 1974, antes incluso de jubilarse (por causa de su enfermedad) y de perder la totalidad de sus retribuciones al haber sido destituida de la enseñanza, entre 1976 y 1977. El siguiente pasaje, extraído de una de las cartas a Rama¹⁷, revela el matiz desesperado de esa inestabilidad:

No sé qué pasará el mes que viene. Por razones físicas, mentales y hasta económicas, no quiero reintegrarme a Secundaria, en el supuesto caso que me aceptaran. En Facultad, me pasa más o menos lo mismo. La cátedra se la dieron a Dora Isella Rusell [...]. Benedetti renunció y se fue. Yo no puedo. El cáncer vuelve y esto no es chiste. Así que necesito vivir un poco en paz, y por supuesto, dinero. (Inédita, 10 de agosto de 1974)

¹⁶ Incluido en la antología *Cuentos de atar* (Trilce, 1994).

¹⁷ Agradezco a Amparo Rama las copias digitalizadas de la correspondencia entre Rein y Rama en el lapso 1970-1974.

Además de concentrarse en la creación de *Casa vacía*, Rein produjo una variedad de textos de distintos géneros, entre ellos las letras que compuso con Jorge Lazaroff para el grupo de canto popular *Los que iban cantando* (Da Luz 186), los manuales de literatura y los prólogos que publicó con Editorial Técnica y Casa del Estudiante y otros textos no literarios. Que la identidad de Rein fuera revelada en la portada de esos libros didácticos es un aspecto llamativo. Recordemos la situación: tras el episodio de censura en *Marcha* y su posterior destitución, sus antecedentes judiciales denunciaban la “carencia o pérdida de las condiciones indispensables para desempeñar el cargo o ingresar al mismo [la] inhiben para la formación moral y cívica de los educandos” (Documento de destitución, Consejo Nacional de Educación)¹⁸. Todavía más, *Zoologismos* había sido incautado por los militares (Ruffinelli 299) como forma de asedio e intimidación a su persona. El hecho de que aun en esas condiciones haya logrado acceder a nichos editoriales como el de los manuales confirma la eficacia de una red de amigos y colegas insiliados que, al igual que Rein, buscaban generar formas alternativas, y por lo visto menos controladas, de producción editorial. Conviene precisar que el nexo principal que favoreció que escritoras-traductoras, también docentes, como Rein o Idea Vilariño, ganasen algún dinero con la publicación o reimpresión de estos textos fue Jorge Liberati, director de la colección Manuales de Literatura de Editorial Técnica (Penco 27) y esposo de Vilariño entre 1975 y 1986¹⁹.

Ante la falta de relevamientos exhaustivos acerca del volumen y las características de lo publicado durante la dictadura, la fluctuación que caracteriza la visibilidad autoral de Rein nos permite formular algunas hipótesis respecto del funcionamiento de la traducción editorial y la censura. Recordemos, en primer lugar, que el gobierno golpista usó el

¹⁸ Original en Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras de Uruguay.

¹⁹ Si bien no contamos aún con datos sistematizados y fiables, el análisis preliminar de los registros catalográficos de la Biblioteca Nacional de Uruguay que realiza el grupo Historia de la traducción en Uruguay, integrado por Lucía Campanella, Rosario Lázaro Igoa, Cecilia Torres y quien escribe, confirma que la reimpresión e incluso la reedición de estos manuales de estudio, así como de otros títulos de lectura obligatoria en los programas de literatura de enseñanza secundaria, fueron prácticas extendidas, muy especialmente durante el período dictatorial.

pasado histórico y se apropió de bienes y símbolos culturales con el fin de consolidar un “consenso efectivo de adhesión civil al régimen” (Marchesi 330). Implementó para eso un programa en varios frentes, entre los que se destacó la reconfiguración de un canon literario, conformado principalmente por la exaltación de los escritores del Novecientos; un orden lingüístico, que promovió el purismo de la lengua en contra de lo extranjero y los usos incorrectos del español; la conmemoración de hitos patrios, entre ellos la campaña de 1975 por los 150 años de la Cruzada Libertadora, publicitada como Año de la Orientalidad (Cosse y Markarian 7-8). Según lo analiza Avellaneda para el caso argentino, el discurso de represión funcionó en “etapas alternadas de expansión y afianzamiento que van dominando un espectro cada vez más amplio en forma gradual y acumulativa” y sin “códigos precisos salvo en casos especiales como la cinematografía o la radiodifusión” (32). De este modo el gobierno militar se aseguró de extender “masivamente el concepto de castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles”, especialmente a través de la autocensura (33-35).

Ciertamente, la censura institucional y la autoimpuesta delimitaron de forma efectiva, aunque difusa, los límites de la agencia de quienes participaban del campo editorial. No se ha comprobado hasta ahora la implementación de un aparato legal que lo regulara de manera explícita. Se sabe, no obstante, que una Comisión de Censura integrada por policías y militares controló y censuró por diversos medios los contenidos difundidos en la prensa escrita, la radio y la televisión (Rico 431). En el caso del cine, se reguló la comercialización de las distribuidoras y se estipuló la prohibición parcial o total de películas que contuvieran “escenas políticas tendenciosas”. Se controló la asistencia al teatro y el contenido de las obras; los espectáculos de carnaval fueron vigilados por agentes atentos a desviaciones del libreto, pasajes ofensivos a las autoridades o de tendencia izquierdista (431). Con respecto al control de libros, Rico menciona lo siguiente:

existían escritores, autores y artistas de distintas disciplinas que se encontraban prohibidos por ser considerados “subversivos”. En esos

casos, estaba totalmente prohibida la difusión de sus obras y la venta de sus libros, para lo cual se controlaban librerías y disquerías incluso se realizaban requisas. (431-32)

La investigación coordinada por Rico ofrece documentación relativa a las prácticas y “los dispositivos biblioclásticos” (Fraguela 20) que culminaron con la incautación de ejemplares o ediciones completas, revistas y otras publicaciones en editoriales, librerías y bibliotecas. El estudio atento de los registros obtenidos en la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII) que presenta Rico revela algunas generalidades acerca de las causas que motivaron las pericias censoras. A modo ilustrativo, los registros en torno a la requisita y confiscación de libros en la editorial Arca o en la librería El Cid confirman que la presunción de que en lugares como esos “existe stock a la venta al público material de literatura de tendencia izquierdista” (cit. en Rico 470) fue uno de los argumentos más frecuentes del discurso censor. Al margen de las listas negras que se creaban sobre la marcha y de la consabida destrucción de libros, no parece haber habido ninguna cláusula específica en torno a temas literarios o registros censurables, por lo que la clasificación de lo considerado prohibido habría quedado librado a las circunstancias particulares de las requisas o la formación y el antojo de los oficiales involucrados en los operativos. En cuanto a esto, Mirza presenta evidencias testimoniales sobre un caso excepcional: la intervención sistemática de un censor, un funcionario de Inteligencia y Enlace de la Policía conocido como Alen Castro, responsable de vigilar la escena teatral. Los entrevistados por Mirza cuentan que Castro se apersonaba de manera regular a ensayos y estrenos con el objetivo de controlar el contenido de las obras, la puesta en escena y el desempeño de los actores. En muchas ocasiones solicitó los libretos: marcaba pasajes “peligrosos” para comunicarlos por medio de conversaciones personales con directores o actores, a quienes muchas veces citaba después en lugares públicos (272). Jorge Curi, compañero de vida y colega de Rein, decía sobre el teatro en dictadura lo siguiente:

El clima que se vivía era de temor e incertidumbre. Nos preguntábamos qué podía pasar con los que nos quedábamos. Eso fue otro aspecto que demoró en comprender la gente que se fue. Había una censura permanente, había que entregar los textos, sobre todo si eran de autor nacional y había un decreto que prohibía adaptar a los clásicos. Fue quizás el único documento sobre la censura. (Cit. en Mirza 271-72)

En el ámbito literario, la localización y eliminación de “material izquierdista o marxista”, que presidió la mayoría de las operaciones, respondió entre otras normativas a lo estipulado por el Decreto 1026/73, un documento ideado para controlar los procesos “de penetración ideológica y de formación mental llevado a cabo por los docentes marxistas [...] y eliminar con urgencia de la bibliografía de E[ducación] Secundaria todo vestigio de propaganda abierta o subrepticia de carácter marxista-leninista” (Decreto 1026/73 cit. en Vitalis 14). La proscripción no se restringió solo al ámbito educativo, sino que fue extensiva a otras manifestaciones culturales, por cuanto el documento constata, “la realidad dolorosa de que el marxismo tiene también sus agentes en la crítica literaria y en la prensa, con lo cual obras tendenciosas son elogiadas y popularizadas artificialmente” (14). La investigación de Invernizzi y Goicol (2007) en Argentina, de la que Vitalis toma algunas conceptualizaciones, establece una diferenciación útil respecto de los márgenes y los objetivos principales de la censura bibliográfica. Partiendo de la base de que el enemigo principal era el marxismo, estos autores detectan un matiz diferencial entre lo censurable bajo la categoría de marxista y la de subversivo. Mientras la primera rastreaba referencias teóricas y autores clave vinculados con la ideología marxista, el control de material subversivo se habría concentrado en identificar ideas amplias que atentaban contra la tradición nacional y el orden social y familiar (Invernizzi y Goicol 50).

Por todo lo expuesto, parece poco probable que el sistema censor pudiera discriminar “la peligrosidad” de la literatura vernácula de la traducida, más allá de los márgenes tipificables bajo las dos categorías mencionadas o su comportamiento respecto de los tópicos en la literatura vernácula. La circulación indiscriminada de obras, traducidas o no,

literarias o no, con el nombre de autores vigilados, parece confirmar estas inconsistencias, que caracterizan, por otro lado, los dos casos que queremos analizar: el corpus publicado de Rein y la circulación de la colección Club del Libro.

Como sucedió con casi todas las manifestaciones culturales, también la obra de Rein sufrió una franca disminución respecto de la de años anteriores, fundamentalmente durante la denominada “etapa comisarial” de la dictadura (1973-1976), la más dura en términos de represión. Entre 1973 y 1979 su producción se diversificó, como lo expresamos más arriba, en diferentes proyectos, de los cuales resultó lo siguiente: siete textos publicados, dos traducciones, cuatro obras de teatro (dos de ellos en coautoría con Curi), cinco canciones (compuestas junto con Jorge Lazaroff) y un corpus presumiblemente reducido de “cosas bastante aburridas” que trajo para alguien que le cedió el nombre (cit. en Ruffinelli 306). Si bien aún no hemos podido localizarlas, en la entrevista con Ruffinelli la autora menciona haber traducido, sin más datos, estos títulos: *La historia de la agricultura* y *El socialismo en el siglo pasado*²⁰.

²⁰ Ante la falta de informaciones bibliográficas fiables, decidimos no incluir estos títulos en el cuadro 2.

Cuadro 2
Corpus édito e inédito de Rein durante los primeros años del insilio

Año	Ensayo	Manual	Obras en traducción	Teatro en español	Otros
1973	-	-	<i>Moritat</i> [traducción y adaptación de textos y canciones de Brecht], Teatro Circular	<i>Misia Urraca</i> , El Galpón. <i>Operación masacre</i> , El Galpón	
1974	<i>Cortázar y Carpentier</i> (Crisis, Buenos Aires)	<i>La generación del 98</i> (Técnica, Montevideo) <i>Introducción a la poesía de Antonio Machado</i> (Técnica, Montevideo)			
1975	-	<i>Florencio Sánchez, su vida y su obra</i> (Casa del Estudiante, Montevideo)	“El amor en la canción y la poesía alemanas” (Auditorio Vaz Ferreira, BNU)	-	
1976	-	<i>Información general sobre las literaturas del Renacimiento y el Barroco</i> (Técnica, Montevideo)			

Año	Ensayo	Manual	Obras en traducción	Teatro en español	Otros
1976		<i>Información general sobre la literatura del siglo XX</i> (Técnica, Montevideo)			
1977				<i>Tres en ensayo</i> [sobre textos de Albee, Cortázar, Chejov], El Notariado	Canciones: “El afilador”, “Cuando me muera”, “Darle de afuera”, “Quién me despierta”, “Una guitarra en la noche”
1978				<i>¿Y por qué no?</i> [sobre textos de Felisberto Hernández y Julio Cortázar]	
1979	-	<i>Por el camino de Swann</i> (Casa del Estudiante, Montevideo)	-	-	

Fuentes: elaboración propia, sobre la base de datos de la Biblioteca Nacional de Uruguay, *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* (2001), AGADU y Fondo Mercedes Rein (Academia Nacional de Letras).

De las dos traducciones, una de ellas fue un encargo realizado para “El amor en la canción y la poesía alemana”, una actividad musical organizada en el marco de las celebraciones en torno al Año de la Orientalidad²¹. *Moritat*, en cambio, es una pieza perteneciente al movimiento que Mirza denominó teatro militante, que por su contenido (una selección de textos y canciones de Brecht) no habría podido estrenarse más allá de julio de 1973, cuando el control y la represión escalan de forma radical²². Algo similar podría decirse de *Misia Urraca*, una obra de autoría directa que aprovecha los códigos del teatro infantil para escenificar la realidad política que vive el país. La construcción de los personajes, entre los cuales se encuentra un soldadito de plomo que proviene del futuro, pero es descubierto por la figura del profesor (“Un momento, a este soldadito lo conozco. Yo lo he visto con mis propios ojos en el año 1973”), la reivindicación de la ciencia o la denuncia de la violencia armada (“Bárbaro, las ideas no se matan”), entablan una comunicación directa con el público adulto, adepto al teatro independiente, a un mes del golpe de Estado²³.

De acuerdo con lo expuesto hasta aquí, podemos identificar algunas generalidades: i) la lógica de lo publicable y lo impublicable respondió, además de la autocensura, a criterios análogos a los expuestos más arriba a propósito del teatro y la literatura vernácula, vale decir, se publicaban principalmente textos sin referencias contextuales precisas o explícitas, preferentemente panorámicos y genéricos en torno a fenómenos literarios vinculados a literaturas extranjeras; ii) durante la “etapa comisarial” (1973-1976) es notorio el descenso de la producción en todos los ámbitos y géneros, aunque se registran fenómenos singulares como *Moritat* y *Misia Urraca*; iii) este descenso provoca de modo compensatorio el incremento de la publicación de manuales con propósitos meramente económicos; iv)

²¹ El evento se realizó el lunes 24 de noviembre de 1975 en el Auditorio Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional. Según consta en el programa de mano conservado en el Archivo Mercedes Rein, participaron en calidad de recitantes Estela Medina, Horacio Preve, Yolanda Parodi y Rafael Quartino.

²² El libreto de la obra se encuentra en la Colección Jorge Curi, alojado en el CIDDAE.

²³ Las citas provienen del libreto de la obra, alojado en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE). La obra fue estrenada en julio de 1973, en El Galpón, bajo la dirección de Dervy Vilas.

el estatus semioculto de la autoría de Rein en publicaciones (sin contar los espectáculos llevados a escena después de 1976, cuando se flexibilizan las medidas de control), confirmaría al menos dos factores: el proceder inconsistente y poco documentado de la censura oficial, y la incidencia de la autocensura en Rein, visible en lo publicado y las vacilaciones en torno a la publicación de la primera novela, como se verá enseguida.

Rein era consciente de lo desfavorable de su situación. Enferma y sin ingresos estables más que los de una magra jubilación, parece legítimo que especulara con los beneficios económicos (y el equivalente riesgo político) de publicar su primera novela en Uruguay. Las dificultades para salir al mercado con *Casa vacía* se prolongaron hasta 1980, según las cartas enviadas a Manuel A. Claps²⁴, exiliado en México²⁵. Por entonces la dictadura atraviesa la “etapa transicional”; las medidas represivas se descomprimen de manera gradual y dan lugar, incluso antes de iniciada la década de 1980, a iniciativas culturales puntuales por fuera del programa dictatorial, como la puesta en escena de obras de teatro o la reedición de la emblemática Feria de Libros y Grabados (Marchesi 379). Si bien la visibilidad de Rein permanecía supeditada a las frágiles reglas del insilio, su novela seguía gestándose sin prisa y sin demasiadas expectativas de ser publicada, fundamentalmente por dos razones. Una, como le dirá a Ruffinelli, porque “en los años 1977-1979 realmente no existía esa posibilidad, de manera que se podía decir que escribía para mí” (305). La otra, condicionada por el propio mundo de ficción que proponía *Casa vacía*:

No pensaba exponerme ni exponer a otros por el gusto de publicar una novela. Tampoco me proponía aportar un testimonio ni un análisis sociológico o político de lo que estábamos pasando [...] y no procuraba racionalizar aquel mundo absurdo sino contar algunas historias, más o menos ficticias. (Cit. en Da Luz 186)

²⁴ Para la elaboración de este trabajo se empleó documentación inédita que pertenece a la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República (Montevideo). Colecciones Manuel A. Claps y Arca Editorial.

²⁵ Manuel A. Claps (1920-1999) fue integrante de la Generación del 45, fundador junto con otros coetáneos de la revista *Número* (1949-1955).

Por otra parte, la oportunidad de publicar en mercados externos la alentó a continuar escribiendo, según lo expresó en otra de sus cartas a Claps: “En realidad, yo ya sabía que mis posibilidades aquí eran muy escasas. Pero entiendo que en México nadie me conoce y no debe ser fácil tampoco” (Inédita, 10 de febrero de 1980).

El segundo caso que complementa desde otro ángulo la relación difusa de la censura militar con la literatura traducida refiere a Club del Libro, un fenómeno editorial que no involucra directamente a Rein, pero ofrece un acceso interpretativo a la interacción de la censura con la traducción editorial. El éxito de este proyecto confirma, además, la porosidad del mencionado “apagón cultural” y aporta a la revisión del concepto desde el foco traductivo.

Club del Libro de Radio Sarandí fue un emprendimiento editorial ideado y gestado en 1976 por un grupo de intelectuales de la Generación del 45, entre los que se encontraban Carlos Maggi y María Inés Silva Vila, José Pedro Díaz y Amanda Berenguer. Su alcance masivo, resultado de las alianzas solidarias entre estos agentes que, como Rein, habían sido separados de sus cargos por razones políticas y buscaban sobrevivir al insilio. Álvaro Díaz Berenguer (2015) recuerda los inicios con estas palabras:

El propio Maggi y José Pedro Díaz habían sido despedidos de sus trabajos por sus posiciones políticas. Gracias al Club del Libro de radio Sarandí vivieron varias familias, entre ellas la mía. Casi todos los integrantes de la familia Maggi participaban activamente en la empresa: Marco diseñando las carátulas, unos eligiendo los textos, traduciéndonos, mecanografiándonos, otros, repartiendo los libros a domicilio. José Pedro Díaz y Manuel Flores Silva los imprimían. (s/n)

La colección Club del Libro está conformada por unos 67 títulos de narrativa extranjera, latinoamericana y uruguaya, que llegaron a los hogares uruguayos a través de una suscripción mensual. La declaración de principios que la orientó se reprodujo con insistencia en la solapa de casi todos sus libros: “El Club del Libro de Radio Sarandí publica un volumen por mes desde agosto de 1976. Relatos de todos los países y de todas

las épocas, en traducciones hechas especialmente”. Este paratexto, entre otros, expone una serie de informaciones acerca de las prácticas editoriales y la traducción que abordamos aquí de manera sinóptica para facilitar la comprensión del caso²⁶. Acerca del corpus, se observa lo siguiente: i) la mitad de los títulos fueron traducidos principalmente del francés, inglés, portugués, italiano, alemán y ruso, aunque no hemos alcanzado a determinar si se trata de traducciones directas o indirectas; ii) la identidad de los traductores se consigna solo en casos puntuales, como cuando se trata de traducciones realizadas especialmente para la colección. Esto permite inferir que posiblemente algunas de las otras obras ya circulaban en español o en otras lenguas. Sobre los criterios de selección textual: i) la “Nota de los editores” que introduce cada uno de los volúmenes ofrece informaciones diversas, relativas por lo general a la singularidad de la obra, del tema o el movimiento literario, a los criterios selectivos cuando se trata de una antología, o bien a singularidades del autor. Son escasas, en cambio, las referencias a procesos de recepción. Puede afirmarse, no obstante, que más que a un plan general concebido *a priori*, el repertorio textual fue seleccionado de acuerdo con una combinación de factores, entre los que destacamos el diálogo con el público, la formación de los editores, y la interacción entre censura y autocensura.

Club del Libro surgió en el programa de radio *Discodromo* que condujo Rubén Castillo, una figura imprescindible que permitió su puesta en marcha a través del intercambio con los oyentes. Según el relato de los editores, la iniciativa cobró cuerpo “luego de que Rubén Castillo leyera ante el micrófono algunas páginas de lo que llegó a ser ‘El libro de Jorge’ [...]. Esa misma audiencia expresó después su deseo de poder disponer de colecciones de páginas valiosas de la literatura universal” (*Grandes autores del mundo* 5). Si bien esta noción de “lo valioso” quedó supeditada a criterios personales, la colección no fue creada con objetivos “académicos o eruditos”, según aclaran los editores a propósito de la selección textual del volumen *Las mil y una noches*,

²⁶ Existe un trabajo en progreso sobre el tema a cargo de Lucía Campanella y quien escribe.

“sino que queremos que sea [una tarea] viva y suelta, como corresponde a una actividad nacida de la dinámica impuesta en *Discodromo* de Radio Sarandí” (7). Los creadores de Club del Libro fueron escritores formados con dominio de al menos una lengua extranjera y en casi todos los casos habían incursionado alguna vez en la traducción. El bagaje de lecturas, los intercambios con otros intelectuales durante estancias formativas en Europa, la escritura de ficción, la ensayística, la creación poética y teatral, sumados a la experiencia y el compromiso con la docencia, fueron el sustrato que nutrió la elección de los títulos del catálogo y determinó su perfil, a medio camino entre refinamiento literario y tradición popular.

En función de la vigilancia y las requisas documentadas en librerías, bibliotecas, editoriales, quioscos y cines y en virtud, por otra parte, del control bibliográfico establecido por la Comisión Asesora de Libros y Textos en la Enseñanza Secundaria (Vitalis 13), la circulación y difusión de la literatura mundial en traducción a través de un medio de comunicación vigilado y regulado además por una ley específica amerita algunas consideraciones²⁷. Por un lado, la colección conformó un proyecto flagrante de irradiación de estéticas, ideas e imaginarios de origen extranjero que mantuvo una postura contraria al proyecto de refundación nacional del régimen o, cuando menos, no operó a favor de los censores, como se registró en países vecinos (Falcón). Resulta curioso que, por el tipo de control dispuesto sobre agentes, instituciones y bibliografía “marxista”, mecanismos por lo demás sensibles a cualquier tipo de material de origen ruso y cubano (yugoslavo, italiano o cualquier otra procedencia extranjera), no se haya previsto vigilancia, que sepamos, al proceso editorial de estas traducciones, a su contenido o a los agentes por detrás de la idea, como lo hicieron los censores literarios del franquismo y el fascismo italiano (Billiani 59). Si bien es cierto, por otra parte, que

²⁷ Según Rico, la Ley de Radiodifusión Nacional (Ley 14.670) estableció una gran variedad de sanciones a personas y transmisiones que transgredieran lo allí dispuesto. La única mención relativa a CX Radio Sarandí relevada por Rico está relacionada con el control puntual a una de las emisiones del programa *Un hombre y su música*, en 1979, en la que Rubén Castillo entrevista a su hija, Rosario Castillo, portadora de causa judicial “por haber sido integrante de la proscrita U[nión].J[uventud].C[omunista].” (cit. en Rico 508).

estos títulos no circularon en librerías, la difusión a través de la radio y el intercambio regular con la audiencia (aun cuando la comunicación se haya establecido en términos elusivos) le dieron una visibilidad que no pudo pasar inadvertida. De haberlo hecho, nos preguntamos si la censura oficial pudo haber desconocido el alcance “de las funciones ideológicas de los procesos y los productos de la traducción” (Tymoczko 44). Sea como fuere, la lectura no controlada de estos libros, de modo similar que las canciones alemanas traducidas por Rein en 1975, revelan las inconsistencias de un discurso autoritario que, exceptuando la vigilancia a los agentes, no habría regulado de forma expresa y particular los productos de la traducción editorial.

3. “AQUÍ ESTOY, CON PRETENSIONES DE SOBREVIVIR”: ESPECULANDO CON TRADUCCIONES

Importada de las ciencias sociales por la sociología de la traducción, la noción de agencia ha sido especialmente productiva en el estudio de la interacción del traductor con las dimensiones sociales que tensionan el campo intelectual. El alcance social del concepto hace posible establecer nexos con las prácticas, los discursos y las narrativas de otros intermediarios; con el estado del sistema literario vernáculo y el traducido; con la circulación de bibliografía a pequeña y gran escala; con la construcción de redes intelectuales; con el poder, el género y las situaciones de conflicto, censura y resistencia. Nos importa recuperar aquí los tres ejes principales que definen la agencia: acción, campo y poder. Mientras Buzelin la describe como “la capacidad de ejercer poder de un modo intencional” (cit. en Kaindl 20), Kinnunen y Koskinen aluden a la “voluntad y capacidad de actuar” que el intermediario ejerce en coordenadas de tiempo y espacio específicas (6). Estas autoras entienden que en tanto la “voluntad” refiere a un estado de consciencia, reflexividad e intencionalidad particulares, la “capacidad” involucra conceptos que entran en tensión con las condiciones de producción del campo intelectual: estatus, poder y acción (6-7). Así entendida, la agencia no solo define la

mediación del traductor, sino también la de otros intermediarios (editores, críticos, agentes literarios, lectores, revisores) que, según destaca Kaindl, “no son neutrales, sino agentes que toman decisiones conscientes en un contexto social y político” (20). A partir de estas consideraciones, las páginas que siguen analizan las características que revistió la traducción literaria como medio de vida y la cooperación de los agentes exiliados que auxiliaron a Rein en mercados externos.

Más arriba apuntamos que las restricciones económicas y la autocensura fueron, junto con la incidencia providencial del tiempo, las variables principales que marcaron tanto las prácticas de escritura como la creación y publicación de textos traducidos y de autoría directa. A modo de ejemplo mencionamos que las vacilaciones en torno a la publicación de *Casa vacía* se originaron más por mecanismos de autocensura, también involuntaria o inconsciente, que por temor a las sanciones de una dudosa “censura literaria” que, según nuestra lectura, se aplicó en casos flagrantes como el caso Marra o en circunstancias específicas como las de Clemente Padín y José Alanis (Alzugarat 124). Respecto de los flujos de su producción traductora antes y durante el insilio, con los datos disponibles podemos adelantar lo siguiente: i) la publicación de libros traducidos habría sido viable, salvo alguna excepción, cuando iban firmados con otro nombre (y el tópico no comprometía a sus autores); ii) en comparación con la producción de la primera fase, la censura oficial en el ambiente del teatro generó un descenso drástico del volumen de teatro traducido; iii) la vigilancia a productos y agentes editoriales, los escasos encargos remunerados en otros rubros y el “clima espeso”, en palabras de Rein (cit. en Ruffinelli 306), que interrumpió la traducción para teatro, habría incentivado una estrategia en dos frentes: la publicación de manuales y la exportación de traducciones a mercados internacionales.

La persistente falta de ingresos y la ausencia de garantías financieras y políticas promovió entre los agentes de traducción activos en el insilio prácticas especulativas y comerciales con textos traducidos inéditos o parcialmente éditos. Vale decir que, además del franco enlentecimiento de la traducción editorial, la función formadora y democratizadora que había presidido la praxis traductiva en décadas anteriores se desplazó

al polo económico por obligada necesidad. Proponemos observar este fenómeno a través de una “escena de traducción” recuperada de las cartas inéditas que Rein intercambia con Rama en 1974 con la finalidad de sacar al mercado venezolano alguna de sus traducciones del alemán. Este breve diálogo se enmarca en la historia de la amistad entre ambos. Si con Rodríguez Monegal la relación había sido distante, “trataba de usted a todo el mundo” (Rein cit. en Rocca 23), la amistad con Rama propició incluso su debut como cuentista:

Ángel Rama me llevó a trabajar con él cuando empezó a dirigir el Departamento de Literatura Iberoamericana, en 1966. En los ratos libres, en aquella estrecha oficina sin ventanas que compartía con Rama en aquel edificio de la facultad cerca del puerto, escribía alguna cosa para mí. El contacto diario con Ángel (que por cierto tenía mucho de ‘ángel’ como persona) me dio ánimo para mostrarle algún cuento. Así fue que en *Marcha* publicó ‘El vuelo’ y me pidió después que reuniera unos cuentos para editar un libro en Arca. Junté los que me parecían mejores y así nació *Zoologismos*. (Rein cit. en Rocca 23)

Entre 1970 y 1971 Rein y Rama, cuando el segundo se instala en Venezuela y Rein queda al mando del Departamento de Literatura Hispanoamericana, entablaron un contacto epistolar regular por asuntos relativos a la Facultad de Humanidades y Ciencias. Las licencias y los concursos, los contenidos de los programas y de las publicaciones, las conversaciones en los pasillos, las novedades, las urgencias y las carencias, la escalada de violencia y las intervenciones en la enseñanza fueron algunos de los asuntos que Rein compartió con Rama en una serie de once cartas. Tras una pausa de dos años, la primera misiva que reanudó el contacto entre ambos está fechada el 10 de agosto de 1974. Su planteo era urgente: a casi seis meses de sus dos intervenciones quirúrgicas y de la detención por el caso Marra, su estado de salud es delicado y su economía es crítica, por lo que le urge generar ingresos:

Y aquí hago punto y aparte, ¿para qué voy a disimular? Este es el gran problema. Tengo que ganar plata para pagar a mis médicos, sanatorios (estuve con Onetti en un ‘loquero’, no todo el tiempo,

pero estuve y me hizo bien). Ahora no quiero salir de casa. Si pudiera ganar haciendo traducciones o escribiendo, sin salir de Montevideo. Beto [Alberto Oreggioni] dice que en Venezuela tienen plata, y el oro y el moro. En fin, que tú podrías conseguirme alguna traducción o publicarme algo. (Inédita, 10 de agosto de 1974)

Los textos que menciona como posibles candidatos a publicación están relacionados con la primera etapa de su trayectoria, principalmente a su tarea docente en la Facultad de Humanidades y su labor crítica en *Marcha*. Muchos años después, Rein todavía apostaba, sin otro remedio, al valor y la vigencia de las obras originales y de los autores en el espacio hispanohablante, pero también a la exclusividad consensuada en la época respecto de las traducciones del alemán.

Tengo un libro sobre A. Machado para ofrecer. Tengo las cartas de Büchner y un panfleto revolucionario que escribió en 1834 y un ensayo sobre Büchner, todo inédito, muy interesante. En fin, tengo cuentos míos. Y no te hablo de versos, porque sé que no cotizan. Tengo traducciones de poetas alemanes. (Inédita, 10 de agosto de 1974)

Rein oferta convencida de que su competencia en un área de conocimiento que, como se ha mencionado, cosechó tempranamente tras la beca de estudios en Alemania, la respalda y aumenta las chances de éxito de las gestiones. En cuanto al origen de las traducciones, sabemos que los poetas alemanes provienen de la antología de traducción que elaboró durante el período de colaboración con Coseriu, etapa de la que probablemente provengan también el ensayo y el panfleto traducido de Georg Büchner²⁸. Con respecto al “libro sobre A[ntonio] Machado”, hemos visto más arriba que en 1974 se convirtió en uno de los manuales que sacó con Casa del Estudiante; un dato que ilustra la búsqueda simultánea de alternativas económicas por diferentes vías.

²⁸ Si bien no hemos encontrado manuscritos de estas dos obras, identificamos entre sus papeles personales un ensayo sobre Friedrich Hölderlin que confirma el papel de la actividad traductora durante su período de formación y primeras experiencias docentes.

A pesar de la diligencia de su respuesta, Rama no podía asegurarle soluciones inmediatas. No ya por falta de contactos, “procuraré averiguar qué se puede hacer en lo que me sugerís de traducciones”, sino porque habría un desfase, según el crítico, entre la imagen que Venezuela producía en el exterior y la realidad. En otras palabras, Caracas no era la panacea y para ilustrarlo, apuntaba el siguiente dato: “sobre una población de unos diez mil millones, tienen 600.000 desocupados y otros tantos a medio empleo [...]. Como ocurre siempre la zona que se resiente más es la cultural” (Rama, *Una vida en cartas* 466). Es cierto, sin embargo, que tras el auge económico de fines de 1960 el Estado venezolano había implementado una política cultural a favor de la producción literaria nacional y latinoamericana, de lo cual la editorial Monte Ávila era un resultado directo (Torres Torres 3). De hecho, Rama sugirió contactar al gerente del sello, en tanto “solo la editorial oficial puede encargarse de una traducción”. El gerente era Benito Milla, quien antes de instalarse en Caracas había dinamizado el campo editorial montevideano con diversos emprendimientos y, por lo tanto, tenía referencias directas sobre Rein.

La conexión con Milla habría dado pronto sus frutos, según la misiva que nuestra autora le devuelve a Rama: “Querido Ángel: Recibí hoy carta de B[enito] Milla ofreciéndome una traducción, que me apresuré a aceptar. Te agradezco la gauchada” (inédita, 20 de noviembre de 1974). No hemos encontrado hasta ahora referencias adicionales acerca del título del encargo y si, efectivamente, el texto se llegó a publicar. Sospechamos que no. Las condiciones de inseguridad y el control del correo suponía asumir ciertos riesgos. En cuanto a esto, incluso previo a las gestiones con Milla, Rein reparaba en las posibles dificultades: “Bromas aparte, espero que se concrete lo de Milla. Sigo con licencia médica [...]. Mi cuñada está esperando para llevar esta carta al correo, junto con la de Milla. ¿Cómo haré para mandar la traducción y cobrarla? Espero que la cosa funcione” (inédita, 20 de noviembre de 1974).

Esta carta pone fin al diálogo. Desconocemos las razones del silencio, pero parece razonable pensar que el aislamiento del insilio y la priorización de prácticas remunerables, como la elaboración de apuntes y manuales

sobre literatura, o bien más próximas a su universo narrativo, habrían desviado sus intereses. Rama, por su parte, preguntará por ella a Vilariño, quien en carta del 2 de agosto de 1977²⁹, lo ponía al tanto de su situación:

Mercedes está encerrada en su casa y cada vez más maniatizada con no salir. Nunca tuvimos más que una relación casual. La fui a ver cuando estaba internada y luego que sufrió su grave operación; después no la vi más. Ha hecho algunas buenas adaptaciones con [Jorge] Curi, pero ahí está dejando perder su vida y su talento. ¿No habrá algún autor para ella? Creo que quedé en mala situación. (Inédita, 1977)

La pregunta de Vilariño: “¿no habrá ningún autor para ella?” confirma que, en efecto, Rama fue el puente fundamental que permitió la publicación de traducciones de amigos y colegas escritores en editoriales y revistas venezolanas y que la traducción como forma de subsistencia fue extensiva a otros agentes. La propia Vilariño, como hemos mencionado, también especuló con publicar las traducciones de las obras de teatro de Shakespeare. Por ejemplo, en una carta fechada el 25 de julio de 1975, leemos que entre las posibles soluciones editoriales que Rama propuso para el Shakespeare de Idea estarían fuera de Venezuela, en la Editorial Universitaria de Puerto Rico, más precisamente. También Monte Ávila era una opción, aunque para eso debía convencer a Milla respecto de la importancia de Shakespeare en la enseñanza. Como le había advertido antes a Rein, Rama le explicó también a Vilariño que, aun así, su margen de incidencia era limitado: “Y después no sé de más lugares posibles, sobre todo con esta restricción que la crisis de papel ha traído a la industria editorial del mundo” (Rama 482).

Rein retomó su vida pública en 1981 con el *El herrero y la muerte*, una obra escrita y dirigida junto con Curi que se convertirá en “un símbolo de la resistencia contra la opresión” (Peyrou s/n). Regresó así al ruedo del teatro nacional y el traducido, destacándose en la posdictadura

²⁹ Copia de la carta en custodia del Archivo Idea Vilariño, alojado en la Biblioteca Nacional de Uruguay. La carta fue localizada por Ana Inés Larre Borges, a quien agradezco la gentileza de compartirla.

con nuevas piezas de Brecht y más adelante con repertorio de la nueva dramaturgia de habla alemana. Publicará, asimismo, la novela del insilio, *Casa vacía*, a la que le seguirán *Bocas de tormenta*, en 1987 y *El archivo de Soto*, en 1993.

A MODO DE CIERRE

A través de la trayectoria intelectual de Mercedes Rein nos propusimos explorar la relación de la censura y el insilio con las prácticas traductoras y el campo editorial durante la dictadura cívico-militar uruguaya. Nos apoyamos para eso en las características de su obra publicada en dos períodos, divididos por el golpe de Estado. En comparación con la producción consignada durante el insilio, la primera fase presenta un contraste significativo respecto de las características y el volumen de lo traducido. El teatro alemán en traducción y la obra ensayística sobre asuntos hispanoamericanos destacan en ese tiempo como un proyecto orgánico “comprometido” con la realidad sociopolítica de los “largos sesenta” (Gilman). En la segunda fase, la traducción de teatro se detuvo y surgieron con fines económicos diversas publicaciones. A través de estos flujos analizamos los efectos de la censura oficial y la autocensura en la visibilidad autoral y la productividad de Rein, fundamentalmente a través de *Casa vacía* y la elaboración de manuales como estrategia principal de supervivencia.

La aproximación exploratoria y parcial al marco regulatorio de la censura revela que la vigilancia sobre el campo editorial habría respondido a leyes y decretos que, en el marco del control bibliográfico en enseñanza secundaria, estipulaban el control de propaganda y literatura marxista. La documentación recuperada por la investigación historiográfica confirma que los criterios de alerta y peligrosidad en el caso de los libros se redujeron a lo considerado “tendencioso”, “izquierdista”, “ruso”, o a alusiones categorizadas como “marxistas” o “subversivas”. Al margen de las listas negras y la destrucción de ejemplares y tiradas enteras, no logramos constatar la prevalencia de un control específico sobre temas o registros

literarios, con excepción del caso Marra y otros pocos escritores, que habrían definido el “vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas” como causal de persecución y represión también en los escritores vernáculos.

Podría decirse, sin embargo, que los mecanismos dominantes en el campo editorial fueron “las reglas invisibles” (Billiani 57) de la autocensura, como se advierte en el comportamiento autoral, las prácticas de escritura y el corpus de las publicaciones de Rein en la segunda fase. El empobrecimiento del mercado editorial, sumado a la falta de ingresos y a su enfermedad, impulsaron el tránsito de traducciones a mercados externos, como lo demuestra el intercambio epistolar con Rama. A la vez, la circulación de literatura traducida en colecciones como Club del Libro muestra un fenómeno inverso. Confirma, al contrario de lo esperable, que hubo emprendimientos de traducción editorial que habrían sorteado la visión maniquea de la censura y generado espacios de consumo en torno a una literatura que, por su apertura intrínseca a lo foráneo, se ubicó en las antípodas del proyecto de refundación nacional al que aspiraba el régimen militar. Por último, el acercamiento microhistórico a la experiencia particular de Rein revela la necesidad de abarcar interdisciplinariamente las conexiones de la traducción literaria y la traducción editorial con el aparato censor en las diferentes fases de la dictadura uruguaya.

BIBLIOGRAFÍA

- ALZUGARAT, ALFREDO. *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2007.
- AVELLANEDA, ANDRÉS. “El discurso de represión cultural (1960-1983)”. *Revista Escribas* III (2006): 31-43.
- BILLIANI, FRANCESA. “Censorship”. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker y Gabriela Saldanha. Nueva York: Routledge, 2020. 56-60.
- BERMAN, ANTOINE. “La traducción y sus discursos”. Trad. John J. Gómez Montoya. 1989. *Mutatis Mutandis* 2 (2011): 237-48.
- BOURDIEU, PIERRE. *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

- CORREA, JAVIER, Y ALDO MARCHESI. “Cultura y dictadura: nuevos enfoques sobre el autoritarismo”. *Revista Contemporánea: Historia y Problemas del Siglo XX* 16.2 (2022): 152-55.
- COSSE, ISABELA, Y VANIA MARKARIAN. 1975: *el año de la orientalidad*. Montevideo: Trilce, 1994.
- CHESTERMAN, ANDREW. “The Name and Nature of Translator Studies”. *Hermes. Journal of Language and Communication Studies* 2 (2009): 13-22.
- DA LUZ, ALEJANDRINA. “Mercedes Rein. El maravilloso arte de las palabras, que no son juguetes”. *Ocho escritoras de la resistencia (entrevistas y textos)*. Ed. Sylvia Lago. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. 181-87.
- DÍAZ BERENGUER, ÁLVARO. “Trazos de historia oculta en la trastienda”. *Brecha* 1539 (21 may. 2015). <<https://brecha.com.uy/trazos-de-historia-oculta-en-la-trastienda/>>.
- ESSMANN, HELGA, Y ARMIN PAUL FRANK. “Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study”. *Target* 3.1 (1991): 65-90.
- FALCÓN, ALEJANDRINA. “Traducir para el censor: una exploración de los archivos de la represión cultural en Argentina (1976-1983)”. *Mutatis Mutandis* 16.2 (2023): 315-36.
- FRAGUELA, ERIKA. “Biblioclastia en Uruguay: estudio sobre la destrucción de libros en época de dictadura uruguaya (1968-1985)”. Tesis de grado, Universidad de la República, Facultad de Información y Comunicación, 2022.
- GILMAN, CLAUDIA. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Grandes autores del mundo*. “Nota de los editores”. Vol. 2. Club del Libro, 1976.
- HORNOS, LETICIA. “*Por amor al arte o a lo imposible*: Mercedes Rein y su antología de traducción inédita: contexto y proceso de creación”. Tesis doctoral, Universidad Federal de Santa Catarina, 2023.
- INVERNIZZI, HERNÁN, Y JUDITH GOICOL. *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- KABATEK, JOHANNES, Y ADOLFO MURGUÍA. *Decir las cosas como son.... Conversaciones con Eugenio Coseriu*. Trad. Cristina Bleortu, Alba García Rodríguez, Bárbara Garrido Sánchez-Andrade y Johannes Kabatek. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021.
- KAINDL, KLAUS ET AL., COMP. *Literary Translator Studies*. Ámsterdam: Benjamins, 2021.
- KINNUNEN, TUIJA, Y KAISA KOSKINEN, COMPS. *Translators' Agency*. Tampere: University Press, 2010.
- LARROBLA, FABIANA, Y MAGDALENA FIGUEREDO. “Vidas clandestinas, historias fragmentadas: otra forma de insilio en Uruguay”. *Páginas* 15.38 (2023): 1-22.
- Las mil y una noches*. “Nota de los editores”. Vol. 4. Club del Libro, 1976.
- LOCANE, JORGE. “Albert Theile, mediador pionero. Los exiliados alemanes en América Latina y la publicación de literatura latinoamericana en el mundo germanohablante en el período de posguerra”. *Revista Chilena de Literatura* 100 (2019): 279-89.
- MARCHESI, ALDO. “‘Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre’: los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura”. *La dictadura cívico-militar: Uruguay 1973-1985*. Ed. Carlos Demasi et al. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009. 323-98.

- MIRZA, ROGER. “El teatro: de la ‘refundación’ a la crisis (1937-1973)”. *Una literatura en movimiento*. Ed. Heber Raviolo *et al.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997. 165-98. Vol. III de la *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*.
- . *La escena bajo vigilancia: teatro, dictadura, resistencia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- MÁRSICO, GRISELDA. “Los límites del ‘libre’ intercambio literario: sobre el lugar de la traducción en el Primer Coloquio de Escritores Latinoamericanos y Alemanes (Berlín, 1962)”. *Iberoamericana* 21.76 (2021): 137-52.
- MILTON, JOHN, Y PAUL BANDIA, COMPS. *Agents of translation*. Ámsterdam: Benjamins, 2009.
- MUNDAY, JEREMY. “The role of archival and manuscript research in the investigation of translator decision-making”. *Target* 25 (2013): 125-39.
- . “Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns”. *Translator: Studies in Intercultural Communication* 20 (2014): 64-80.
- PIGNATARO, JORGE, Y ROSA CARBAJAL, EDS. *Diccionario del teatro uruguayo: autores y directores (1940-2000)*. Vol. I. Montevideo: Cal y Canto, 2001.
- PENCO, WILFREDO. “Liberati, Jorge”. *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*. Coord. Alberto Oreggioni. Vol. II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001. 26-27.
- PEYROU, ROSARIO. “La imaginación y el rigor”. *El País Cultural* feb. 2007. <<https://www.elpais.com.uy/cultural/la-imaginacion-y-el-rigor>>.
- PYM, ANTHONY. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome, 1998.
- RAMA, ÁNGEL. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.
- . Prólogo. *Aquí: cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966. 7-12.
- . *Una vida en cartas. Correspondencia 1944-1983*. Estuario, 2022.
- REIN, MERCEDES. “A propósito de Vallejo y algunas dificultades para conocer la poesía”. *Revista Iberoamericana de Literatura* 1.1 (1966): 31-51.
- . *El archivo de Soto*. Montevideo: Trilce, 1993.
- . “Autobiografía”. *Revista de la Academia Nacional de Letras* 2 (2017): 31-44.
- . *Bocas de tormenta*. Montevideo: Arca, 1987.
- . *Casa vacía*. Montevideo: Arca, 1984.
- . *La filosofía del lenguaje de Ernst Cassirer*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1959. Vol. 2 de Cuadernos de Filosofía del Lenguaje.
- . “Flores amarillas”. *Cuentos de atar*. Montevideo: Trilce, 1994. 113-18.
- . *Julio Cortázar, el escritor y sus máscaras*. Montevideo: Diaco, 1969.
- . “La literatura en la enseñanza alemana”. *Anales del Instituto de Profesores Artigas* 3 (1958): 111-26.
- . *Nicanor Parra y la antipoesía*. Montevideo: Universidad de la República, 1970.
- . *Zoologismos*. Montevideo: Arca, 1967.

- RICO, ÁLVARO, COMP. *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Tomo II. Montevideo: Universidad de la República, 2008.
- ROCCA, PABLO. “La traducción de la experiencia interior. Entrevista a Mercedes Rein”. *Brecha* (1993): 22-23.
- . “Sobre las letras y la dictadura (reflexiones básicas)”. *Zama: Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana* 3.3 (2011).
- RUFFINELLI, JORGE. “El caso Onetti (o: el caso Marra)”. *Nuevo Texto Crítico* 23. 46 (2010): 313-35.
- . “Mercedes Rein: contemplar el mundo con distancia”. *Nuevo Texto Crítico* 23.46 (2010): 297-309.
- . “La crítica y los estudios literarios en el Uruguay de la dictadura (1973-1984)”. *Hispanérica: revista de literatura* 56-57 (1990): 21-29
- TORRES TORRES, ALEJANDRA. “Benito Milla en el escenario cultural del Uruguay en los años sesenta: desde el exilio español al Río de la Plata”. *Memoria Académica*. 2014. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3987/ev.3987>.
- TYMOCZKO, MARIA. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Londres: Routledge, 2010.
- VENTURINI, SANTIAGO. “La traducción editorial”. *El Taco en la Brea* 5 (2017): 246-56.
- VITALIS, NATALIA. *Educación Secundaria, censura cultural y dictadura. La expulsión de los enemigos: docentes y textos*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011.

FUENTES

- Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras de Uruguay, Ministerio de Educación y Cultura.
- Archivo Ángel Rama (Uruguay). Custodia privada por Amparo Rama.
- Asociación General de Autores Del Uruguay (AGADU).
- Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- Registro de Derechos de Autor. Biblioteca Nacional de Uruguay, Ministerio de Educación y Cultura.
- Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE).