



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – PGET

Leticia Hornos Weisz

*Por amor al arte o a lo imposible*

**Mercedes Rein y su *Antología de Traducción inédita*:**

Contexto y proceso de creación

Florianópolis

2023

Leticia Hornos Weisz

*Por amor al arte o a lo imposible*

**Mercedes Rein y su *Antología de Traducción inédita*:**

Contexto y proceso de creación

Tese de Doutorado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Coorientadora: Prof. Dra. Micaela van Muylem

Florianópolis

2023

Hornos Weisz, Leticia

Por amor al arte o a lo imposible Mercedes Rein y su Antología de Traducción inédita : Contexto y proceso de creación / Leticia Hornos Weisz ; orientador, Walter Carlos Costa, coorientadora, Micaela van Muylem, 2023.

219 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Mercedes Rein. 3. Arquivos dos tradutores. 4. Antologia de tradução. I. Costa, Walter Carlos. II. Muylem, Micaela van. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Leticia Hornos Weisz

*Por amor al arte o a lo imposible*

**Mercedes Rein y su *Antología de Traducción inédita*: Contexto y proceso de creación**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Maria Helene Catherine Torres  
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Rosario Lázaro Igoa  
Universidad de la República Uruguay

Profa. Dra. Andrea Pagni  
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa  
Orientador

Florianópolis, 2023.

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin la colaboración y el apoyo generoso y sostenido de muchas personas. Agradezco a Walter Costa, director de la tesis, por confiar en mi investigación y guiarme en las lecturas. A Micaela van Muylem, codirectora, por seguir de cerca el proceso y leer con atención cada una de las partes del texto.

Mi agradecimiento a Cecilia Rein, sobrina y heredera de Mercedes, por la confianza y la disposición ante mis numerosas consultas acerca de la historia familiar de los Rein-Soumastre. Agradezco a Wilfredo Penco, presidente de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, por autorizar el acceso a los papeles y en especial a Jimena Hernández, quien me recibió allí y me facilitó el material en cada una de mis visitas.

A mi amiga Rosario Lázaro Igoa, compañera de cruzadas traductológicas, le debo el impulso inicial que me llevó hasta el Programa de Posgrado de la Universidad Federal de Santa Catarina. Le agradezco además el consejo y el estímulo constantes. A mis queridas compañeras del grupo de investigación Historia de la traducción literaria en Uruguay, Lucía Campanella, Cecilia Torres (y Rosario Lázaro) por los valiosos intercambios y la hermosa experiencia de emprender juntas un proyecto necesario.

A Roberto Bein y Griselda Mársico por su enorme generosidad y por estar presentes en el momento justo con las palabras justas. A Andrea Pagni y Claudia Barnickel, por los contactos en Alemania. A Johannes Kabatek y Cristina Bleortu agradezco el envío de la correspondencia y otros documentos digitalizados del archivo de Coseriu, alojado en Tübingen. A Ana Gilmet, investigadora y funcionaria de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, por la recuperación de los datos correspondientes a la donación bibliográfica de Rein. A Berenice, por su colaboración con las tareas de presentación y formateo del texto.

A mis padres, Irene y Quique, por sostener y escuchar. A Nico, por estar siempre en todas. A mis queridos hijos, Felipe e Isabel, por acompañarme con paciencia, dibujos y cartitas amorosas durante estos años. Sin el apoyo de mi familia, esto no habría sido posible.

## RESUMEN

Esta tesis se concentra en la primera obra de traductora de la escritora uruguaya Mercedes Rein (1931-2006), a través de la recuperación y análisis del material de génesis de una antología de traducción de poesía alemana inédita de su autoría. Con el objetivo de visibilizar la labor de agentes de traducción desplazados del relato historiográfico hegemónico, se hace foco en Mercedes Rein –como sujeto individual y colectivo, como persona y agente–, así como en las particularidades de su labor respecto de la práctica y el discurso de generaciones precedentes. El abordaje articula fundamentos teóricos traductológicos y de los estudios genéticos de traducción en torno a dos grandes ejes. Por un lado, la creación de la antología y sus funciones en el campo cultural. En tal sentido, la investigación releva el corpus de traducciones editadas e inéditas a cargo de Rein y delimita dos grandes tramos temporales: el de la traducción de poesía en su conexión con la crítica literaria y la docencia (1956-1963) y el de las traducciones para teatro (1962-1973). Con énfasis en la primera etapa, se trazan las condiciones históricas y las particularidades biográficas que informan sobre cuándo, para qué y en qué circunstancias Rein diseña y desarrolla la antología, a lo largo de cinco años. Por otro lado, bajo un enfoque que contempla los procesos de composición, se examina la dinámica contrastiva entre el poema traducido y la nota a la traducción. A través de las operaciones de escritura, las estrategias y las representaciones dominantes en las variantes correspondientes al aparato de “Notas a los poemas”, se indaga la forma de practicar y concebir las primeras traducciones de poesía de Rein.

**Palabras clave:** Estudios de traducción. Mercedes Rein. Archivos de traductores. Antología de traducción.

## RESUMO

Esta tese se concentra no trabalho inicial da escritora uruguaia Mercedes Rein (1931-2006) como tradutora, através da recuperação e análise do material genético de uma antologia de tradução inédita da poesia alemã de sua autoria. Com o objetivo de tornar visível o trabalho dos agentes de tradução deslocados da narrativa historiográfica hegemônica, o foco está em Mercedes Rein –como sujeito individual e coletivo, como pessoa e agente–, assim como nas particularidades de seu trabalho em relação à prática e ao discurso das gerações anteriores. A abordagem articula fundamentos teóricos dos estudos da de tradução e dos estudos genéticos da tradução em torno de dois eixos principais. Por um lado, a criação da antologia e suas funções no campo cultural. Neste sentido, a pesquisa examina o corpus de traduções publicadas e inéditas de Rein e delimita dois grandes períodos: o da tradução de poesia em sua conexão com a crítica e o ensino da literatura (1956-1963) e o das traduções de teatro (1962-1973). Com ênfase na primeira etapa, rastreamos as condições históricas e particularidades biográficas que informam quando, para que propósito e sob quais circunstâncias Rein projeta e elabora a antologia, ao longo de um período de cinco anos. Por outro lado, com uma abordagem que contempla os processos de composição, são examinadas as dinâmicas contrastivas entre o poema traduzido e as notas de tradução. Através das operações de redação, estratégias e representações dominantes nas variantes correspondentes ao aparato das “Notas aos Poemas”, investiga-se a forma como as primeiras traduções de poesia de Rein foram praticadas e concebidas.

**Palavras-chave:** Estudos da tradução. Mercedes Rein. Arquivos dos tradutores. Antologia de tradução.

## ABSTRACT

This thesis focuses on the early work of Uruguayan writer Mercedes Rein (1931-2006) as a translator through the recovery and analysis of the genetic material of an unpublished anthology of German poetry in translation of her own authorship. Aiming to make visible the work of translation agents displaced from the hegemonic historiographical narrative, the focus is placed on Mercedes Rein -as an individual and collective subject, as a person and agent-, as well as on the particularities of her work regarding the practice and discourse of previous generations. Our approach combines the theoretical foundations of translation studies and genetic translation studies around two main axes. On the one hand, we identify the creation of the anthology and its functions in the cultural field. In this sense, our research examines the corpus of published and unpublished translations by Rein and delimits two major time periods: that of the translation of poetry in its connection with literary criticism and teaching (1956-1962) and that of translations for theater (1962-1973). Focusing on the first stage, we trace the historical conditions and biographical particularities that explain when, for what purpose and under what circumstances Rein designs and develops the anthology over a period of five years. On the other hand, using an approach that contemplates the compositional processes, this thesis examines the contrastive dynamics between the translated poem and translator's notes. Through the writing operations, strategies and prevailing representations in the variants corresponding to the apparatus of "Notes to the Poems", we present Rein's way of practicing and conceiving the translation of poetry.

**Keywords:** Translation Studies. Mercedes Rein. Translators' Archives. Translation Anthologies.

## LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1 - Apunte autobiográfico manuscrito .....	60
Imagen 2 - <i>Ensayo sobre poesía alemana contemporánea</i> .....	127
Imagen 3 - Fragmento del currículum de Mercedes Rein .....	128
Imagen 4 - <i>Poesía alemana 1900-1960(a)</i> .....	129
Imagen 5 - Esbozo de portada de la antología de traducción de Rein.....	130
Imagen 6 - Fragmento manuscrito correspondiente a <i>Poesía alemana 1900-1960(a)</i> .....	131
Imagen 7 - Estado genético 1 .....	150
Imagen 8 - Estado genético 2 .....	151
Imagen 9 - Estado genético 3 .....	152
Imagen 10 - Estado genético 4 .....	153
Imagen 11 - Fragmento del índice de <i>Poesía alemana 1900-1960</i> .....	157
Imagen 12 - Fragmento de “Introducción” de <i>Poesía alemana 1900-1960</i> .....	157
Imagen 13 - “Patrulla” [“Patrouille”] en <i>Poesía alemana 1900-1960(b)</i> y <i>Ensayo de poesía contemporánea</i> .....	173
Imagen 14 - Manuscrito a mano de la traducción de “Las ratas” [“Die Ratten”] .....	175
Imagen 15 - Fragmento del manuscrito de “Las ratas” [“Die Ratten”].....	177
Imagen 16 - Versiones dactiloscritas de “Las ratas” [“Die Ratten”] en <i>Ensayo sobre poesía alemana contemporánea</i> y <i>Poesía alemana 1900-1960(b)</i> .....	178

## LISTA DE CUADROS

Cuadro 1 - Presentación cronológica de las variantes .....	125
Cuadro 2 - Índice de autores y poemas de <i>Ensayo de poesía alemana contemporánea</i> .....	132
Cuadro 3 - Índice de autores y poemas de <i>Poesía alemana 1900-1960(b)</i> .....	133
Cuadro 4 - Variantes de “Notas a los poemas” de <i>Poesía alemana 1900-1960</i> .....	154
Cuadro 5 - Relación de las variantes de “Notas a los poemas” de acuerdo con su función metatextual: literalidad .....	155
Cuadro 6 - Notas añadidas en EG4.....	155
Cuadro 7 - Relación comparada alemán-español de la nota 31.....	160
Cuadro 8 - Fragmento de “Decadencia” [“Untergang”] en español-alemán y nota correspondiente.....	162
Cuadro 9 - Fragmento comparado alemán-español de “Östliche Erde” [“Tierra oriental”] ..	164
Cuadro 10 - Fragmento comparado alemán-español de “Te sonrío silencioso” [“Es lacht in dem steigenden jahr dir”] y nota correspondiente .....	165
Cuadro 11 - Notas de perfil didáctico en EG4.....	167
Cuadro 12 - Notas literales I.....	171
Cuadro 13 - Transcripción lineal de “Patrulla” [“Patrouille”] en las dos versiones y en alemán .....	173
Cuadro 14 - Fragmento comparado español-alemán del poema “Las ratas” [“Die Ratten”] .	176
Cuadro 15 - Reescrituras del primer verso del poema “Las ratas” [“Die Ratten”] .....	177
Cuadro 16 - Notas literales II .....	179

## SUMARIO

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>12</b>
1.1	Estructura de la tesis .....	15
<b>2</b>	<b>MERCEDES REIN Y SU OBRA DE TRADUCTORA: CAMPO CULTURAL Y TRADUCCIÓN</b> .....	<b>19</b>
2.1	CONSIDERACIONES TEÓRICAS, OBJETO DE ESTUDIO E HIPÓTESIS....	19
2.2	EL LUGAR DE LA TRADUCCIÓN EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA: UNA REFLEXIÓN A PARTIR DEL ARCHIVO DE TRADUCTORA DE MERCEDES REIN.....	33
<b>2.2.1</b>	<b>Aproximación a los discursos historiográficos literarios uruguayos</b> .....	<b>38</b>
2.3	<i>ENTRE LAS MUSARAÑAS Y LA GUERRA DESATADA: TRAYECTORIA TRADUCTIVA DE MERCEDES REIN (PRIMERA FASE)</i> .....	57
2.3.1	La persona, las ideas, los valores estéticos.....	71
2.3.2	Los inicios: formación, docencia y traducción .....	74
2.3.3	Poesía traducida por dos: prensa cultural y antología de traducción .....	84
2.3.4	Una mirada al discurso de los agentes .....	94
<b>3</b>	<b>ANTOLOGÍA DE TRADUCCIÓN INÉDITA</b> .....	<b>106</b>
3.1	ARCHIVOS DE ESCRITORES Y CRÍTICA GENÉTICA.....	106
3.1.1	El papel de las fuentes y el análisis de proceso en los Estudios genéticos de traducción.....	119
3.2	DOSIER GENÉTICO: DESCRIPCIÓN COMENTADA .....	121
<b>3.2.1</b>	<b>Relación cronológica de los borradores</b> .....	<b>124</b>
3.2.1.1	<i>Del ensayo al proyecto de libro</i> .....	126
<b>4</b>	<b>ESCRITURA Y ESTRATEGIAS TRADUCTIVAS EN PROCESO</b> .....	<b>139</b>
4.1	“NOTAS A LOS POEMAS” .....	143
4.1.1	Descripción formal de las variantes de “Notas a los poemas” .....	148
4.1.2	Estudio diacrónico de tendencias compositivas dominantes .....	163
4.1.3	La función de la literalidad metatextual y su relación con los poemas traducidos .....	167
4.1.4	Algunos ejemplos .....	171
<b>5</b>	<b>REFLEXIONES FINALES</b> .....	<b>181</b>

<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>187</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>207</b>
ANEXO 1 - RELEVAMIENTO DE TRADUCCIONES ÉDITAS E INÉDITAS POR MERCEDES REIN.....	207
ANEXO 2 - RELEVAMIENTO DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS SOBRE LITERATURA EN LENGUA ALEMANA EN <i>MARCHA</i> POR MERCEDES REIN (1956-1963).....	210
ANEXO 3 - MANUSCRITOS Y VERSIONES DACTILOSCRITAS CORRESPONDIENTES A LAS VARIANTES DE LA ANTOLOGÍA.....	211
ANEXO 4 - DOCUMENTOS Y APUNTES AUTÓGRAFOS .....	217

## 1 INTRODUCCIÓN

La presente tesis se concentra en la primera obra de traductora de la escritora uruguaya Mercedes Rein (1931-2006) a través de la recuperación y análisis de una *antología de traducción* (ESSMAN Y FRANK, 1991) de poesía alemana inédita, de su autoría. Con el objetivo de visibilizar la labor de agentes de traducción desplazados del relato historiográfico hegemónico, el foco radica en Mercedes Rein –como sujeto individual y colectivo, como persona y agente–, en las particularidades de su praxis y el diálogo que su discurso entabla con el de escritores-traductores coetáneos. El abordaje del objeto articula así fundamentos teóricos traductológicos y de los *estudios genéticos de traducción* (CORRDINGLEY Y MONTINI, 2015) en torno a dos grandes ejes. Por un lado, el contexto histórico y cultural que enmarca las diferentes fases de creación de la antología y su interacción con fenómenos del campo vernáculo; y por el otro, la escritura en proceso visible en las variantes en borrador de la antología disponibles en el archivo de Rein, alojado en la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

Los estudios genéticos de traducción han demostrado el papel clave de los *documentos de proceso* (SALLES, 1992) en al menos dos planos: como evidencia textual sobre el proceso creativo y la toma de decisiones del traductor en diferentes niveles de la lengua; y como recurso para indagar las condiciones de producción que circunscriben la práctica y su interacción con otros agentes (MUNDAY, 2014; CORDINGLEY Y MONTINI, 2015). Informan también sobre los grados de visibilidad del traductor; los procesos de escritura colaborativa o las intervenciones de correctores, lectores, editores en diferentes instancias; acerca de la práctica en su vínculo con proyectos de escritura directa, entre otras dimensiones (MUNDAY, 2014; CORDINGLEY Y MONTINI, 2015).

Si bien la escritura de traducciones ocupó un lugar central en la trayectoria intelectual de Rein, el volumen y la heterogeneidad de su obra aún no han sido dimensionados de manera cabal. A modo introductorio cabe mencionar que al inicio de su carrera docente, en el recién fundado Departamento de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias, comienza traduciendo a filósofos como Ernst Cassirer y Friedrich Schleiermacher. De forma simultánea, traduce y comenta literatura de lengua alemana para sus colaboraciones en el semanario *Marcha* (1939-1974), forjando por medio de la intervención crítico-traductiva un incipiente pero significativo discurso sobre la traducción con contados antecedentes en el medio local. Conforme avanzan los años sesenta y crece su afición por la dramaturgia, sus traducciones y adaptaciones de Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt y Max Frisch dinamizan

y amplían la oferta de autores programáticos de la escena teatral independiente. Ya en dictadura (1973-1985), con la actividad docente y crítica prescritas a consecuencia de las medidas represivas y de control, Rein intenta sortear las múltiples dificultades del insilio traduciendo “cosas aburridas” con un nombre prestado (RUFFINELLI, 2010) y buscando publicar algunos de sus textos en plazas editoriales de otros países de habla hispana como la venezolana.

El corpus de sus traducciones está compuesto por textos de diferentes géneros y registros y, por consiguiente, reclama examinarse en función de las coordenadas históricas en las que se inscribe cada uno de esos proyectos. Tomando como punto de partida las primeras incursiones traductivas de Rein y los cambios en las funciones de la traducción al instalarse el régimen dictatorial, la tesis delimita dos grandes periodos en el amplio tramo conformado entre 1956 y 1973. El primero, de 1956 a 1962, se caracteriza por la traducción de poesía en su conexión con la docencia y la crítica literaria. De esos años proviene la antología de traducción, una serie de reseñas de poesía en lengua alemana, las primeras tres traducciones de teatro y al menos dos ensayos académicos publicados. En la segunda fase, entre 1962 y 1973, proliferan los textos dramáticos de Rein, la mayor parte de las traducciones para teatro y la traducción del volumen de Walter Benjamin, *Brecht: ensayos y conversaciones*, publicado por el sello uruguayo-argentino Arca/Galerna, en 1970. Si bien la investigación se concentra en las particularidades de la etapa inicial, no ignora la construcción continuada de un proyecto traductor que dialoga con las transformaciones ideológicas que afectan la agenda intelectual en *los largos sesenta* (GILMAN, 2012). En tal sentido, la tesis ofrece un relevamiento cronológico, organizado por géneros, de las traducciones editadas e inéditas realizadas por Rein entre 1956 y 2002, así como de las colaboraciones críticas sobre narrativa, poesía y teatro en lengua alemana publicadas en *Marcha* durante la primera fase (1956 a 1963). A pesar de la zona gris, inexplorada, sobre las obras traducidas durante la dictadura, la correspondencia de Rein con Ángel Rama, sus testimonios personales y los de otros agentes comprueban el carácter sostenido y la función central de la práctica traductora en esos años.

El fondo Mercedes Rein ingresa a la Academia Nacional de Letras de Uruguay en 2007 por medio de la donación de familiares y amigos cercanos.<sup>1</sup> Se compone de una miscelánea de documentos sin catalogar, correspondientes a su etapa de estudiante, a las

---

<sup>1</sup> Mi agradecimiento a Cecilia Rein, sobrina de Mercedes, por autorizar la investigación y brindarme valiosas informaciones adicionales en encuentros personales, correos y conversaciones telefónicas en el transcurso de estos cuatro años. Agradezco a Wilfredo Penco, presidente de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, y a Jimena Hernández, por la amabilidad de facilitarme el acceso al fondo personal Mercedes Rein y recibirme allí en numerosas ocasiones.

tareas docentes y las prácticas culturales que desempeña en diferentes momentos. Los materiales de proceso en torno a la antología se guardan en carpetas, organizadas en dos cajas, junto con el resto de su papelería personal.<sup>2</sup> De allí se destacan, además, evidencias documentales que permiten reconstruir la relación de la traducción con la censura y, por esa vía, una de las etapas más críticas de la vida de Rein. En tal sentido, es central la nota oficial que la destituye de sus cargos en la Enseñanza Secundaria y en la Universidad, dejándola sin ingresos estables e instaurando así un extenso lapso de incertidumbre y aislamiento. Son ilustrativas, asimismo, las brevísimas esquelas en trozos de papel y sobres de té que Rein redacta con trazo cortado y apurado a amigos y parientes durante su encarcelamiento tras el episodio de censura por el premio otorgado al cuento “El guardaespaldas” del escritor Nelson Marra (1942-2007) que provoca el cierre definitivo de *Marcha*, en 1974.<sup>3</sup> De su obra hay manuscritos a mano, borradores, libretos, ensayos mecanografiados y a mano; copias carbónicas de conferencias y artículos preparados para prensa; apuntes biográficos; dibujos, letras de canciones y recortes de diario. Desde el punto de vista traductivo, se destacan numerosos borradores en torno a traducciones de poesía de diferentes épocas y unos pocos de obras de teatro alemán contemporáneo, así como un ensayo inédito, escrito a mano, titulado *La poesía lírica de Hölderlin*. En virtud de estos hallazgos, se incorpora una selección de estos documentos al retrato de Rein y se propone una reflexión amplia en torno al estatus del archivo de traductores, su relación con las historias literarias y la forja del canon literario nacional.

Por la heterogeneidad y dispersión del material, la delimitación del objeto de estudio se auxilió de herramientas metodológicas de la crítica genética. El concepto de *antetexto*, definido por Bellemin-Noël como el objeto legible resultante de ordenar, clasificar, transcribir e interpretar los borradores de génesis (2008, p. 62) resultó especialmente productivo. Con base en tales operaciones, el antetexto o dossier genético de la tesis comprende al menos tres clases de materiales: borradores relacionados de forma directa con la antología; documentos personales; y materiales exogenéticos, es decir, la producción extratextual que informa sobre el proyecto y habilita cruces interpretativos complementarios. El núcleo central del dossier

---

<sup>2</sup> Los derechos de los textos provenientes del fondo personal de Rein reproducidos en esta tesis son en su gran mayoría propiedad de Cecilia Rein. Las cartas enviadas por Rein a Rama, de las cuales se reproducen algunos fragmentos, fueron cedidas por Amparo Rama y las cartas de Rein a Coseriu por el Coseriu-Archiv.

<sup>3</sup> Juan Carlos Onetti, Jorge Ruffinelli y Mercedes Rein fueron los miembros del jurado que premió a Marra y que desencadenó la clausura de *Marcha*. Por tal motivo fueron encarcelados Onetti, Rein, Carlos Quijano (director del semanario) y Hugo Alfaro (redactor responsable). Ruffinelli solicitó asilo político en México. Sobre la historia de este episodio véase Ruffinelli (2010) y las cartas de Rama a Ruffinelli (2022).

consiste en las tres variantes dactiloscritas de la antología que en relación comparada revelan una progresión temporal precisa. Se trata, en otras palabras, de tres estados genéticos diferenciados y sucesivos con un grado de textualización avanzado en los que se observan operaciones de escritura y reescritura en diferentes tiempos y planos compositivos.

## 1.1 ESTRUCTURA DE LA TESIS

La tesis está compuesta por cuatro capítulos. Descontando el primero, el capítulo dos se consagra al papel del agente y la función de la antología de traducción en el campo cultural uruguayo entre fines de 1950 y principios de 1960. La primera parte describe las herramientas conceptuales y metodológicas que guían y sostienen la construcción del objeto de estudio y, una vez recompuestas las coordenadas de época que lo circunscriben, expone las hipótesis interpretativas en torno a la creación y los propósitos de la antología en los diferentes tramos de su cronología. Con el objetivo de analizar el diálogo de la labor de Rein con la práctica de agentes de traducción de la Generación crítica (RAMA, 1972), así como con el mercado editorial y los flujos traductivos de las revistas culturales rioplatenses, el abordaje retoma conceptualizaciones de Rama (1972; 2006) y otras más recientes como las de Bravo (2012), Rocca (2009; 2012), Torres Torres (2015a, 2015b, 2017, 2019), Peluffo Linari (2018) y Bajter (2022).

En el marco de los discursos internacionalistas sobre la traducción (LAMBERT, 2007 y 2011; ROIG-SANZ, 2022) y las reflexiones en torno al estatus y el lugar de las *literaturas locales* en el *sur global* (LOCANE, 2019a, 2019b; GUERRERO, 2019; MÜLLER, 2019), el apartado dos analiza la relación de las fuentes literarias historiográficas con el sistema de la literatura traducida. Situada en el espacio de enunciación traductológico, la revisión de los paratextos introductorios del *Diccionario de la Literatura Uruguaya* (1987 y 1991) y la *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea* (1996 y 1997) busca responder a inquietudes en torno al estatus y la función de los archivos de traductor en la cultura uruguaya. A saber: ¿por qué se escamotea el legado material de traductores y traductoras como objeto de conocimiento y hecho cultural en las narrativas literarias? ¿Quiénes son, cuáles son los títulos, los autores y las lenguas de las que traducen? ¿En qué momento tradujeron y por qué? Sin desestimar las coordenadas históricas que condicionan la elaboración de las dos referencias mencionadas, importa revisar el diseño metodológico que con auxilio de categorías como las de autor, lengua, identidad nacional y territorio, perpetúa la hegemonía del canon nacional. Guiada por la premisa según la cual “si existe la literatura

como institución nacional, también existe la literatura que, por afuera de esas preocupaciones, no se agota en una definición nacional” (GARRAMUÑO, 2012, p. 169), examino el uso ideológico de esas categorías y su incidencia en el tratamiento de la literatura traducida y la figura del traductor en tanto productor responsable de un texto autónomo que interactúa con fenómenos vernáculos.

La omisión sistemática de la traducción en las historias de la literatura deriva en la necesidad de crear e implementar una epistemología crítica acorde a las particularidades de la traducción en América Latina (PAGNI, PAYÀS Y WILLSON, 2011; PAGNI, 2017), según lo informan las investigaciones de Bastin (2006), Foz (2006) y Pagni, Payàs y Willson (2011). En tal sentido, es de considerar que a pesar del número significativo de trabajos abocados a historizar la traducción hispanoamericana, de acuerdo con el relevamiento de Pagni (2014), en espacios culturales como el uruguayo el desarrollo de la investigación en el área sigue siendo incipiente.<sup>4</sup>

El relato o *retrato de traductora* (DELISLE, 2018), correspondiente a la segunda parte del capítulo dos, articula las informaciones biográficas relevadas y sistematizadas durante la investigación con insumos teóricos provenientes de la historia de la traducción. En cuanto a esto último, el abordaje se inspira en la obra de Delisle, enfocada en la figura y la labor del agente bajo una perspectiva histórica, contextual y biográfica, como en el emblemático *Les traducteurs dans l'histoire* (1995), compilado junto con Woodsworth. Otras dos obras dirigidas por Delisle ofician de modelo en la reconstrucción del perfil intelectual. Ellas son *Portraits de traducteurs* (1999) y *Portraits de traductrices* (2002), cuyo énfasis en el *relieve temporal* del agente y su práctica apuesta a reintroducir de forma crítica y selectiva la subjetividad en el discurso sobre la traducción. En la misma línea, se recurre a Chesterman (2006), quien en “The Name and Nature of Translator Studies” propone, a la luz de su relectura del mapa de Holmes (1972), un modelo teórico-metodológico con arreglo a tres vertientes: la cultural, la cognitiva y la sociológica. Así configurados, los llamados *Estudios del traductor* se ocupan de las actividades y actitudes de traductores, su interacción con el medio social y su rol en el desarrollo cultural de las comunidades receptoras a lo largo del tiempo (2006, pp. 19-20). Según esto, el retrato de traductora propuesto busca ir más allá de los escasos hitos destacados en las cronologías biográficas disponibles para indagar cómo, por qué y en qué contexto son posibles proyectos traductores como el de Rein. En lo referente a

---

<sup>4</sup> Además del volumen compilado por Pagni, Payàs y Willson, véase para la historia de la traducción en América Latina la compilación de Adamo (2012).

las fuentes primarias, se seleccionan y estudian textos de y sobre Rein, representativos de su actividad en el campo de la literatura, la crítica y la traducción en el tramo 1956-1963, con derivaciones puntuales a los años previos e inmediatos al golpe de Estado. En ese sentido, la correspondencia con figuras influyentes en su formación como Eugenio Coseriu (Coseriu-Archiv, Universidad de Tübingen) y Ángel Rama (archivo en custodia de Amparo Rama) reporta datos valiosos sobre el intercambio académico, la situación del mercado editorial, la coyuntura política y las restricciones cotidianas en los años previos a la dictadura.<sup>5</sup> Aunque no ofrecen acceso directo al proceso de creación de la antología, estas cartas componen una secuencia de instantáneas sobre la trayectoria y la personalidad de Rein, su forma de entender y vincularse con la cultura y la intelectualidad uruguayas en diferentes momentos históricos.

La primera parte del retrato presenta las ideas y los valores estéticos que subyacen a la obra y la postura crítica de la joven “Mecha”. Para eso el relato hilvana informaciones hasta ahora dispersas en torno a dos fenómenos fundamentales: la beca de estudios en Alemania que marcará el rumbo académico de Rein y, en concreto, el origen de la antología de traducción; y el vínculo de la crítica literaria con la traducción. Con base en el relevamiento realizado en *Marcha* entre 1956 y 1963, la detección de una *serie de reseñas de poesía alemana traducida* imprime nuevas dimensiones al objeto de estudio. Entre ellas se destaca la emergencia de un discurso crítico enunciado desde el *yo-traductora* que comparte aspectos comunes con la (escasa) reflexión por parte de los escritores-traductores de la Generación del 45. De acuerdo con esto, el análisis de los comentarios, las glosas y las explicaciones a cargo de Rein y sus coetáneos confirma la configuración de un discurso metatraductivo de notorio perfil generacional. Con auxilio de una serie de trabajos académicos recientes se comparan las particularidades de la enunciación de Rein con los testimonios de Idea Vilariño (1920-2009), Mario Benedetti (1920-2009), Ida Vitale (1923) y Emir Rodríguez Monegal (1921-1985).

El tercer capítulo se divide en tres partes. La primera ofrece una síntesis de los orígenes, propósitos y procedimientos centrales de la crítica genética y su proceso de autonomización respecto de otras disciplinas, deteniéndose en las características de su tránsito y arraigo en Brasil, Argentina y Uruguay. Para este caso se sistematizan antecedentes sobre la articulación del aparato metodológico geneticista en el estudio de los inéditos de escritores

---

<sup>5</sup> Agradezco a Johannes Kabatek y a Cristina Bleortu por la generosidad de facilitarme el acceso a la correspondencia y otros materiales de archivo de Coseriu en el marco del proyecto “Más allá del estructuralismo. Cartas a Eugenio Coseriu y la historia de la lingüística en el siglo XX” (2020-2024) radicado en la Universidad de Zúrich, financiado por el Fondo Nacional Suizo para la investigación científica y dirigido por Kabatek. Agradezco, asimismo, a Amparo Rama por el tiempo y la amabilidad de recibirme en su casa y facilitarme el acceso a la correspondencia entre Rein y Rama en el lapso 1970-1974.

uruguayos y se rastrea, asimismo, la implementación del concepto en el ámbito académico. En la segunda parte se destacan las experiencias prácticas y la producción científica de los estudios genéticos de traducción en espacios académicos latinoamericanos y europeos, como los que proponen Grando (1998), Romanelli (2006), Munday (2013; 2014), Durand-Bogaert (2014), Lebrave (2014) y Montini (2014). En la tercera parte, con base en el ordenamiento de las tres variantes en borrador se abordan dos dimensiones principales de la antología: las condiciones sociohistóricas que informan sobre cuándo, cómo, para qué y en qué circunstancias Rein elabora el proyecto y por qué lo modifica con el transcurso del tiempo; y la que involucra los procesos de escritura de los poemas. De este modo, mientras que la “Relación cronológica de los borradores” (apartado 3.2.1) se ocupa de interpretar las modificaciones formales en función de contextos específicos, la escritura en proceso y las estrategias traductivas son el objeto de análisis del capítulo siguiente.

Así, el capítulo final se ocupa de analizar las regularidades y particularidades de la *sistemática de la traducción* (BERMAN, 2014) de Rein, un concepto que Berman define como el conjunto de estrategias altamente sistematizadas, orientadas por una intención y contrarias al “puro artesanado intuitivo” (p. 77). Aunque se distinguen en su práctica estrategias recurrentes y dominantes, más que comprobar la prevalencia de un método, se trata de indagar la puesta en práctica, la tachadura, el *arrepentimiento* (según la terminología geneticista) y la información metatextual que revelan la naturaleza fluctuante de la escritura de traducciones. En tanto que las variantes del aparato de “Notas a los poemas” de la antología ofrecen evidencia relevante en torno a la toma de decisiones de Rein, se jerarquiza el examen de aquellas notas que contienen glosas o aclaraciones literales para expresiones, giros o imágenes que en el cuerpo de la antología son traducidos mediante operaciones que ponen en tensión representaciones en torno a la traducibilidad y la literalidad. El análisis busca identificar en qué casos y por qué Rein justifica sus decisiones con retraducciones literales aclaratorias.

## 2 MERCEDES REIN Y SU OBRA DE TRADUCTORA: CAMPO CULTURAL Y TRADUCCIÓN

### 2.1 CONSIDERACIONES TEÓRICAS, OBJETO DE ESTUDIO E HIPÓTESIS

En el marco de la trayectoria intelectual de Mercedes Rein, la presente tesis reconstruye y analiza una antología de traducción de su autoría, concebida al inicio de su carrera y de la cual se desconoce casi todo. De acuerdo con el ordenamiento cronológico del material de génesis, el proceso de creación y revisión se extiende entre fines de la década del cincuenta y principios del sesenta; un período caracterizado, como se sabe, por la gravitación de la Revolución cubana en la coyuntura política nacional, en el campo de la cultura y en la agenda de muchos de los intelectuales del Río de la Plata. A propósito de este fenómeno, Gilman (2012) define y analiza los *sesenta/setenta* “latinoamericanos” como un lapso de rasgos definidos en el que surge un objeto de discurso legitimado, sobre todo en el ámbito de los escritores.<sup>6</sup> La noción de *época* con la que opera Gilman concentra el posicionamiento epistemológico que sustenta el tratamiento dispensado al período histórico en cuestión, entendido como “un campo de lo que es públicamente *decible* y aceptable [...] en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos” (p. 36). Esos *largos sesenta*, redefinidos entre 1959 y 1975, conservan como denominador común, aunque con diversos grados de intensidad según la región, la valorización de la política y la expectativa revolucionaria de grupos de izquierda (pp. 38-39). Mientras la dimensión política adquiere un papel central, prosigue la autora, la *doctrina del compromiso* le va a asegurar al escritor participar en ella sin necesidad de abandonar el campo que le asegura autonomía y legitimidad a su práctica (pp. 72-73).

Bajo el rótulo de *los sesenta*, Peluffo Linari (2018) estudia asimismo el proceso de politización intelectual uruguayo mediante un recorte temporal que, siguiendo a Gilman, ubica entre la crisis económica nacional de 1955 y el golpe de Estado en 1973 (p. 21). Del periodo el autor destaca la proyección social de una promoción que, convencida de una inminente revolución de carácter popular, impulsa en el ámbito de la cultura nuevas prácticas universitarias, la creación de editoriales y la consolidación del teatro independiente, entre otras iniciativas (p. 25). En el campo de la poesía, las transformaciones políticas e ideológicas

---

<sup>6</sup> Dentro del espacio denominado “latinoamericano” Gilman incluye fundamentalmente a Uruguay, Argentina, Chile y Cuba, pero no aborda el caso de Brasil.

se manifiestan por medio de la emergencia de una vertiente *comunicante* o *coloquialista* que articula “el desgarramiento existencialista de posguerra” con la creciente convicción del compromiso social (BRAVO, 2012, p. 105).

Este perfil de *época* mantiene puntos de contacto con la concepción de *historicidad* de Delisle (2001) que, junto con los aportes de D’hulst (2001; 2007) y Lambert (2007), orienta la perspectiva teórica del caso. A partir de las ideas de Henri Meschonnic en torno a la crítica de traducciones, Delisle postula una historicidad entendida como un modo de iluminar la “tensión entre aquello que fue presente [...] y la invención de nuevas formas de decir, de sentir, de comprender” (p. 215). Su desarrollo teórico acerca de la construcción de los discursos historiográficos, considerado central en la evolución de la disciplina (BASTIN, 2006, p. 111), apunta a destronar el presunto objetivismo del enfoque histórico y a jerarquizar, en contraparte, la incidencia del componente interpretativo en los relatos sobre los fenómenos traductivos y la conformación humanística de la historia de la traducción:

Es como la traducción, por otra parte, que no podría concebirse sin la interpretación de las palabras en su contexto. De la misma manera, no podría concebirse la historia sin la interpretación de los hechos situados. Interpretar los hechos, es darles un sentido. ¿Y cómo llega el historiador a darle un sentido a los hechos? Llega buscando darle respuesta a la pregunta ‘¿por qué?’ (DELISLE, 1997, p. 34). (La traducción es mía siempre que no haya mención al traductor.)<sup>7</sup>

Provenientes de espacios académicos diversos, destaco de los aportes de Delisle (1997/1998), Pym (1998), Bastin (2006) y Chesterman (2006), la posibilidad de reconstruir la labor de figuras *excéntricas* cuya obra ha sido relegada al margen de la historia intelectual. Según se menciona arriba, este autor apuesta a revivificar los textos traducidos más allá de su estricto enclave cronológico, en el entendido de que tanto textos como conceptos son portadores de una historia y de una forma históricamente determinada de traducir y de concebir la alteridad (2001, p. 216). En el marco de esa reflexión, la propuesta de Pym en *Method in Translation History* (1998) se orienta, asimismo, por interrogantes que van tras la persona que traduce [“translators with bodies”]. El autor presenta un mapeo de la serie de causas que subyacen a los textos traducidos, destacando el “rol causal” asignado a los traductores. Su tesis sostiene que la traducción responde a desplazamientos de lugar del texto y del responsable de la transferencia, por lo cual es preciso que su figura se redefina en términos materiales o físicos, es decir, como la unidad biológica –la persona– que hace

---

<sup>7</sup> “Tout comme la traduction, d’ailleurs, qui ne saurait se concevoir sans interprétation du sens des mots en contexte. De même, on ne saurait concevoir l’histoire sans l’interprétation des faits en situation. Interpréter les faits, c’est leur donner un sens. Et comment l’historien parvient-il à donner un sens aux faits? Il y arrive en cherchant à répondre à la question ‘Pourquoi?’”.

posible el tránsito de textos, ideas y representaciones de una cultura a otra. Así, en oposición a una concepción abstracta y anónima del traductor –en tanto figura discursiva o profesional especializado–, los *traductores con cuerpo* son los agentes, individuales o colectivos, responsables de efectivizar una mediación situada en coordenadas históricas específicas.

El enfoque de Bastin (2006) apuesta a un relato sobre hechos menores, no consagrados, que permita recuperar “un patrimonio histórico, cultural e ideológico prácticamente ignorado a pesar de su relevancia”; estudiar las normas de traducción –que fluctúan de acuerdo con factores de diversa clase–; y clarificar “e incluso corregir hechos consagrados por la historia” (pp. 17-18). En esa misma línea, un número importante de investigaciones académicas acotadas al espacio hispanoamericano reivindican una epistemología crítica respecto del “rol de la historia en la historia de la traducción” (FOZ, 2006, p. 131) y la historicidad de los términos que definen el objeto de estudio. Atentos al riesgo de incurrir en operatorias interpretativas generalizantes y anacrónicas, estos abordajes interrogan las categorías y periodizaciones tradicionales que suelen orientar los estudios sobre la traducción. La reflexión de Foz y Payàs (2011) a propósito de la utilidad de las bibliografías como fuentes es representativa de esta tendencia.

Definir los conceptos de ‘traductor’ y ‘traducción’ para el pasado, implica, por lo tanto, reflexionar sobre la práctica y los modos de traducción de ese pasado, tratando de no dar por sentadas las definiciones tradicionales, ni siquiera las más generales; pero además implica indagar el lugar que se asignó a las traducciones en los sistemas literarios o textuales vigentes en el momento estudiado (p. 248).

A partir de lo expuesto, la tesis concibe a los procesos traductivos y a sus productos como parte de un *continuum* inserto en la dinámica de las culturas receptoras, de acuerdo con la premisa central del denominado *giro cultural* consignado en los estudios de traducción hacia la década de los ochenta. A partir del texto fundacional de Holmes (1994 [1972]) y su difusión inmediata surgen la “escuela de la manipulación” y la teoría de los polisistemas, dos corrientes que según se ha estudiado desplazan el predominio lingüístico y postulan aproximaciones descriptivas en torno a la función, los procesos y los productos resultantes de las prácticas traductoras. Bassnett, que junto con Lefevere promueve este cambio de foco a través de la serie editorial *Translation Studies*, sintetiza así los objetivos principales del viraje culturalista:

Llamamos a este cambio de énfasis ‘el giro cultural’ en Estudios de Traducción y sugerimos que el estudio de los procesos de traducción, combinados con la práctica traductora, podría ofrecer una forma de comprender la complejidad de los procesos de manipulación textual: cómo se selecciona un texto para traducción, por ejemplo, qué rol juega el traductor en la selección, qué rol juegan el editor, la editorial, el

mecenas, qué criterios determinan las estrategias que serán empleadas por el traductor, cómo podría ser recibido un texto en el sistema de llegada (1998, p. 123).<sup>8</sup>

Los documentos de génesis de traductores se acoplan a estos propósitos, en tanto representan una fuente de información relevante acerca de los modos “materiales” de practicar la traducción en diferentes épocas. En el caso Rein, su primera obra de traductora se entronca en una *secuencia traductiva* colectiva específica, noción que fructifica en mi lectura a partir de la *secuencia literaria* con la que Rama (2006) califica a los diversos estratos literarios que le dan espesor histórico a un periodo. Dice Rama que tales secuencias no solo se fundan con base en estéticas, sino que también

[...] manifiestan preferencias lingüísticas y de géneros artísticos bien definidos. Registran además evoluciones internas que contribuyen a reforzar su autonomía, pero al mismo tiempo mantienen entre ellas una relación que las más de las veces es de oposición y se trasunta en las polémicas literarias (2006, p. 97).

La revisión conceptual del crítico uruguayo, que apuesta a “detectar la naturaleza discontinua del acontecimiento” (p. 96) de las historias literarias vigentes al momento, posibilita una aproximación teórica situada a los hechos traductivos vernáculos y su interacción con otras producciones y prácticas autorales. Sostiene Rama que la secuencia literaria se configura mediante la identificación de discontinuidades y rupturas, “estratos artísticos” o “proposiciones literarias diferentes y autónomas [...], cuyo descubrimiento desbarata el sistema plano y lineal de las historias literarias recibidas” (*ibidem*). Así, una *secuencia traductiva*, concebida como el conjunto de agentes, productos y prácticas emergentes en un periodo histórico acotado, no solo se inserta y dialoga con otra diversidad de obras e intervenciones culturales, sino que funda por su especificidad un discurso propio que, como quiere Rama, le concede espesor al sistema literario en el que opera. Bajo esta óptica, es importante conectar la actividad traductiva temprana de Rein con los diálogos y las divergencias que esta mantiene con otros agentes de traducción, puesto que, como apunta Paloposki:

Las normas solo evolucionan de forma gradual y a menudo como resultado del trabajo de los propios traductores. Esas fases nos permiten estudiar la interacción entre las decisiones y prácticas individuales de los traductores y la respuesta o demanda de parte de mecenas, editores, lectores y críticos. [...] Mientras el concepto de normas destaca las fuerzas traductorales colectivas, la combinación individual de

---

<sup>8</sup> “We called this shift of emphasis ‘the cultural turn’ in translation studies, and suggested that a study of the processes of translation combined with the praxis of translating could offer a way of understanding how complex manipulative textual processes take place: how a text is selected for translation, for example, what role the translator plays in that selection, what role an editor, publisher or patron plays, what criteria determine the strategies that will be employed by the translator, how a text might be received in the target system”.

experiencia, talento, creatividad e iniciativa provee la otra mitad del entorno en el que trabajan los traductores (2009, pp. 190-191).<sup>9</sup>

Si bien esta investigación alcanza a recomponer algunos de esos gestos colectivos que destaca la cita, la ausencia de relevamientos sistemáticos sobre la función y el papel de los traductores y de la literatura traducida en el sistema literario uruguayo obstaculiza el examen comparado y contrastivo entre prácticas y productos diversos. Los estudios disponibles hasta ahora indagan aspectos parciales e inarticulados respecto de una historia de la traducción cuya amplitud social, política y cultural permanece inexplorada y difusa.<sup>10</sup> Por tal motivo, la proyección comparada de la traducción en el contexto de una *secuencia generacional* es parcial y se ciñe a los antecedentes disponibles, centrados la mayoría de ellos en la actividad traductora de la Generación del 45. Entre los trabajos más recientes se destacan los consagrados a la faceta traductora de Vilariño (ORTIZ, 2012; URIARTE, 2014; VEGH, 2012; 2014), Rodríguez Monegal (ORTIZ, 2012; CAMPANELLA, 2022), Benedetti (HORNOS, 2014; 2015) y Vitale (HORNOS y LÁZARO IGOA, 2023). La *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay, entre 1959-1972* (MIRZA, 2018), el relevamiento bibliográfico y la cronología biobibliográfica de Vitale a cargo de Bruña Bragado (2019) y Rocca (2019), respectivamente, ilustran el panorama de las traducciones de teatro, tanto de Vitale como también de Rein, Vilariño y Rodríguez Monegal. Del relevamiento (inédito) de las traducciones de Vilariño registradas en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Uruguay, realizado por Torres Rippa, se desprende información relevante respecto de las lenguas y el volumen de obras traducidas, éditas e inéditas, por parte de Vilariño. Acerca de la traducción en revistas culturales, la entrada de Ortiz para el *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (2013) y la aproximación a la traducción en revistas de Rocca (2012) informan sobre el recorrido histórico de la práctica traductora en Uruguay en ciertos tramos, así como del contexto y las condiciones que la definen. Conviene aclarar que si me valgo de estas referencias es con el fin de recomponer los rasgos generales de la Generación del 45 y su lazo con la traducción, pero no apuesto al detalle comparado de sus proyectos ni de la

<sup>9</sup> “Norms evolve only gradually, and often as a result of the work of the translators themselves. Such phases allow us to study the interaction between individual choices and practices of the translators, and the response or demand from the part of patrons, publishers, readers and critics. [...] While the concept of norms stresses the collective forces in translating, the individual combination of experience, talent, creativity and initiative provides the other half of the environment translators work in”.

<sup>10</sup> En tal sentido, el grupo de investigación Historia de la traducción literaria en Uruguay, integrado por Lucía Campanella, Rosario Lázaro Igoa, Cecilia Torres Rippa y quien escribe, presentó a mediados de 2022 el proyecto “150 años de traducción literaria en imprentas y editoriales de Uruguay (1871-2021)” al Programa I+D de la Comisión Sectorial de Investigación de la Udelar con el objetivo de contribuir al conocimiento de las prácticas traductivas en Uruguay en los últimos 150 años. El proyecto fue aprobado en el mes de diciembre y comienza a funcionar a partir de abril de 2023.

creación textual, salvo en justificadas ocasiones. Un estudio pormenorizado en esta dirección excedería los objetivos de esta tesis.

La hipótesis interpretativa que orienta la exposición que sigue sostiene que el proyecto de poesía alemana traducida de Rein marca un punto de inflexión en la secuencia traductiva de la Generación crítica (RAMA, 1972) o, en otras palabras, postula una discontinuidad entre la estética recesiva de la promoción *del 45* y el registro comunicante de los poetas del relevo, *de la crisis* o *sesentistas*. Aunque no se puede pasar por alto su origen académico, la antología es, ante todo, un fenómeno inserto en el contexto de las prácticas culturales propias de un grupo de intelectuales que, como se sabe, traduce bajo la consigna de *traducir para escribir* (ROCCA, 2012, p. 25) y difundir repertorios de escasa circulación en el medio literario local. Se trata de un traducir experimental, de anticipar por medio de *pretextos/pre-textos* (WOODSWORTH, 2017) proyectos de escritura que rompan con la matriz literaria vigente, sobre la base “de que sólo a partir de los grandes modelos metropolitanos sería posible hacer una literatura local acorde” (ROCCA, 2012, p. 36). Aun así, la antología de traducción de Rein no logra insertarse en la dinámica histórica del sistema literario y el mercado editorial uruguayos. Según se expone más adelante, las tres condicionantes principales que explican este desfase son: la prevalencia de un lector volcado a la producción nacional, la debilidad del mercado editorial y el programa ideológico de los escritores *de la crisis*.

La gravitación de estos tres argumentos se observa en los testimonios que los mismos integrantes de la Generación del 45 exponen en la prensa cultural de aquel momento. El discurso de Benedetti, que se retoma más adelante, es el que representa de manera más significativa los efectos ideológicos de las transformaciones históricas de los años sesenta, acorde a las prioridades de una crítica enfocada en observar el relacionamiento del mercado editorial local con el escritor “comprometido”. Prueba de esto ofrece un artículo de *Marcha*, publicado el 30 de diciembre de 1960. Más que un artículo, se trata de una encuesta diseñada por el editor de la página literaria –Rama en este caso– que reúne las respuestas de personalidades de diferentes generaciones en torno a una pregunta cuya formulación sesgada anticipa los comentarios de los encuestados. El escenario de partida es el siguiente: “En el panorama cultural del país, ¿hay motivos para que el año 1960 se destaque por encima de otros años y merezca un recuerdo especial?” (1960, p. 32). Con tonos y estilos diferentes, Benedetti y José Pedro Díaz, escritor y crítico de la misma generación, responden así:

Dos palabras pueden dar la clave con referencia al escritor nacional: Edición y Compromiso. Creo que el autor nacional ha recuperado –o está en vías de hacerlo– a

buena parte de su público. Ello se ha conseguido por un procedimiento legítimo: el escritor apuntó a su propio mundo o al mundo del lector, en vez de echar cabos metafóricos a prefabricadas y lejanas arcadias. [...] Paralelamente a la reconquista de su público, el escritor se ha visto obligado a comprometerse. El panorama nacional le ha reclamado un pronunciamiento, pero también Cuba ha sido una conmoción que lo ha llevado a sentirse profundamente latinoamericano (BENEDETTI, 1960, p. 32).

El punto de mira de Díaz es menos insidioso con respecto a las prácticas y las obras de las generaciones precedentes, pero con base en apreciaciones semejantes. Así, Díaz comprende, al igual que Benedetti, que 1960 marca un hito en la relación del escritor con el medio:

[el historiador futuro] anotará que fue en 1960 cuando empezó (o se reanudó) en el Uruguay una relación adulta entre escritores y lectores; y entonces reseñará con cuidado la aparición de un conjunto de obras de autores uruguayos que fueron efectivamente leídas por el público uruguayo. Y no omitirá los nombres de las editoriales ASIR y ALFA (p. 32).

Conviene recordar, con Rama (1972), que la Generación de la crisis ingresa con sus ficciones a una realidad sociohistórica muy diferente que la de sus antecesores. Menos puristas y más convencidos del potencial transformador de la literatura, la mayoría se concentra en proyectos narrativos y poéticos propios, y casi no traduce.<sup>11</sup> En efecto, Bravo (2012) advierte que la poética de los nuevos se caracteriza por desplazar la creencia en la autonomía de lo artístico y del artista, por abreviar en el *aquí y ahora* de la realidad social, por la revisión de referentes literarios y por la modificación tanto del registro como de los temas, transformando muchas veces “el arte poético en un sucedáneo de discursos de orientación sociológica” (p. 108). En ese contexto, el lugar de la literatura traducida –y de lo extranjero, en general– se resignifica y adquiere nuevas funciones, mediante un proceso similar al que afecta la crítica literaria y las revistas culturales. Testimonio elocuente de su responsabilidad mesiánica en ese golpe de timón lo ofrece Rama en *La generación crítica* (1972):

[...] a mí me correspondió reinsertar la literatura dentro la estructura general de la cultura [...] y situar el interés sobre los escritores de la comunidad latinoamericana, en sustitución de la preocupación por las letras europeas. Fue también la lección del tiempo porque la revolución cubana, la apertura del nuevo marxismo, el desarrollo de las ciencias de la cultura, las urgencias de la hora, marcaban nuevos derroteros [...] (p. 89).

Del mismo modo que [...] se entendió que la obra de arte debía estar arraigada en el tejido de la sociedad nacional, la crítica también entendió que debía arriesgarse. [...] Por lo tanto, la crítica debió reexaminarse comenzando por una exploración de los basamentos socioeconómicos sobre los que se levanta la cultura y, dentro de ella, la esfera de la creatividad estética. [...] La crítica comenzó a hacerse histórica, sociológica e ideológica, manejando explicaciones que correlacionaban la obra con el contorno [...] (pp. 207-208).

<sup>11</sup> Véase en el apartado tres de este capítulo el comportamiento desigual de la traducción en las revistas culturales emblemáticas de la década del sesenta.

En ese intervalo de transición ideológica y recambio estético que tiene lugar entre 1959 y 1960, la *posición traductora* de Rein, entendida como la forma en que los traductores perciben su tarea e internalizan los discursos que la rodean (BERMAN, 2009, p. 58), manifiesta oscilaciones en los paratextos, glosados metatextuales, testimonios y apuntes personales que se estudian a lo largo de este capítulo. Estos materiales, algunos de ellos inéditos, arrojan luz sobre las diversas fases de su trayectoria y sobre el tipo de vínculo que en su rol múltiple de escritora, crítica literaria, docente, dramaturga y traductora mantiene con la lengua, la escritura y la creación.<sup>12</sup> Asimismo, su competencia en el campo de las letras en lengua alemana y el estatus de la literatura alemana traducida inciden en las formulaciones que caracterizan su discurso metatraductivo y el proyecto de antología. Asociado con esto, el concepto de *habitus* que propone Bourdieu (1988) resulta prolífico para analizar el rol de estas variables en las traducciones para la antología. Entendido como el patrimonio cultural recibido e internalizado durante el proceso formativo (educación, lecturas, lenguas) y de socialización –las denominadas *estructuras estructuradas*– que condicionan y afectan las prácticas y los productos, las experiencias y las percepciones del agente (*estructuras estructurantes*) (p. 54), el *habitus* hace posible distinguir el papel del capital simbólico adquirido por el traductor en la dinámica de la praxis.

En su artículo “A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances”, Gouanvic (2014) indaga la relación dialéctica entre la trayectoria social del agente y la estructura del campo literario. Con ayuda de tres ejemplos, el autor analiza el rol del *habitus* en la traducción y recepción de tres géneros de la literatura norteamericana traducida en Francia en el siglo XIX y XX. Su punto de partida es una sociología de la traducción que, inspirada en Bourdieu, defiende el examen del texto literario en función de dos instancias concurrentes, esto es, la dimensión externa del texto literario –que Bourdieu define como *campo*–, y la interna, conformada por el proceso de producción, los textos, los agentes y su *habitus* (p. 14). En sintonía con los *Estudios del traductor* de Chesterman (2006), Gouanvic pone el foco en la incidencia diferencial del capital simbólico del agente en la traducción de obras de diversos géneros y su relación con el grado de autonomía de los campos involucrados. Con ayuda de este enfoque es posible observar, en el caso Rein, de qué modo su formación y trayectoria académica y profesional incide en los proyectos de traducción que lleva adelante tanto en sus inicios, próxima a la lingüística y al proceso formativo curricular docente, como años después, cuando se vuelca casi por completo a

---

<sup>12</sup> Véase la cronología de traducciones listadas en Anexo 1.

traducir, adaptar, escribir y gestionar la puesta en escena de obras para el teatro independiente. El contexto político que impulsa este giro al mundo del teatro y la autonomía del sistema teatral interactúan con el habitus, las obras traducidas y su recepción en ese lapso. En lo que respecta a la antología, el componente social de su trayectoria ayuda a detectar las estrategias y los recursos involucrados tanto en la selección de los poetas antologados como en la dinámica traductiva de la *escritura en proceso*, de acuerdo con el capítulo cuatro.

En términos de mercado y recepción, el prisma sociológico de Heilbron y Sapiro (2007) ofrece la posibilidad de indagar las circunstancias que impiden que la antología, entendida aquí como el conjunto de las variantes en borrador, no cristalice como libro y se convierta en un producto *desplazado* (BOURDIEU, 1995, p. 250) respecto de unas condiciones de producción inestables.<sup>13</sup> Sostiene Bourdieu que para que se establezca una *coincidencia* entre las obras o los productos culturales ofertados y las expectativas de la comunidad lectora debe existir una *homología estructural y funcional* entre el espacio de los autores y el de los lectores, así como “entre la estructura social de los espacios de producción y las estructuras mentales que autores, críticos y consumidores aplican a los productos” (p. 245). En esa lógica, mientras que la homología garantiza un *lugar natural* en el campo para cada producto, la inexistencia de esta correspondencia impacta en el éxito o fracaso de la obra. En palabras de Bourdieu: “todas las homologías que garantizan un público ajustado, unos críticos comprensivos, etc., a aquel que ha encontrado su sitio en la estructura, juegan por el contrario en contra de aquel que se ha extraviado de su lugar natural” (p. 250).

El desfase de las obras que a causa de una presunta disfuncionalidad quedan “fuera de su tiempo” ilustra uno de los rasgos de la antología de traducción de Rein. Por un lado, su carácter *desplazado* respecto de una actividad traductora que comienza a reformular sus funciones junto con las transformaciones políticas del contexto y, en combinación con lo anterior, con relación a las reivindicaciones ideológicas de los nuevos agentes culturales del sesenta, quienes apuestan a un discurso poético comunicacional en conexión con las circunstancias históricas del momento. El siguiente pasaje de Rama, publicado en la separata “Bienvenida a los jóvenes” del último número de *Marcha* de 1963, muestra el discurso crítico

---

<sup>13</sup> Superado el análisis del texto traducido en su relación unívoca con el texto fuente y reconocido el papel determinante de la cultura receptora, Heilbron y Sapiro (2007) apuestan al estudio de las condiciones de circulación transnacional de bienes culturales en el marco de las lógicas y las restricciones sociales que rigen los diferentes espacios. Los autores distinguen para eso al menos tres factores interactuantes: la estructura del campo internacional de intercambio cultural; el tipo de limitaciones que inciden en ese intercambio; y, por último, los agentes de intermediación y los procesos de importación-recepción vigentes en la cultura de acogida (p. 95).

que separa las aguas entre la literatura extranjera y la nacional, los programas de la Generación del 45 y del sesenta, al tiempo que escamotea de modo inequívoco el papel de la traducción en el sistema literario de la década anterior. Así, escribe: “Estos jóvenes [la generación del sesenta] muestran mejor, más equilibrada inserción en lo nacional, que sus mayores, a quienes correspondió servir de intercesores de la vanguardia europea, y fueron, en sus comienzos, *severamente afectados por su dedicación a las literaturas extranjeras*” (RAMA, 1963, p. 3). (El énfasis es mío). Con mayor objetividad crítica, años después Maggi (1968) evalúa con tono conciliador el vínculo de la Generación del 45 con la traducción, aunque no la mencione de forma explícita.

Puede situarse en 1945 la aparición de una nueva generación literaria en el Uruguay que impuso un triple cambio: reimplantó el inconformismo y la modestia y prescindió de todo apoyo oficial; restauró la crítica literaria documentada y rigurosa; *renovó el estilo, acercando la literatura a la realidad circundante, poniéndola al alcance de la comunidad para la cual se produce* (p. 34) (El énfasis es mío).

Así, en un escenario tensionado por el viraje de la crítica y el público a la producción americana y vernácula, el proyecto de Rein habría quedado preso en una zona de indefinición funcional respecto de las políticas editoriales de las recién fundadas Alfa (1960) y Arca (1962) (MAGGI, 1968; TORRES TORRES, 2015a y 2015b), ambas concentradas en ofertar novedades acordes a las preferencias de la comunidad lectora (MAGGI, 1968, p. 37).<sup>14</sup> La relación del lector con el mercado y el catálogo inicial de estos sellos interactúan con la disminución del comercio de libros extranjeros y su sustitución por otro tipo de colecciones, según lo explica Rocca:

Si hasta 1955 [...] con no excesivos esfuerzos podían conseguirse libros y revistas francesas e inglesas, la inflación que carcomía los ingresos de estos intelectuales [...] y que aumentaba los costos de los minoritarios productos importados, ponía en riesgo el principio transatlántico en el que se habían formado. Y amenazaba el diálogo latinoamericano que, por otra vía, vendría a satisfacer la nueva industria editorial de la Cuba revolucionaria con sus varias y baratas colecciones editadas por Casa de las Américas (2012, pp. 48-49).

En otra línea de razonamiento, también es posible pensar que el énfasis consagratorio que las antologías de traducción imprimen a las literaturas extranjeras jugara en contra del proyecto de Rein, en la medida que su propuesta no habría coincidido con los temas, el registro y el clima político de la época. Si bien no contamos con informaciones precisas respecto del presunto plan editorial, sabemos que la antología de Rein no tuvo el respaldo de un *aparato importador* (WILLSON, 2008, p. 247) que le asegurase cierto grado de acogida, y

<sup>14</sup> Según Torres Torres (2015b), Arca incorpora en su catálogo escritores uruguayos que hasta entonces no habían logrado circular o habían sido relegados al margen del medio editorial local como son Felisberto Hernández, Armonía Somers y María Inés Silva Vila.

tampoco con el apoyo de una *enunciación editorial*, en tanto “conjunto de acciones [...] de un texto de acuerdo con las normas y restricciones específicas que imponen una obra y sus formas de publicación, a fin de determinar de antemano los términos y condiciones de su recepción” (GUERRERO, 2019, p. 39). Las posibilidades de publicación de la antología parecen ser, de entrada, reducidas.

Aun así, quedan otros cabos sueltos. Si nos atenemos a la circulación de la literatura alemana traducida en el Río de la Plata, en donde, de acuerdo con Pagni, “la nueva poesía alemana era mucho menos visible que la poesía europea en otras lenguas, como lo revela su escasa presencia en las colecciones y revistas más importantes del momento” (2019, p. 543), ¿cómo se explica el final trunco del proyecto editorial de Rein en Uruguay? Vale decir, si hay una vacancia ostensible en el mercado en lo que respecta a la poesía en alemán; si aún a fines de los sesenta aparecen en Buenos Aires dos antologías de traducción, *Poesía alemana de hoy (1945-1960)*,<sup>15</sup> a cargo de Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert (1967) y la que *Sur* le dedica a las letras alemanas contemporáneas en formato bilingüe (1967-1968), ambas concebidas en el marco de proyectos diferentes, según lo analizan Schoor (2017) y Pagni (2019);<sup>16</sup> si incluso años más tarde, en 1975, Rodolfo Modern emprende y publica una compilación similar, aunque en este caso restringida a la poesía.<sup>17</sup> Si, además, en esos tres volúmenes mencionados figuran nombres y poemas que habían sido seleccionados y traducidos por Rein, es decir, si todos ellos comparten una valoración semejante acerca de lo más representativo de la poesía contemporánea en alemán, ¿por qué la antología de Rein no se publica? Hay en cuanto a esto un eslabón clave que, a pesar de los esfuerzos y las gestiones, no se ha logrado reconstruir. Se desconoce al día de hoy qué sello se compromete a editarla, si factores de índole personal pudieron afectar el diálogo entre las partes o si la coyuntura económica del mercado del libro argentino, o el de la editorial en cuestión, determinaron el relegamiento de su salida. Forzando algo la interpretación, se puede pensar que la doble

<sup>15</sup> El volumen es reeditado en 2014 por la editorial cordobesa Alción bajo el título *Poesía alemana de posguerra (1945-1966)*, con un prólogo adicional, “Los mejores poetas alemanes de posguerra”, a cargo de Rodolfo Alonso. Debo y agradezco a Micaela van Muylem el acceso al libro físico.

<sup>16</sup> Las circunstancias de creación de la antología de *Sur* y la presencia de diplomáticos y funcionarios alemanes tanto en la introducción como en los agradecimientos, además del subsidio económico y el auspicio que recibe por parte de Alemania, hacen de la antología más “un buque insignia alemán que un proyecto de *Sur*” (SCHOOR, 2017, p. 110). En efecto, se trata de un proyecto que, a pesar de su naturaleza binacional, es concebido bajo la perspectiva de la lengua y la literatura fuentes. El caso de *Poesía alemana de hoy (1945-1966)* es también excepcional, como apunta Pagni, en tanto la traducción es asumida de manera colaborativa por un agente alemán y otro argentino (2019, p. 548), por lo que la perspectiva que preside la selección, el ordenamiento y la traducción es también diferente a la que orienta el trabajo de Rein.

<sup>17</sup> Se trata de la antología de traducción *Poesía alemana del siglo XX*, compilada, traducida, prologada y anotada por Modern (1975).

posición desplazada que caracteriza la antología –desplazada del discurso generacional y de la lógica editorial local– podría explicarse por el carácter precursor que la distingue, al menos con relación a la circulación de la poesía alemana en Argentina, en donde solo en 1967 y 1968 se publican las primeras antologías de poesía y literatura alemanas en traducción, según se mencionó más arriba.

Las condiciones del mercado editorial uruguayo impactan, sin duda, en los planes de publicación de la obra. La incipiente y débil industria local, agravada por la ausencia de políticas de protección al libro y por las secuelas de la crisis económica de 1955 (ROCCA, 1991, p. 229), repercute de forma decisiva en la producción literaria local. Es contundente el artículo que Prego Gadea publica en *Marcha* en 1955, en el que jerarquiza el rol de las revistas culturales uruguayas dentro de un medio editorial prácticamente clausurado:

Este año de 1955 ha pasado sin pena ni gloria para el mundo de las letras. [...] A la crisis absoluta del libro nacional hay que sumar en este 1955 la crisis del costo del libro importado. En ambos sentidos la política oficial (“Sean los orientales tan ilustrados como valientes”) ha sido, para decirlo con un eufemismo, vigorosamente analfabeta (PREGO GADEA en ROCCA, 2009, p. 184).

Las restricciones económicas que afectan la edición desencadenan un clima de insatisfacción que culmina en la intervención estatal a favor de la iniciativa privada, en lo que concierne a la edición del libro uruguayo. Rocca sitúa los inicios de este apoyo a partir de 1961, con la creación de “una línea de crédito con bajos intereses destinada a la publicación de obras” (2012, p. 46). Sin embargo, ya en 1957 se comenzaba a trabajar en ese rumbo. Me refiero con esto a algo concreto, pero significativo para la antología de Rein. La investigación constata que, en efecto, en 1957 la Dirección de Artes y Letras de la Intendencia Municipal de Montevideo agrega una nueva cláusula al llamado a obras del concurso literario. Este inciso aclara que ante “la inexistencia de una industria editorial importante y por el aumento de los costos de impresión” el premio favorece a partir de ese año la producción inédita de aquellos autores sin recursos económicos suficientes para costear la edición (Registro Oficial, 1958, p. 185). El dato tiene su relevancia, puesto que en 1960 la antología de Rein gana ese premio en la categoría Ensayo inédito, beneficiándose así de un incentivo económico con el cual

solventar una publicación que, según Rama (1960), estaba prevista en Buenos Aires, pero finalmente no se concreta.<sup>18</sup>

La elaboración de un plan editorial fuera del circuito montevideano es en cierto punto llamativa, si se recuerda que el mercado del libro se recupera de forma gradual gracias al respaldo estatal y que la recién fundada Alfa, por ejemplo, publica los primeros títulos de su catálogo. Se generan a la vez instancias de intercambio cultural y circulación bibliográfica, como la Feria Nacional de Libros y Grabados, una plataforma de divulgación y experiencia de contacto directo del libro con su público (MAGGI, 1968; BRAVO, 2012). Sin embargo, ninguno de estos factores habría colaborado con la publicación de la antología. En cuanto a la anunciada salida en Buenos Aires, es posible que el agravamiento de la situación del libro argentino a causa de la escasez de papel, la ausencia de estímulos, las compras a pequeña escala a cargo de librerías, la competencia de materiales importados y la retracción relativa de los hábitos lectores (RIVERA, 1980, p. 628), hayan obstaculizado las gestiones editoriales también de ese lado del río.

El carácter desfasado que caracteriza la obra inédita de Rein configura así un fenómeno multicausal producto de la *época*, en tanto escenifica e irradia las fluctuaciones discursivas del cambio de paradigma o *proyecto de transformación social y política* (ROCCA, 2012, p. 47) que afecta los distintos ámbitos del campo cultural y, también, las funciones de la traducción. Estas transformaciones inciden en los proyectos de la propia Rein, quien en más de una oportunidad hace constar que, hacia mediados de 1960 disminuyen sus traducciones de teatro, en la medida que “en ese período había en el público y en nosotros una especie de avidez por el teatro nacional o de nuestra lengua” (DA LUZ, 2011, p. 186).

En la plataforma de las *revistas de la transición* la traducción se presenta con oscilaciones y excentricidades. Uno de los casos más singulares es el de la revista *Temas* (1965-1968), dirigida por Benito Milla, editor de Alfa. En la declaración de principios del

---

<sup>18</sup> En el transcurso de la investigación hice una serie de gestiones en Uruguay y Argentina, con poco éxito, en torno al nombre de la editorial o del editor que se encargaría en Buenos Aires de la edición de la antología. Mi búsqueda apostó fundamentalmente a las editoriales Eudeba y Fabril, por tratarse de dos sellos activos en la época, cuyas ediciones se recibían y leían en Uruguay. Además, sus catálogos cuentan con numerosas traducciones que, en el caso de Fabril, provienen de obras en alemán. Para el caso Eudeba, en diciembre de 2021 intercambié una serie de correos electrónicos con el Departamento de Archivo y Colecciones de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en Buenos Aires, en donde se aloja parte del archivo de Boris Spivacow, editor de Eudeba en el lapso 1958-1966; también con la encargada del fondo documental de Eudeba, Judith Goicol, y con el editor Daniel Divinsky. Tanto Spivacow como Divinsky eran además amigos de Ángel Rama, por lo que había posibilidades de encontrar correspondencia con alguna mención a la publicación. A través de Amparo Rama, hija de Ángel, y del editor de la española Gris Tormenta, Jacobo Zanella, contacté a Nicole Muchnik, esposa de Mario, editor histórico de Fabril. En ninguno de los casos obtuve información sobre la edición de la antología. Agradezco a todos ellos su tiempo y colaboración.

primer número la revista reconoce su enunciación situada, se autopostula abierta al intercambio y “al margen de la cuadrícula cerrada de los partidos, los grupos y las camarillas” (1965, p. 2). Acorde con esto, el balance temático de sus dieciséis números podría leerse, aún a riesgo de extremar la interpretación, como un discurso específico sobre los flujos de importación de la literatura traducida en Uruguay. En lo que respecta a la literatura en lengua alemana, por ejemplo, el índice presenta por lo menos un hecho fuera de serie. En el número trece (1967) aparece, flanqueada por colaboraciones sobre asuntos literarios vernáculos y regionales, una selección de poemas en lengua alemana que, según se aclara en nota al pie, son traducidos por Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert. Se trata, en efecto, de un adelanto de la antología de traducción *Poesía alemana de hoy (1945-1960)* que Sudamericana publica ese mismo año en Buenos Aires y que, a diferencia del proyecto de Rein, habría encontrado en el programa internacionalista de la revista una correspondencia funcional legitimante.

En la línea de *Temas* hay al menos otras tres revistas del mismo periodo que conservan de forma programática, aunque con diferentes objetivos, un número significativo de traducciones, mayormente de poesía. *Aquí poesía* (1962-1973) integra, a pesar de su énfasis en la producción nacional de perfil social y militante, un número de traducciones de lenguas europeas,<sup>19</sup> en tanto se posiciona como un proyecto editorial que, en palabras del editor,

[...] logró ahincarse en el tono de la época; es decir, ingresó tanto en lo nacional como en lo internacional, con la decisión de unirse a una gran propuesta de amplitud estética, ideológica y política, en el sentido de participación libre e igualitaria en las transformaciones literarias y culturales que esos años exigían (YACOVSKI en TORRES TORRES, 2017, p. 2).

Las otras dos revistas se vinculan con la traducción de manera desigual. *Maldoror* (1967), que ya en su primer número se declara bilingüe (francés y español) y cosmopolita, es criticada por la intelectualidad de izquierda por su foco europeísta y por permanecer al margen de la realidad social latinoamericana (ALZUGARAT, 2018). La neovanguardista *Huevos del Plata* (1965-1969), en cambio, combina la divulgación de la producción europea, especialmente del surrealismo francés, con la de los escritores, músicos y poetas uruguayos y latinoamericanos emergentes. En lo traductivo, publican textos de varias lenguas e introducen la poesía *beat*, aunque en su mayoría son obras traducidas por agentes extranjeros. Al margen de la apertura a la producción literaria internacional, no habría en estas revistas un plan específico de importación literaria, si bien la introducción de novedades de diferentes regiones

<sup>19</sup> En cuanto a las traducciones del alemán, una pertenece a Rein y las otras a traductores argentinos.

por vía de agentes diversos parecería operar como criterio de selección de las traducciones que ofrecen sus páginas.

## 2.2 EL LUGAR DE LA TRADUCCIÓN EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA: UNA REFLEXIÓN A PARTIR DEL ARCHIVO DE TRADUCTORA DE MERCEDES REIN

El planteo que sigue representa un acercamiento exploratorio al tipo de relación que la materialidad de los archivos y los documentos de proceso de traductores entablan con los relatos historiográficos y con la traducción, vale decir, con el concepto de literatura y de lengua que organiza, estructura y da sentido a esas narrativas. El propósito de este abordaje no consiste en confirmar lo que de antemano se perfila como una previsible ausencia –parcial o total– de la literatura traducida en esas narrativas, sino de revisar la operatoria discursiva y metodológica que subyace a la conformación del *capital literario nacional* que Casanova define como “textos literarios reconvertidos en historia nacional” (2001, p. 27). Este capital varía de acuerdo con su antigüedad, su volumen y “todos los que lo transmiten, se apoderan de él, lo transforman y lo reactualizan”; e, incluso, con los juicios y las representaciones que lo definen (pp. 29-30). Si convenimos en que el traductor es *el* sujeto que asume la totalidad de las acciones enumeradas por Casanova y que es, en palabras de Cassin (2019), “coproductor de sentido, coautor repleto de autoridad”, ¿por qué se sabe tan poco sobre los traductores, las traductoras y los procesos de creación de sus obras? ¿Quiénes son, cuáles son los títulos, los autores y las lenguas de las que traducen? ¿En qué momento tradujeron y por qué? ¿Cómo circulan, dónde se publican o por qué sus obras permanecen inéditas? ¿Dónde y quiénes preservan las huellas del proceso? ¿Quién consigna la labor de las figuras periféricas? El dilatado desarrollo de la investigación académica en el área y, junto con eso, la escasa atención dispensada al fenómeno en la tradición crítico-historiográfica, especialmente respecto del legado de traductores, son solo dos de otros tantos factores explicativos, según se expone a continuación.

El estatus del archivo de traductor es un aspecto central a considerar dentro de esa dinámica. Las evidencias materiales acerca del proceso de creación de la antología halladas de manera dispersa en el fondo personal de Rein revelan, como la punta de un iceberg, la existencia de una vasta producción traductora que no cuenta con registros sistematizados. En defensa del valor patrimonial de estos legados, Guzmán (2002) define al *archivo de traductor* como un cuerpo epistémico portador de datos significativos respecto de las conexiones entre la práctica del traductor y el espacio cultural con el que interactúa (p. 180). La matriz

filosófica que subyace a esta idea de archivo *desbordado*, en tanto fenómeno discursivo irreductible al domicilio físico que lo aloja, dialoga con la noción de Foucault (2002), para quien los componentes determinantes del archivo son los sistemas de enunciados (acontecimientos) y las cosas vinculadas a ellos (p. 218). Tello (2018), por su parte, estudia las transformaciones que las reflexiones filosóficas de Foucault, Derrida y Benjamin producen en el pensamiento contemporáneo sobre el concepto de archivo, definiendo para eso cuatro dimensiones que, a mi entender, condicionan el estatus de la literatura traducida,<sup>20</sup> el de los traductores y el de sus archivos en el imaginario sociocultural de la comunidad y, en especial, en los abordajes historiográficos. Con base en las ideas de los tres filósofos, Tello arriba a las siguientes conclusiones:

El archivo no se circunscribe entonces a ningún espacio institucional específico, sino que más bien es en el archivo, como condición de posibilidad de los acontecimientos, como *a priori histórico*, donde se fijan los límites y las regulaciones institucionales, en otras palabras, el archivo es el lugar donde surgen los dichos y los hechos institucionalizados en una sociedad, sus actas y sus actos, lo que se hace decir y lo que se hace ver (2018, p. 54).

Estas reflexiones son operativas para razonar las relaciones que el archivo de traductor establece con el sistema literario y ayudan a jerarquizar, en la misma línea, el *work in progress* del traductor como objeto de conocimiento (GUZMÁN, 2013), en tanto que:

Los traductores y sus afirmaciones han sido tradicionalmente sujetos de conocimiento subyugados e invisibles, de acuerdo con conceptos de textualidad y autoría que materializan y sacralizan tanto autores como originales. Además, las afirmaciones del traductor (por ejemplo: paratextos, marginalia), por su forma dispersa e informal, son también objetos de conocimiento subyugados, ya que no son fácilmente identificables o convencionalmente considerados objetos de valor para la investigación académica. Es en este sentido, en gran medida, que el archivo del traductor es una base rica para una genealogía, entendida como la unión del conocimiento erudito y las memorias locales (p. 182).<sup>21</sup>

Según estos argumentos, parece claro que la existencia de los manuscritos de traductores interpela las representaciones y los consensos que organizan, estructuran y dan sentido a las narrativas sobre la denominada *literatura uruguaya*, un paradigma de por sí “ambiguo y dudoso” (RAVILOLO y ROCCA, 1996) y que en el contexto cultural transnacional ameritaría una revisión.

---

<sup>20</sup> Las dimensiones analizadas por Tello son: el carácter *inorgánico* latente del archivo; el *desbordamiento* del lugar del archivo; el vínculo del archivo con una economía general de poder; el *acceso* al archivo.

<sup>21</sup> “Translators themselves and translators’ statements have traditionally been subjugated and invisible subjects of knowledge according to conceptions of textuality and authorship that reify and sacralize authors and originals. Moreover, translator’s statements (e.g., paratexts, marginalia) due to their informal, disperse form, are also subjugated objects of knowledge as they are not easily identifiable or conventionally considered objects worthy of scholarly investigation. It is to a great extent in this sense that the translator’s archive is a rich basis for a genealogy, understood as the union of erudite knowledge and local memories”.

En efecto, los procesos de reconceptualización en torno a la *Weltliteratur* [literatura mundial] que tienen lugar en los últimos años promueven el debate en torno a la vigencia de los modelos que definen a las literaturas nacionales y el perfil de sus agentes.<sup>22</sup> En tal sentido, Lambert (2011) sostiene que no es el razonamiento “nacional” que históricamente organiza los relatos literarios lo que debe revisarse, sino más bien “la pertinencia de las literaturas nacionales como *único* esquema (modelo) de explicación de las delimitaciones entre las literaturas en los ejes diacrónico y sincrónico a nivel mundial” (p. 25).<sup>23</sup> Un mapamundi de las literaturas concebido con base en estos esquemas, prosigue el autor, se revelaría atomístico y anacrónico, en tanto impediría descubrir interdependencias y reagrupamientos, incluidas las que se producen a través de las traducciones. Por otra parte, Casanova constata que “el trabajo de consagración y literarización que cumplen los traductores y descubridores [...] solo puede captarse a través del diseño general de la estructura mundial de la literatura y de las relaciones de fuerza que la caracterizan” (2001, p. 191). Esta tarea requiere, según la autora, de una amplitud de mirada ausente en la mayoría de las historias literarias, o bien muy parciales y específicas, o demasiado panorámicas. Sin embargo, puede objetarse que el diseño geopolítico que sostiene el planteo de Casanova, producido desde una enunciación central, somete a las literaturas periféricas a una lógica que no las representa. Teóricos situados en el *Sur global*, como Locane (2019a y 2019b) y Guerrero (2019), advierten que la reactivación del término *literatura mundial* perpetúa en cierta medida la hegemonía económica, cultural y del mercado editorial de los países del norte, en tanto “solo puede ser imaginada desde un locus de enunciación lo suficientemente dominante como para lograr despegarse de su arraigo local y proyectarse sobre imaginarios distantes” (LOCANE, 2019a, p. 10). Apostado en un lugar de enunciación de raíces netamente latinoamericanistas, Locane llama la atención acerca de las desigualdades materiales que sostienen las bases del concepto. Recupera la noción de *literaturas locales* por su capacidad de representar “el lado reprimido y negado de los modelos teóricos dominantes” y cuestionar, a la vez, el “cosmopolitismo inocente o ideológico que se autopresenta como la cura de todos los males” (2019b, p. XI). Del mismo modo, Guerrero (2019) propone invertir la direccionalidad de la perspectiva dominante por una que recorra el fenómeno desde lo local a lo global, visibilizando así “lo que no circula y no se traduce, o solo se traduce parcialmente, o solo circula entre ciertas lenguas y áreas

<sup>22</sup>Al margen de la actual revisión del concepto, cierto es que la reflexión sobre la literatura mundial cuenta con antecedentes en el campo de las humanidades y, en particular, de la traductología, fundamentalmente por vía de las ideas de Berman.

<sup>23</sup>“a pertinência das ‘literaturas nacionais’ como *único* esquema (modelo) de explicação das delimitações entre as literaturas nos eixos diacrônico e sincrônico, em nível mundial”.

culturales y no en otras: esa vasta cartografía de agujeros negros sobre la que se dibuja, en un momento y desde un lugar dado, el mapa visible de una literatura mundial” (p. 40). En tal sentido, acordamos con Roig-Sanz (2022) que la relación entre la literatura mundial y los estudios de traducción reclama ser explorada mediante nuevos abordajes epistemológicos, si bien también es cierto que ya se ha distinguido entre ambos campos una serie de nexos e interdependencias evidentes. Hay así al menos tres aspectos básicos comunes: la importancia de la figura del agente de traducción, representado en la bibliografía sobre literatura mundial a partir de Bourdieu a través de la noción de “gatekeeper” (LOUIS, 2021); la identificación de aparatos importadores que favorecen la demanda del mercado internacional a favor de las lenguas centrales; y la revisión del concepto de circulación en el marco de enfoques situados. Roig-Sanz desglosa y afina la interacción de estos factores, integrando al análisis de lo que denomina “historia global de la traducción” cinco conceptos fundamentales: espacio, escala, tiempo, conectividad y agencia (2022, p. 8). En tal sentido, conviene recordar el desarrollo incipiente del mercado editorial en la época que nos ocupa.

Volviendo al estatus y el lugar de la traducción en los discursos literarios uruguayos, me interesa traer dos breves reflexiones producidas en el marco de la filosofía y los estudios culturales que, por la singularidad de sus proposiciones, considero relevantes y pertinentes. En su reflexión acerca de los intraducibles, Cassin (2019) insiste en complicar la lógica de los universales modernos bajo una perspectiva crítica que sustituya la idea de *la lengua* por la de *una lengua*. En sus palabras, la autora explica que “es preciso observar una lengua, y la propia, desde otra parte para comprender así que se trata de una lengua, para ponerla en juego de otra manera y no como *logos*, o sea, como universal, natural, materna”. Y prosigue: “Porque el *logos* insta un todo o nada: todo hombre está dotado de *logos*, ‘si es un hombre’. [...] habla con corrección, es culto [...], habla-y-piensa como un hombre, como usted y como yo. El otro, es un ‘bárbaro’” (p. 28). Desde otro espacio de reflexión, también Hamed (2016) alude al efecto extraño y barbarizante que produce la ajenidad de las lenguas extranjeras, en tanto que: “el que replica diferente nuestra lengua nos hace dudar de ella, inaceptable ya como “casa del ser” [...]. Su extranjería nos fuerza a percibirla, precisamente, como cosa foránea, azarosa, un inquilinato” (p. 76). Siguiendo a ambos autores, con esto señalo que la condición barbarizante del sujeto traductor plurilingüe y de su archivo socava la estabilidad de los fundamentos ideológicos sobre los que se apoya el canon nacional, dejando en evidencia las relaciones asimétricas entre obra traducida y “original”, lengua materna y lenguas otras, escritura directa y de traducción, autor y traductor. Calificada en términos de actividad “secundaria” y “ancilar”, la práctica traductora desterritorializa el carácter fijo y

natural de “la lengua” y la cultura, configurando objetos que diluyen los límites de la cartografía fijada por la institución literaria y quienes la vigilan, los *arcontes*, dirá Derrida en *Mal de archivo* (1997). Quiero aclarar que la apropiación del concepto y la acción del barbarizar que rescato de Cassin apuesta a llamar la atención respecto del modelo ideológico y epistemológico que subsume a la traducción a categorías modernas de lengua y territorio cuestionadas por los discursos culturales transnacionales. Así, con auxilio de Cassin, propongo entender la acción de barbarizar como una manera de intervenir o accionar en los fundamentos universales que organizan el capital literario de un país mediante la visibilización del espacio híbrido y heterolingüe de la práctica y el archivo de traductores.

Desde el área de los estudios culturales, Achugar revisa la validez y vigencia de algunos de los constructos teóricos producidos en el marco del pensamiento crítico literario latinoamericano, latinoamericanista o lo que llama “el balbuceo teórico” latinoamericano, una denominación que irá a variar según el espacio académico desde el cual se lo construya. En un ensayo de mediados de los noventa –que se publica solo diez años más tarde como parte del volumen *Planetas sin boca* (2004)– Achugar identifica las tensiones de los discursos poscoloniales respecto de la construcción del Otro y el lugar de enunciación del sujeto productor del discurso, en tanto que, dice el autor: “Situación y filiar al Otro posibilita establecer el posicionamiento de quien habla, posibilita diseñar o inventar memorias, posibilita construir pasados o borrar historias” (p. 29). Ante la imposibilidad de una única historia sobre las genealogías del Otro, prosigue Achugar, importa comprender las relaciones y significaciones que se producen entre los gestos de *filiación* y la construcción de historias y memorias locales, de tradiciones, de herencias y herederos (pp. 29-30). Así, a través de la metáfora del *testamento*, el autor examina la dinámica ideológica que subyace a lo que es aceptado o rechazado como bien simbólico legítimo o legítimamente “nacional” por las narrativas modernas, situación que se escenifica por medio de un vínculo que Achugar describe del siguiente modo:

Narración del pasado, memoria, tradición, herencia, testamento funcionan, en cierto nivel, como sinónimos. La filiación –como el testamento– establece una tradición, una memoria, una herencia. Suele ocurrir, sin embargo, que hay herencias que se rechazan, que hay legados que se despojan, que hay tradiciones que se cambian, que, en lugar de memorias, hay olvido. Entre otras cosas, por la sencilla razón de que el testamento supone la existencia de un sujeto –individual o colectivo– que lo enuncie y también, la existencia de un heredero –individual o colectivo– que acepte ser interpelado por el mencionado testamento (2004, p. 30).

Por caminos oblicuos, el pasaje aporta elementos críticos al análisis de la *literatura uruguaya* y su relación con la literatura traducida. Desde la perspectiva global del presente, el *testamento* al que alude Achugar puede funcionar en términos simbólicos como dispositivo

transnacional que, como propone Guerrero (2019), colabore a redefinir la literatura mundial en tanto “intersección de variables geometrías donde se cotejan y se confrontan las distintas maneras de leer y de entender una obra en traducción y su original; digamos una cámara de eco para su movilidad y sus diferentes recepciones a través del espacio tiempo” (p. 38).

### 2.2.1 Aproximación a los discursos historiográficos literarios uruguayos

En un ensayo reciente, Bajter (2022) reconstruye el diálogo cruzado entre Real de Azúa y Zum Felde en torno a la construcción crítica, teórica y metodológica de la “historia de la literatura uruguaya” hacia 1955. Para eso Bajter recupera y presenta los argumentos centrales de un “discreto episodio” que tiene lugar en las páginas de *Marcha*, y que, de haberse atendido

[...] como un debate sobre la historia y no como un ataque al *Índice crítico [de la literatura hispanoamericana]* de Zum Felde, y de paso a este, su argumentación habría estimulado [...] otro tipo de producción crítica de la literatura uruguaya, fuera de ciencias caducadas antes de la década de 1950 (BAJTER, 2022, p. 2).

La discusión marca un punto de inflexión que revela no solo el recambio generacional en el campo de la crítica, sino también de los supuestos y parámetros con los que se edifica el discurso historiográfico. Real de Azúa propone revisar, en efecto, las variaciones conceptuales, metodológicas y valorativas por medio de las cuales se fijan obras, autores y periodos en una línea cronológica cuestionable en tanto es resultado de una mirada que, según este autor, busca expurgarla de conflicto y fricción. De acuerdo con estos argumentos, en su modelo Real de Azúa busca integrar la contradicción inherente a toda historia literaria por medio de “ciertas *figuras*, como pueden serlo los núcleos de libros de un mismo género o las distintas refracciones de un tema a lo largo de años” (BAJTER, 2022, p. 10), de modo de descubrir brechas y bifurcaciones en el curso cronológico.<sup>24</sup> El objetivo central que lo motiva

---

<sup>24</sup> Bajter apunta al texto de Rein “La literatura en la enseñanza media alemana” (1958) como una de las referencias del modelo propuesto por Real de Azúa. En efecto, el artículo de Rein surge a instancias del propio Real de Azúa, quien fuera profesor de Rein en el IPA. Según le cuenta (ROCCA, 1993), Real de Azúa le solicita que escriba, al regreso de su beca, un panorama sobre la literatura alemana. En ese artículo –que se aborda más adelante– Rein comparte los lineamientos generales que pautan la enseñanza de la literatura en Alemania y señala, con relación a los programas equivalentes al nivel secundario uruguayo, la elusión del criterio cronológico –y del encuadre histórico en general– en la confección de los programas curriculares de la materia. La finalidad de esta tendencia marcadamente “antihistórica”, que Rein encuentra exagerada pero justificada como fenómeno reactivo al orden tradicional, es el estudio de la obra en sí, aunque los autores pueden repetirse en varios tramos del mismo curso, según aclaración de Rein. Es posible que la atención de Real de Azúa por este recurso se relacione con su revisión del criterio cronológico a favor de la representatividad literaria de los diferentes periodos en términos de géneros o manifestaciones específicas, agrupables bajo parámetros diferenciales respecto de los estrictamente temporales.

es encontrar, en palabras de Bajter, “el punto donde la trama no sostiene su lógica, donde la historiografía colapsa, sucumbe. La cuestión es, otra vez, cómo perforar la historia y la mitología ligada a sus relatos” (p. 5).

La escena que recupera Bajter me permite establecer un punto de partida en la reflexión que propongo. Mi propuesta surge de la necesidad de detectar aquellos *puntos* en los que el discurso historiográfico interactúa con la traducción y sus manifestaciones, ya sea para intervenirlas, modularlas, consignarlas o ignorarlas. Así, la exposición que sigue se estructura en función de las siguientes preguntas: ¿Hay en la trama historiográfica uruguaya indicios explícitos acerca del tratamiento epistemológico que recibe la traducción? ¿Cuál es el vínculo de la traducción con la tradición crítica y la crítica moderna durante el periodo en cuestión? El interés que subyace al rastreo de huecos y ausencias, por otra parte, previsible en el contexto de una relación históricamente desigual, consiste en descubrir nuevas pistas de investigación, bajo el entendido, como señalan Foz y Payàs, que las historias literarias y las bibliografías son: “representaciones, a su vez históricas, de universos intelectuales. Por lo tanto, además de hacer constar la producción textual, contienen *indicios* [...] del lugar que los textos y la escritura en general ocupan en estos universos” (2011, p. 214).

Sin desatender las limitantes sociohistóricas y políticas que condicionan su confección y edición, me concentro en el discurso paratextual del *Diccionario de la Literatura Uruguaya*, sobre todo en su primera edición de 1987, y la *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea*, publicada en dos tomos en 1996 y 1997.<sup>25</sup> Me importa revisar en ellas el funcionamiento de categorías analíticas como la de autor, puesto que junto con la lengua, la identidad y el territorio, no solo determina el estatus de la obra en el canon, sino también los imaginarios sociales en torno al traductor y la literatura traducida como fenómenos diferenciales de la producción literaria vernácula. Si bien no me extiendo en esto, hay que mencionar que en el propio campo de los estudios de traducción los debates en torno a la autoría toman hacia los años noventa direcciones diversas. Existe consenso, sin embargo, en reconocer al traductor como productor de una *representación* particular y diferencial con respecto a la obra fuente (BANTINAKI, 2019). Argumentos estos que, por otro lado, dialogan con la tesis de Pym (2011), para quien la autoría se define en términos de *responsabilidad* y

---

<sup>25</sup> *Historia crítica de la literatura uruguaya* de Roxlo (1912) y *El proceso intelectual del Uruguay* de Zum Felde (1930, 1941 y 1967) no fueron contempladas en este análisis, pero se revisaron de manera exploratoria. No es visible en ellas elementos significativos a consignar en lo que respecta a la traducción, salvo por menciones aisladas en la semblanza Álvaro Armando Vasseur (1930, pp. 308-312), entre otras pocas. Remito para un análisis de los argumentos que atraviesan el campo de la crítica literaria y la historiografía en torno a 1959 a Bajter (2022).

no de su traducción. Si bien Bantinaki y Pym parten de ideas comunes, las conclusiones a las que arriban difieren en un aspecto fundamental, según lo aclara Bantinaki en la siguiente cita:

[...] los traductores son, de hecho, autores de las traducciones que realizan, en tanto que tienen responsabilidad directa sobre aquellos aspectos de la obra que la tornan una traducción, y una traducción específica. Son responsables del texto que, con todos sus méritos y defectos, representa de manera intencional (y constreñida) una obra literaria original [...]. Si reconocemos que la traducción es una representación constreñida de una obra literaria, como sostenemos Pym y yo, la lógica exige que atribuyamos la autoría en función de la responsabilidad directa por esta representación (y no por la obra literaria representada), y esta responsabilidad es, en general, solo del traductor (2019, pp. 8-9).<sup>26</sup>

En cuanto al *Diccionario* y la *Historia*, la incursión exploratoria revela que, en comparación con otras producciones autorales, las referencias a la traducción figuran sin criterios definidos y en ocasiones apuntan a respaldar, por vía del grado de prestigio del autor traducido, la labor intelectual del escritor-traductor en cuestión. Even-Zohar observaba, ya en los años setenta, que, aun siendo aceptadas como parte de los sistemas literarios nacionales, “las historias de la literatura mencionan las traducciones cuando no tienen más remedio” y las pocas y esporádicas referencias “rara vez aparecen incorporadas a la relación histórica de manera coherente” (1999, p. 82). Este fenómeno no es privativo del espacio cultural uruguayo. En Brasil, Aseff (2012) describe en su tesis doctoral un estado de situación signado por el mismo común denominador. La autora concluye que, salvando menciones esporádicas, la historiografía literaria brasileña ha omitido el tratamiento riguroso de lo que circuló en traducción y el papel que desempeñó en diferentes periodos históricos, generando un vacío de información que afecta invariablemente el desarrollo de la investigación académica en el ámbito de los estudios de traducción y otras áreas de conocimiento (pp. 23-24).

El mismo tratamiento omiso que recibe la traducción recae en otras áreas artísticas como la del teatro. En tal sentido, Mirza (2000) advierte de qué manera los olvidos sistemáticos por parte de las historias del teatro y de la literatura uruguaya afectan la representación cabal del teatro del siglo XIX. El autor sostiene que mientras las historias de Roxlo (1912) y Zum Felde (1941), “se refieren solo a los textos dramáticos y estudian esos textos desde el punto de vista literario [...] sin ocuparse de los aspectos espectaculares, ni del teatro como forma artística específica” (p. 187), la que ofrece la colección *Capítulo Oriental*

---

<sup>26</sup> “translators are indeed authors of the translations that they produce, to the extent that they bear direct *responsibility* for those aspects of the work that make it a translation, and a *particular* translation. They are responsible for the body of writing which, with all its merits and faults, represents intentionally (and in a constrained manner) a specific original literary work [...]. If we acknowledge that translation is a constrained representation of a literary work, as both Pym and I do, consistency demands that we attribute authorship on the grounds of direct responsibility for this representation (and not for the literary work represented), and this responsibility is, by and large, solely the translator’s”.

(1968) dedica tan solo tres de los 45 fascículos a una parte de la historia “bastante reductora con respecto a la importancia y presencia del teatro en el medio” (*ibidem*). En lo relativo a las fuentes específicas sobre el teatro decimonónico, el autor hace referencia a una omisión que modifica el panorama del teatro traducido durante ese lapso y pasa por alto, en general, la relación de los contingentes de inmigrantes y sus lenguas en la construcción del sistema teatral. Uno de los factores principales que, parafraseando a Mirza, reducen y anulan la intensa polifonía teatral en un relato homogeneizador (2000, p. 196), es la exclusión “de las obras extranjeras que se representan en su lengua o en traducciones por compañías extranjeras o mixtas [...]” (p. 190), en la medida que éstas no solo arriban al país con las piezas traducidas, sino que ante la ausencia de elencos locales estables traducen y estrenan obras de dramaturgos locales (p. 192). El fuerte rasgo cosmopolita del teatro, con capacidad “de absorber e integrar los aportes extranjeros” y la demanda de un público heterogéneo, componen así los rasgos centrales del teatro “polifónico” de la época. Siendo que su papel es clave para comprender el desarrollo del sistema teatral vernáculo, queda por saberse hasta qué punto el tratamiento teórico y epistemológico que las historias del teatro dispensan a los fenómenos con componente extranjero tienen puntos en común con los que explican la omisión de la literatura traducida.

Se sabe que las traducciones y los traductores literarios ocupan diversos lugares y funciones en el sistema literario y la cultura locales en diferentes momentos de su historia. En el ámbito hispanoamericano, sin embargo, uno de los pocos casos consignados en torno al tipo de relación que la literatura traducida entabla con las literaturas locales son las colaboraciones de Willson para la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Jitrik. Los textos referidos son “Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial” (2004) y “Traducción entre siglos: un proyecto nacional” (2006). Con base en diferentes objetos, en ambos textos la autora pone de relieve el papel de la traducción y la necesidad de historizarla en el marco de las culturas de acogida. Para decirlo con sus palabras:

Las novedades o peculiaridades formales aportadas por la literatura extranjera y su relación con la literatura nacional, la caracterización de los agentes importadores, la cuestión de la lengua en las estrategias concretas de traducción son elementos centrales para el establecimiento de la historia de la traducción en una cultura determinada (2006, p. 663).

Bajo argumentos análogos, Pagni (2017) aboga por una historia de la traducción con la capacidad de identificar, definir y analizar las múltiples funciones de la literatura traducida dentro del sistema literario importador. Sigue para eso argumentos de la teoría polisistémica, según la cual la literatura traducida instaaura un subsistema autónomo que interactúa de

diferentes maneras con el sistema literario receptor y cumple funciones diferenciales según las condiciones del sistema vernáculo. Si es joven, débil o periférico; o si se encuentra en crisis o en transformación (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 84), la literatura traducida serviría de fundamento en la configuración de las literaturas nacionales (PAGNI, 2017, p. 15).<sup>27</sup>

Si históricamente la crítica tradicional se atribuye el papel de interpretar y orientar la cultura hacia su progreso (PELUFFO LINARI, 2018, p. 21), son ellos también los responsables de forjar y gestionar, en el contexto del proyecto ilustrado del siglo XIX y después, los límites de la cultura *nacional*. A partir de entonces, la crítica literaria *moderna* se define

[...] por el conjunto de estrategias desplegadas con respecto a las instituciones de poder cultural a las que necesariamente se afilia en el proceso de modelación de las relaciones entre espacio doméstico y vida pública. La labor de la crítica implica, así, una capacidad de negociación ideológica variable, según las formas que asuma, en cada caso, la estructuración estatal y según la articulación del intelectual con respecto a los proyectos político-ideológicos de su tiempo (MORAÑA, 1997, p. 11).

Tanto el *Diccionario* como la *Historia* son proyectos legatarios de una tradición crítica abocada a la construcción de una identidad y un canon nacionales que, hacia 1959 y después, reformula sus estrategias discursivas de acuerdo a la coyuntura que atraviesa la región, así como respecto del nuevo fenómeno que procura definir. En términos generales, la traducción no es un objeto privilegiado en las reflexiones que dominan el campo cultural uruguayo entre fines de 1930 y 1960. Solo en el terreno de las revistas se aprecia con intermitencias y de manera fragmentaria la presencia de un discurso que suele enfocarse en los pormenores de la propia práctica y no en sus implicancias con respecto al sistema literario y la cultura en la que se inscribe, salvo algunas excepciones, según se verá en el capítulo cuatro a propósito de Rodríguez Monegal.

En el pensamiento crítico de Rama el fenómeno traductivo se inserta en una discusión más amplia en torno a la dependencia cultural de la periferia respecto de los centros de poder económico y político, y el cuestionamiento de los modelos teóricos con los cuales se interpreta la realidad latinoamericana. Su reflexión y posicionamiento críticos se encuentran estrechamente alineados con el ideario de Mariátegui, cuyas propuestas capitaliza

<sup>27</sup> Es de considerar que, salvo el proyecto mencionado más arriba, no existen al momento periodizaciones o relevamientos sistemáticos cuantitativos sobre la función y el papel de los traductores y de la literatura traducida en el sistema literario uruguayo. Si bien en los últimos años la traducción literaria comienza a ser reconocida como una práctica discursiva específica y gana terreno en el ámbito académico local, los estudios disponibles abordan aspectos parciales. Por otra parte, los estudios de traducción no cuentan en Uruguay con un espacio disciplinar propio y autónomo respecto de las otras áreas humanísticas, y aunque no corresponde aquí el tratamiento profundo del tema, es de considerar que la actual ausencia de programas institucionalizados de formación de posgrado explica y refuerza, en cierta medida, el dilatado desarrollo de la investigación en este campo.

fundamentalmente a partir de los años setenta (ROCCA, 2006, p. 15), así como con la crítica sociológica de inflexión marxista. Bajo estos lineamientos, Rama adosa la práctica traductiva que caracteriza el campo cultural de la década de 1940 a la lógica de la dominación cultural eurocéntrica y al ingreso del “imperialismo norteamericano” que, en concreto, la revista *Sur* – y en especial su directora, Victoria Ocampo–, introduce por vía de los “ismos literarios” al Río de la Plata y más tarde también al resto de los países hispanoamericanos, según lo expresa Rama (1964) en “Lo que va de ayer a hoy”. Este artículo traza una retrospectiva del movimiento intelectual que surge entre 1938 y 1940 y la resistencia antiimperialista que asume *Marcha* en respuesta a los fascismos europeos y la ofensiva norteamericana en la región. Según Rama, las conexiones con Francia que cancela la guerra refuerzan la irradiación y el arraigo de una moda cultural anglosajona, en especial por medio del programa extranjerizante de *Sur*, cuyo posicionamiento político Rama rechaza:

Esta literatura venía dirigida, recomendada, orientada, por élites intelectuales argentinas cuya actitud refinada, apolítica, su integración en la gran burguesía cuando no la gran oligarquía nacional de un país que entraba a la deriva [...] le ha sido duramente reprochada por las nuevas generaciones. Sin exceso ni errores, bien se les puede creer (1964, p. 4).

No obstante, la relación asimétrica entre culturas coloniales e imperialistas no es reductible en términos de sometimiento y rechazo, sino que “si se trata de la lucha entre un poderoso y un chico, éste debe aprender a conocerlo” (RAMA, 1964, p. 8). Es en el margen interpretativo que posibilita esta dialéctica que Rama admite la aportación positiva de la literatura extranjera traducida en la conformación de la literatura nacional, aunque no de manera explícita y directa. Así, leemos de Rama lo siguiente: “Tan pronto encandilándose con las baratijas del conquistador, tan pronto descubriendo sus valores auténticos, tan pronto repudiando sus invenciones. *Por primera vez un gran escritor norteamericano nos dará un gran escritor nacional: Faulkner a Onetti*” (p. 9). (El énfasis es mío). Al margen del rodeo retórico, el pasaje deja claro que la traducción opera en su esquema crítico como catalizador estético que favorece el perfeccionamiento técnico del escritor y amplía, asimismo, los hábitos del público lector, pues resulta prácticamente inviable no ver, como afirma Sarlo, que “el concepto mismo de literatura europea sería imposible sin la traducción o quedaría limitado al círculo estrecho de una élite políglota. En el límite, cualquier traducción democratiza” (1998, p. 186). Por otra parte, tanto Onetti como otros escritores uruguayos encarnan en su discurso la figura del *creador internacional* que describe Casanova (2011), en la medida en que, con el capital acumulado por medio de la traducción, producen discursividades propias que les reservan un espacio de interacción con el sistema autónomo y específico.

Asumiendo que la revisión de la ensayística de Rama es de carácter exploratorio, propongo analizar en un corpus de artículos de prensa y ensayos de 1960 una serie de consideraciones y postulados articulables con lo expuesto.<sup>28</sup> En términos generales, predomina en Rama una valoración crítica velada por giros y desviaciones retóricas que evaden el tratamiento directo y comprensivo del fenómeno de la traducción en el marco de las prácticas culturales vernáculas. La mayor parte sus consideraciones quedan reducidas a explicaciones contextuales o argumentos ideológicos radicales que tergiversan el papel de los traductores en periodos clave de la cultura uruguaya como el de 1940 y 1950. En la producción teórica de los años setenta la ausencia de la traducción es ya ostensible. Es llamativa su falta, especialmente, en el texto “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica” (2006c [1975]), en el que aun con el propósito de recuperar “la totalidad creadora de cultura literaria hispanoamericana”, la traducción queda fuera del mapa interpretativo.

Desde el punto de vista generacional, la identificación –no declarada– de la práctica a una forma de penetración cultural genera posicionamientos extremos y, en cierta medida, contradictorios. Cabe recordar que el mismo Rama, como varios otros escritores-traductores y críticos –coetáneos, compañeros y amigos personales– traducen con convencimiento de la incidencia de su labor en la configuración de proyectos de escritura, del lector y del mercado editorial, puesto que, como apunta Willson:

[...] a partir del centro fundamental pero por momentos ignorado o menoscabado que es la traducción, otras prácticas se van escalonando: la edición, la corrección, los prólogos [...], la crítica, el relevamiento bibliográfico y, por qué no, las cartas de los lectores en la prensa escrita. Los agentes de esas prácticas [...] tienen una relevancia específica en todo proceso de importación literaria (2006, pp. 662-663).

Es curioso, según lo expuesto, que la reticencia de Rama coexista con un discurso crítico que interactúa de forma directa con las novedades traducidas que difunde a través de la revista *Clinamen* (1947-1948) y más tarde en las páginas literarias de *Marcha*.

Por otra parte, en el contexto inmediatamente posterior a la Revolución cubana el campo de la crítica se convierte en una caja de resonancia de las tensiones y divergencias que parten las aguas entre los diferentes sectores que lo integran. En la agenda de Rama y la de otros críticos de izquierda, la nueva realidad política de la región no solo reclama una actitud

---

<sup>28</sup> Dentro de los trabajos consultados se encuentran los catorce ensayos y artículos recogidos por Rocca en *Ángel Rama. Literatura, cultura y sociedad en América Latina* (2006) y artículos de mi relevamiento en *Marcha* como “Plan de traducciones de la Unesco” (1950), “¿Qué leen los uruguayos?” (1960), “Bienvenida a los jóvenes” (1963) y “Lo que va de ayer a hoy” (1964), además del libro *La generación crítica* (1972) y el ensayo “El boom en perspectiva” (2005 [1984]).

de vigilancia respecto de los modelos teórico-interpretativos que llegan de Europa por vía de las traducciones, sino que provoca una retracción que pendula al polo de lo nacional y regional, en ese orden. La síntesis que provee Rocca (2012) aclara, en efecto, que “esta práctica combinó en los primeros años la lectura de la novedad en otras lenguas procurando la traducción, se desplazó hacia la ‘nacionalización’ de los discursos (literario, cultural, crítico), y sólo después de la Revolución cubana se acusó la ‘latinoamericanización’ de su trabajo” (p. 50). El cambio de foco es visible, por ejemplo, en el texto programático de la nueva *Número*, cuyo primer volumen aparece en 1963. Sin abandonar por completo los principios universalistas de la época anterior, los nuevos directores expresan intenciones de abarcar “en forma más completa una realidad contemporánea que se manifiesta con mayor plasticidad y urgencia” (ROCCA, 2006, p. 81) y afirman estar atentos “al movimiento creador y renovador de todo el orbe de habla hispánica [...] en particular, a lo que se produce actualmente en nuestro país” (*ibidem*). Similar postura adoptaba Susana Soca casi diez años antes a propósito de la segunda época de *Entregas de La Licorne*, cuando expresa apostar a “una visión del mundo actual vista y vivida desde el lugar de la tierra en que ella existe ahora, con las posibilidades y dificultades nuevas que esto significa (SOCA, 1953, p. 11). En el contexto de los años cincuenta, la declaración representó un intento por situar a la revista en las coordenadas sociohistóricas propias de la región y conciliar, asimismo, dos concepciones de lo literario enfrentadas durante años por programas críticos, estéticos e ideológicos divergentes. Uno de esos frentes, bajo el que se alinea Benedetti y Rama, exige un compromiso mayor por parte de la literatura y el arte con respecto a la realidad política del continente. Benedetti acusa temprano la presunta amenaza del universalismo cultural extranjero, como da cuenta su opinión en *Marcha* (1955) acerca de la nueva visión de la revista de Soca. Así, mientras celebra el predominio de colaboraciones sobre temas nacionales, con tono sentencioso recomienda a la revista conservar la dirección de ese “afortunado golpe de timón”:

En su última entrega, *La Licorne* parece haber reducido, en beneficio de otros problemas y otras literaturas, su absorbente dedicación a la línea francesa. [...] Si, como es de esperar, se extendiera esta disposición a futuras entregas, ello significaría un afortunado golpe de timón de la dirección de la revista (1955, p. 21)

En cuanto a Rama, la defensa de lo nacional por medio de un discurso situado y *comprometido* con las realidades de la región caracteriza su programa crítico de la década del sesenta. En el texto de “bienvenida” a los escritores del sesenta la oscilación del extremo cosmopolita de su primera época al nacional es clara. Allí Rama alude a la actividad traductiva mediante un enfrentamiento generacional, oponiendo la “más equilibrada inserción

en lo nacional” de los nuevos con la postura crítica y la labor literaria de sus antecesores, quienes habrían estado “severamente afectados por su dedicación a las literaturas extranjeras” (1963, p. 3). No es mi propósito sostener o revertir con esto la pertinencia de los consensos establecidos acerca de los temas, los registros y las orientaciones que diferencian a una promoción de la otra, sino que busco recomponer los términos de una comparación que denosta la dimensión histórica de la traducción y su papel en uno de sus momentos más productivos. Conforme avanza la década, su malestar cristaliza en una crítica más amplia al “púdico apartamiento de toda conexión con el medio socioeconómico” (ROCCA, 2009, p. 199) de las revistas que surgen hacia 1963, incluida la reaparecida *Número*. La condenatoria de Rama apunta a la convicción internacionalista de la revista y el cuestionamiento de la tradición. Así, el campo de la crítica central actualiza antiguas polémicas y mientras unos buscan prescindir de la “superchería nacionalista” y declaran no descender “sólo del poeta Bartolomé Hidalgo o de las lamentaciones del indio Tabaré” (p. 80), desde otros frentes se aboga por una identidad literaria nacional enclavada en la región.

En su función exportadora, la traducción recibe por parte de Rama un tratamiento diferencial. Acorde a la perspectiva sociológica que caracteriza su discurso –el cual se nutre por esos años de títulos recientemente disponibles en traducción–<sup>29</sup>, su prioridad apunta al fenómeno de lo exportable y no tanto, al menos no de manera detenida, en lo que se importa a suelo uruguayo por agentes de traducción locales. Tanto su interés por la *extraducción* (CASANOVA, 2011) –que lo sitúa en la dirección contraria al proyecto surista–, como la noción de un mercado internacional activo pero fragmentado que privilegia la producción y el intercambio por y desde los centros de poder, perfilan una visión de lo traductivo poco frecuente en la región rioplatense de comienzos de 1950.<sup>30</sup> Es suya, por ejemplo, la breve noticia que aparece en *Marcha* en la que es posible identificar su conocimiento de “las reglas del espacio literario mundial” (CASANOVA, 2011, p. 149) y los agentes involucrados en la negociación. “Plan de traducciones de la Unesco” es, en efecto, un anuncio relevante, precisamente, por situar a la traducción en el centro. La noticia convoca a la cultura oficial a promocionar la obra de autores uruguayos –clásicos, dice Rama– a otras lenguas con una frase

---

<sup>29</sup> En el artículo “Los caminos de la crítica. Literatura y sociedad”, publicado en *Marcha* en 1962, Rama estructura su argumentación con base en la salida reciente en Montevideo y Buenos Aires de tres títulos traducidos: *Arte y sociedad*, de Ievgorov (Pueblos Unidos, 1961), traducido por Lydia Kuper de Velasco; *La crítica literaria francesa*, de Carioni y Folloux (Editorial Universitaria, 1961), traducido por Néstor Mermot, y *Sociología de la literatura*, de Escarpit (Fabril Editora, 1962), traducido por Juan Franciso Marsal y Juan Carlos Puig. Estas referencias provienen del artículo de Rama y son reproducidas en Rocca (2006).

<sup>30</sup> En Argentina la traducción de autores argentinos a otros idiomas y su publicación en otros países goza en esa época y también después de escaso interés, de acuerdo al informe de Adamo, Añón y Wullichzer (2009).

de Malraux: “Vosotros integráis la primera generación de herederos de la cultura universal” (1950, p. 14). Si bien se dirige a los organismos estatales encargados de la cultura, el anuncio representa una manifestación explícita como hay pocas en la época respecto del valor concedido a la traducción en el entramado literario global. La figura del *heredero* –retomada por Achugar en el pasaje citado más arriba– implica reconocer la eficacia de la práctica en tanto operación del lenguaje que favorece la circulación del capital literario de una literatura en formación con un incipiente mercado editorial:

Respecto a [sic] los países latinos de América se preconizó la realización de numerosas antologías poéticas y de obras que reflejen la historia de las culturas precolombinas y del descubrimiento y colonización del continente. En este sentido, sería conveniente que nuestro país, afiliado a la Unesco aunque moroso en sus pagos [...] no descuidara este *aspecto tan importante de la difusión de nuestros clásicos fuera de fronteras* (1950, p. 14). (El énfasis es mío).

De acuerdo con esto, sería prioritario que la producción literaria local y latinoamericana en español enfocada en recuperar la historia y la identidad nacionales se proyecte a un mercado internacional que, según apunta después en su crítica a la narrativa del *boom*, funciona en franco desequilibrio respecto de las diversas áreas culturales de la región (RAMA, 2005 [1984]).

La posición de Rama se radicaliza conforme avanzan los años sesenta y la poca atención que le concede a los fenómenos de importación se ciñe a las lógicas de dominación extranjera. La lectura comparada de textos representativos de su programa en dos momentos diferentes ilustra este aspecto con claridad. En “La construcción de una literatura” (2006a [1960]), artículo inscripto en la crisis política de 1960, Rama describe el estado de situación de la literatura uruguaya mediante el concepto de *sistema* que toma prestado del brasileño Antonio Candido y que pone a prueba en dos manifestaciones literarias vernáculas: la gauchesca y la literatura de la ciudad.<sup>31</sup> En el otro, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica” (2006b [1975]), más abarcativo y sistemático, detecta Rama las debilidades de las periodizaciones vigentes al momento y desarrolla uno de los conceptos más productivos de su propuesta metodológica. Se trata de la *secuencia literaria* que en esta tesis se reformula bajo el sintagma *secuencia traductiva*, con el propósito de representar a los agentes y las tendencias traductivas que operan de manera solapada en diferentes tramos de la historia, no necesariamente vinculados a las cronologías fijadas por la historiografía literaria. A pesar de

---

<sup>31</sup> El concepto de sistema de Candido es tomado de *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, publicado en 1959. Según este autor, para que una literatura se configure como un sistema simbólico articulado precisa de la confluencia de tres elementos principales, “autor-obra-público”, y la formación de una continuidad literaria (2009, p. 18).

la operatividad de tales categorías, el diseño que propone Rama en el mencionado ensayo supedita la literatura a la hegemonía de *la lengua como totalidad* y omite contemplar, por consiguiente, las manifestaciones lingüístico-literarias de otras zonas de América Latina (ROCCA, 2006, p. 19).

En el artículo “La construcción de una literatura” es notorio el papel que Rama le atribuye al público en la conformación del sistema y, en tanto texto representativo “de ese cruce de lealtades simultáneas” (ROCCA, 2006, p. 13) entre cambio político, campo creativo y determinaciones nacional-continetales, revela además la búsqueda por establecer las bases de la anhelada “homogeneidad latinoamericana” (p. 14). El argumento de Rama que quiero destacar se desprende del funcionamiento diferencial de la gauchesca con relación a las letras urbanas en términos de sistema. Mientras la primera conforma un sistema orgánico legitimado por una extensa y sólida relación escritor-público (RAMA, 2006a, p. 43), las letras urbanas quedarían a medio camino y no alcanzarían a funcionar como tal. Ante la pregunta por los motivos que lo impiden, el crítico descarta por insuficientes la incidencia de dos variables. Una, la alusión a un público cada vez más escaso; la segunda, el mote “autoctonista o nacionalista” que caracteriza a la gauchesca, en tanto: “la mejor y la peor poesía española están detrás de la lírica gauchesca, y en su desarrollo histórico es perceptible [...] la influencia de las estéticas extranjeras” (p. 43). Así, en un sistema literario que, parafraseando a Rama, funciona de modo fragmentario y precario (2006b, p. 43), las letras extranjeras incidirían positivamente en la conformación de los géneros de la tradición vernácula, así como en la formación del escritor.

Aun así, su concepción oscila según el objeto de análisis y de acuerdo con una dialéctica polarizada respecto de la introducción y la mimesis de modelos foráneos, como viéramos en la trama y el registro beligerante de “Lo que va de ayer a hoy”. El caballo de batalla que resguarda la producción y la forja de la identidad nacional del embate extranjero es la lengua y la tradición literaria latinoamericana, por lo que la “eficiencia literaria” que produce el libro traducido es puesta en entredicho y contemplada en términos de competencia, tanto del libro como del lector locales:

No es, obviamente, el reino de la calidad y el arte más consumado el único que determina la demanda. [...] Pero al mismo tiempo, sea cual fuere el plano en que se mueve, el público responde a un criterio que llamaríamos *de eficiencia literaria* y que ha establecido como paradigma *merced al libro extranjero* que lee (novela

policial, folletín rosa, literatura de vanguardia). *Con este modelo establecido debe competir el escritor nacional* (RAMA, 2006b, p. 45). (El énfasis es mío).<sup>32</sup>

Si el libro extranjero, a pesar de las mencionadas objeciones, conforma un “modelo establecido”, con un corpus definido y un lector que, por lo que se desprende de la cita, es más numeroso que el de autores uruguayos, ¿por qué la literatura traducida no es considerada en términos de sistema? ¿Por qué no se explicita, en el marco de la sociología de la literatura, su papel en los diferentes periodos, sin reducirla al rol de competencia en un mercado que lucha por establecerse? Si, además, hay acuerdo en reconocer que los repertorios y los mecanismos narrativos de los autores traducidos ayudan a formar al *creador internacional* –y a críticos como el propio Rama– y a la construcción de la obra, ¿por qué no se estudian de manera relacional los procedimientos y las temáticas de unos y otros textos?

En conjunto, los artículos analizados muestran una idea de traducción que varía según el punto de mira ideológico y geopolítico desde la cual se la contemple. En el marco de las disputas y las rencillas con grupos y figuras locales, la traducción es apreciada como instrumento que opera a favor de prácticas culturales dominantes que desafía la estabilidad del vínculo entre el autor nacional y el público. Como se ha visto, el discurso de Benedetti parece ignorar el tramo de la historia literaria en la que se inscribe su propio recorrido, según lo confirman estas breves líneas: “Creo que el autor nacional ha recuperado [...] a buena parte de su público. Ello se ha conseguido por un procedimiento legítimo: el escritor apuntó a su propio mundo o al mundo del lector, en vez de echar cabos metafóricos a prefabricadas y lejanas arcadias” (1960, p. 32). Es cierto, por otra parte, que la impronta nacional de estas declaraciones y la creación de un lector ideal son fenómenos que preparan el terreno y apuntan a impulsar, incluso antes de entrar en los años sesenta, el proyecto editorial que cristaliza por medio del sello Arca. Bajo una perspectiva abierta a la dinámica internacional, consignable de forma puntual a comienzos de 1950, la extraducción es un tema de interés para Rama, aunque no hemos hallado otras reflexiones que permitan comprobar una continuidad en torno a esto, salvo en lo relativo al fenómeno del *boom*. Variables de distinto orden vinculadas o vinculables con lo traductivo se filtran por los intersticios de un discurso que, aunque no la niega, se resiste a legitimarla de manera extensiva como un fenómeno que dialoga e interactúa con la tradición local. La revisión de los modelos historiográficos que

---

<sup>32</sup> Según puede leerse, al libro extranjero se le adjudican tres géneros preferenciales: el policial, el folletín rosa y la literatura de vanguardia. El dato surge de la encuesta que realiza Rama (1960) entre librerías, editores y escritores que lleva por título “Qué leen los uruguayos”. Entre las conclusiones, Rama advierte que Uruguay posee más lectores de periódicos que de libros, que hay un gran público para la novela policial y que las librerías atienden a un público de élite atraído mayormente por la difusión de novedades y que, aun así, no es estable (pp. 22-23).

organizan el canon literario continental y la postulación de una dinámica interna construida sobre la base de secuencias superpuestas responden fundamentalmente a “la situación global de la sociedad y, por ende, de la totalidad literaria, respecto a los centros imperiales externos” (RAMA, 2006b, p. 102). El contexto de la enunciación determina la visión crítica, por momentos radical, con la que Rama vigila y juzga el comportamiento de la literatura extranjera traducida y sus efectos en la cultura. En tanto que el concepto de lengua conforma un “punto esencial para la determinación de las superposiciones de secuencias literarias dentro de un mismo período histórico” (RAMA, 2006b, p. 99), la traducción va a instaurar una dinámica singular entre lenguas y capitales literarios diferenciados, ya sea cooperantes o en pugna, que *complican* (CASSIN, 2019) el fundamento nacional y monolingüe de una modelización literaria, estética e ideológica sostenida en la enunciación reivindicativa y situada de la cultura periférica.

¿Cuánto de estas concepciones se conserva y cuánto se revisa y descarta en el proceso de construcción del aparato metodológico del *Diccionario de la literatura uruguaya*? No pretendo cubrir a cabalidad los múltiples flancos que despliega la interrogante, pero propongo dar una mirada parcial, desde el foco traductológico, a la operatoria que clasifica y organiza el capital literario nacional y lo que se relega a sus márgenes. Para eso, mi incursión no ignora las circunstancias que afectan la investigación, el acceso bibliográfico y la redacción de las fichas durante las diferentes fases de elaboración del mencionado volumen.

Conviene comenzar por un dato importante. El *Diccionario* es un proyecto del propio Rama y otros integrantes de su misma generación que surge de las reuniones anuales en Casa de las Américas a las que asiste la élite letrada de izquierda de la región. La idea, consistente en elaborar diccionarios de las literaturas de cada uno de los países hispanoamericanos (ALZUGARAT, 2013, s/n), logra dar sus primeros pasos en la década de 1960, al menos en Uruguay. Durante esos primeros años de trabajo un grupo de escritores, entre ellos Vilariño y Benedetti, avanza en la confección de fichas que, tras la obligada interrupción impuesta por la dictadura, son revisadas y ampliadas por quienes continúan el proyecto, según lo describe Penco (1991) en la introducción al primer volumen:

Hubo autores de fichas que debieron exiliarse, otros padecieron cárcel y el mismo destino tuvieron otros tantos escritores objeto de las reseñas del Diccionario. De este modo y a medida que fueron pasando los años, las informaciones reunidas con respecto a escritores que seguían produciendo, pronto resultaron insuficientes y nuevas promociones, fuera y dentro del país, comenzaron a dar a conocer sus obras (s/n).

Solo a fines de 1980, una vez restaurada la democracia, logran publicarse los dos primeros tomos bajo la dirección de Alberto Oreggioni y la coordinación de Penco. Se trata de

una edición que, a la luz de la nueva realidad social y cultural, revisa y modifica con argumentos de índole contextual pero también metodológicos los criterios establecidos antes. Así, además de ampliar la información provista en las primeras fichas se incluye una nómina de escritores que, bajo un criterio “de amplitud con ciertas limitaciones”, en la que figuran representantes de las generaciones más jóvenes. Con esto señalo que la selección no opera solo en función del valor estético de la obra, sino en la búsqueda por representar la “presencia sociocultural de los escritores considerados” (PENCO, s/n). Habría, en tal sentido, un punto de partida que matiza el juicio categórico de los primeros antólogos.

Entre las exclusiones a destacar figura el ensayo histórico y filosófico, con excepción de la obra de “aquellas figuras que han ejercido significativa influencia en la vida cultural del país por encima de los géneros cultivados con preferencia o en exclusividad” (*ibídem.*). En cuanto a los criterios selectivos, el prologuista declara que, por falta de datos, las obras concebidas fuera del país no son contempladas, aunque esto no impide que se mencione

[...] a todos los que entendimos debían figurar en un *Diccionario de Literatura Uruguaya* a pesar de su radicación en otros países y su integración a las literaturas respectivas. Desde Lautréamont hasta nuestros días, el tema ha sido discutido y es opinable, pero también en esta ocasión hemos optado por la solución más amplia y comprensiva (PENCO, s/n).

En el prólogo hay otros aspectos importantes a destacar. 1. Se aducen dificultades en el relevamiento de las obras teatrales a causa del carácter inédito de la mayor parte de ellas. 2. La clasificación de los géneros queda supeditada al criterio de los reseñistas de cada una de las fichas y no responde a lineamientos por parte de la coordinación del volumen. 3. Se postula un criterio “heterodoxo” que admite obras “no estrictamente literarias”, aunque se explica que estas no siempre se incorporan a las bibliografías finales. 4. Por ser el *Proceso intelectual del Uruguay* de Zum Felde (1930, 1941, 1967) el antecedente historiográfico más citado en las fichas quedaría en evidencia “que los esfuerzos de ordenación global de la literatura uruguaya han estado ausentes o han sido muy escasos o insuficientes” (PENCO, s/n). 5. La denominación del *Diccionario* en términos de “literatura” y no de “escritores” es discutible, apunta Penco, pero se rectifica en un futuro tercer tomo abierto a manifestaciones literarias diversas:

Este *Diccionario* [...] estrictamente debió haberse titulado sólo de escritores uruguayos. Sin embargo, se ha mantenido la denominación original porque en próximas ediciones, además de los ajustes, correcciones y agregados que sean necesarios, se intercalarán fichas de libros, revistas, generaciones y cenáculos literarios, lo que dará justificación al título (s/n).

La precisión que introduce la cita es relevante para nuestro análisis, puesto que al extenderse el horizonte a fenómenos que exceden los márgenes de lo autoral, la intervención

de la traducción, omisa en el corpus de los dos primeros tomos, tendría mayores chances de ser abordada, asunto sobre el que vuelvo más adelante. En cuanto a la confección de las entradas biográficas, organizadas en tres partes, se especifica lo siguiente:

En la primera se procura describir, de modo condensado, los principales acontecimientos en la trayectoria del escritor examinado, y por lo general se procede a una valoración de su obra, *con el apoyo de juicios críticos ya emitidos*. La segunda comprende la bibliografía, que no pretende ser exhaustiva aunque aspira a registrar todas las obras recogidas en volumen [...]. Por último, en las referencias quedan comprendidos los artículos, crónicas o ensayos que mencionan al escritor correspondiente o tienen por objeto su estudio. Se trata de una selección de referencias representativas ordenadas alfabéticamente por autor, salvo algunas inclusiones de último momento (PENCO, s/n). (El énfasis es mío).

Si bien la traducción no está contemplada, la consulta a las fichas demuestra que tanto la labor de traducción como las obras traducidas a otras lenguas aparecen consignadas, aunque lo hacen de manera intermitente e impredecible, por lo que la información varía según el autor reseñado y el responsable de la entrada. En su mayoría, tales menciones se reducen al apellido del autor traducido (Proust, Pound, etc.), salvo cuando son traducciones de teatro, en las que suele incluirse el título completo de la pieza traducida, pero nunca o casi nunca las fechas. Que el teatro traducido reciba un tratamiento diferencial respecto de otros géneros puede explicarse por la disponibilidad de las referencias recogidas en el marco del teatro independiente uruguayo, como se observa en el libro de Pignataro, publicado por Arca en 1968.

Como ya se ha mencionado, la generalidad de las informaciones bibliográficas sobre y de traducciones contrasta con el tratamiento dispensado a la obra autoral en todos los géneros.<sup>33</sup> Esto podría explicarse por la ausencia de una entrada específica para su registro de en la sección destinada a las referencias bibliográficas. La omisión se justifica, en parte, por “la libertad de clasificación de los géneros” (PENCO, s/n) que, si bien ofrece a los colaboradores márgenes interpretativos laxos, afecta la exhaustividad del relevamiento. En consecuencia, el fenómeno queda reducido a una función accesoria respecto de un relato sustentado en la autoría que aprovecha el prestigio de los nombres extranjeros traducidos para consagrar la trayectoria del reseñado. Las variaciones cuantitativas y cualitativas, así como la falta de una decisión metodológica que facilite el registro de la información relativa a

---

<sup>33</sup> Uno de los casos de ausencia más llamativo es el de Benedetti, cuya extensa reseña, a cargo nada menos que de Mercedes Rein, no hace mención a las traducciones tempranas de Kafka a cargo del escritor. La ficha de Rodríguez Monegal y la de Vilariño, en cambio, incorporan en varios tramos del relato crítico la labor traductiva de ambos, el primero en relación con las revistas y la segunda con la traducción de teatro, en especial el de Shakespeare.

fenómenos traductivos, revela su posición marginal y diluye el esfuerzo y rigor investigativo del volumen.

Un apunte similar acerca de la falta de un espacio reservado al análisis de la traducción merece el tercer tomo, publicado en 1991 como ampliación de los anteriores. Tal como allí se anunciara, esta tercera parte del *Diccionario* expande los límites del hecho literario para ocuparse también de obras, cenáculos, páginas literarias, revistas y períodos culturales. Uno de los criterios centrales que se revisa en este volumen, coordinado por Carina Blixen, Óscar Brando y Pablo Rocca, y dirigido como los anteriores por Oreggioni, es el de ampliar “la base de sustentación con la inclusión de lo que llamamos obras representativas en unos casos de un período, de un momento sociocultural, en otros de un autor, también de una generación, o aun de un género” (OREGGIONI, 1991, p. 8). Con base en este objetivo general, el prólogo discurre sobre las revisiones metodológicas en torno a su elaboración, destacando los siguientes aspectos. 1. Incrementan la presencia del ensayo y el teatro, en la medida que el acceso a las publicaciones de teatro suele ser difícil y, aunque no se explicita, porque son dos de los géneros con mayor trayectoria en la cultura literaria local. Bajo el mismo principio “amplio y comprensivo” (PENCO, 1987, s/n) adoptado antes, la jerarquización del ensayo se justifica por el lugar que ocupa en la producción de creadores prestigiados en otras manifestaciones literarias. 2. Mientras que la narrativa y la poesía poseen la mayor cantidad de entradas, para los géneros “de reciente desarrollo [...] como humor, o aun híbridos como canto popular, se optó por fichas generales, fundamentalmente descriptivas”, aclara Oreggioni (1991, p. 9). Conviene aclarar que más reciente o novedoso que los géneros en sí mismos es su inclusión en el discurso historiográfico. 3. Especial énfasis se concede a las revistas y páginas literarias, puesto que estas determinan “no sólo los gustos o la evolución del mismo en las distintas épocas, sino también de una conciencia literaria y más aún de una conciencia cultural” (*ibidem*). 4. A modo de complemento, el volumen ofrece índices cronológicos, de géneros y de autores de gran utilidad para el lector-investigador.

Este tercer tomo abarca, en efecto, zonas poco frecuentadas por la investigación historiográfica. El relevamiento exhaustivo proporcionado por los índices y la “bibliografía de bibliografías” al final del libro concentran una cantidad significativa de datos. Una objeción merece, una vez más, la ausencia de la traducción en tanto práctica cultural, producto y proceso. Si bien es cierto que las fichas recogen de manera algo más extensiva informaciones hasta el momento dispersas, mencionando a veces lenguas, títulos y agentes, resulta llamativo que no se contemple la posibilidad de rastrear y clasificar de manera específica el volumen de traducciones cuya magnitud, hacia mediados de 1980, resulta ineludible. A esas alturas la

traducción es norma y no excepción en el campo cultural. Si se mira en retrospectiva, pasaron por las tablas y se leyeron numerosas obras de teatro en traducción; se dieron a conocer obras íntegras o parciales de una gran cantidad de autores de diferentes lenguas tanto en libros como en revistas; se leyó a Benjamin en español en los setenta, en Uruguay y en Argentina; se realizaron primeras traducciones al español y retraducciones con diferente propósito, en especial de los clásicos universales para la enseñanza de la literatura en secundaria; se tradujo con fines estéticos, como forma de subsistencia, con fines divulgativos, doctrinarios y políticos; programas, ideas e imaginarios circulan traducidos en *Cuadernos de Marcha* y en la revista de *Casa de las Américas*; se tradujo durante la dictadura y en el exilio; por encargo o por convencimiento; por uruguayos, extranjeros y refugiados; entre otras tantas manifestaciones a destacar. Así las cosas, no deja de llamar la atención que bajo el criterio de la “amplitud” metodológica se incluya el humor y el canto popular, mientras que los datos sobre las traducciones se homogeneizan en menciones generales a lo largo del tomo. No obstante, es preciso considerar que muchos de los intelectuales uruguayos dominan el inglés, el francés y en menor medida el alemán y que pueden, por consiguiente, prescindir de las traducciones al español, lo cual podría repercutir en la visibilidad de obras traducidas en el medio local.

Al margen de estas apreciaciones, el análisis no puede desestimar las condiciones contextuales que marcan la gestación del *Diccionario*, vinculado como se mencionó antes con la necesidad de crear espacios de representación autónomos respecto de los centros culturales de poder, así como los múltiples obstáculos prácticos que debe sortear durante los años de dictadura. Además, hay que considerar que distan al menos veinte años entre el surgimiento del proyecto y la salida del primer tomo, desde que comienzan a diseñarse las primeras fichas bajo un paradigma bien específico y la situación cultural que devuelve la dictadura tras sus 14 de años de represión. Median, por otra parte, más de cuarenta años entre la idea original y el examen actual, privilegiado por la distancia temporal. El análisis no ignora, por tanto, los obstáculos de orden intelectual que condicionan los contenidos y el tratamiento epistemológico del hecho literario, según lo apunta Penco en el prólogo al primer tomo (1987) y lo retoma Rocca, en términos más generales, con las siguientes palabras: “Los críticos uruguayos no gozan del grado de actualización teórica al que se puede llegar, sin ir más lejos, en los países vecinos, tanto por carencia de medios propios como por el sostenido aislamiento del país en cuanto a bibliografía” (1997, p. 42). En cuanto al relacionamiento con la traducción, hay que decir que, si bien muchos de quienes colaboran son traductores –al menos en la primera fase–, no parece haber demasiadas huellas documentales respecto del tipo de

intercambio teórico sobre traducción o temas conexos que mantienen con otros agentes de la región, salvo casos probados como el de Rodríguez Monegal. La información al respecto no abunda, es cierto, pero tampoco es posible constatar un ojo atento a los fenómenos traductivos. Para comprender a cabalidad el funcionamiento de este intercambio haría falta asumir, tal como sugieren Moraña y Achugar hace más de 20 años

[...] una labor de relevamiento y organización de archivos, interpretación de datos y procesos, desconstrucción de mitos, preconceptos y enjuiciamientos que monumentalizan o desplazan personajes, textos o instancias culturales que deben ser revisados a la luz de nuevas perspectivas (2000, p. 9).

Ya hacia finales de 1990, la trama discursiva que introduce la *Historia de la literatura uruguaya contemporánea* (1996 y 1997), bajo la dirección de Rocca y Raviolo, busca revertir estas lagunas. Según explican sus directores, el diagnóstico de partida que los motiva es la falta de sistematicidad de los antecedentes; la necesidad de reformular las taxonomías en torno a los géneros literarios y la revisión de los parámetros que hasta entonces organizan los relatos precedentes, vale decir: el valor de la tradición como modelo; el concepto de nacionalidad y “la asunción de que la Historia tiene un sujeto central de carácter individual” (RAVILOLO Y ROCCA, 1996, p. 9). En términos de periodización, se fija el comienzo de la “contemporaneidad” literaria a partir de 1930, de acuerdo con los fenómenos concurrentes mencionados por los editores: 1. La refundación del campo cultural, fundamentalmente a través de *Marcha* y las revistas. 2. La emergencia de formas narrativas que cuestionan la hegemonía del canon realista. 3. El desarrollo del teatro nacional. 4. La revisión del discurso poético consignable a partir de las vanguardias. 5. La afirmación de la crítica y el ensayo. Con base en estos cinco ejes se seleccionan, clasifican y organizan los diferentes fenómenos literarios presentados en capítulos sinópticos en torno a géneros y autores distribuidos en un plan editorial concebido en principio en cuatro volúmenes, pero del que se publican solo dos: “La narrativa del medio siglo”, en el que se incluye además un extenso capítulo sobre la crítica en publicaciones periódicas y “Una literatura en movimiento (Poesía, teatro y otros géneros)”, publicados en 1996 y 1997, respectivamente.

Con base en estos lineamientos, la *Historia* comienza por revisar los principios rectores de las historias de Roxlo, Zum Felde y el proyecto colectivo *Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya*, dirigida por Carlos Maggi, Carlos Martínez y Carlos Real de Azúa y publicada en fascículos entre 1968-1969, para reformularlos “con escalas de relativa divergencia” bajo una idea de la literatura que

[...] no puede abordarse como puro objeto autónomo, sino como un sistema de estrategias que, a la vez, confluyen o afluyen desde el texto y que comprometen sus condiciones de enunciación y de recepción, *el circuito de relaciones productivas que*

*lo gestan y encuadran [...] y los signos contextuales en que se manifiesta* (1996, p. 10). (El énfasis es mío).

Junto con la jerarquización de las condiciones históricas que circunscriben los diferentes fenómenos consignados, el proyecto intenta modular la monumentalización del pasado literario y conformar “la primera exposición [...] de la literatura nacional” con auxilio “de parámetros de valoración lo suficientemente elásticos como para no excluir corrientes, manifestaciones colectivas, grupos o autores” (*ibídem*). Llama la atención, sin embargo, que el principal criterio adoptado en la selección sea, una vez más, “el consenso crítico sobre la gravitación de las obras de sus correspondientes creadores” (1996, p. 12). El gesto ambiguo consistente en flexibilizar criterios y, a la vez, seleccionar un corpus consagrado por antiguos consensos críticos produce una tensión discursiva que se proyecta a los contenidos relevados en ambos tomos. Si bien es cierto que toda representación parcial de cualquier fenómeno artístico es producto de operaciones arbitrarias de recorte y valoración, la fluctuación metodológica de los postulados referidos le resta unicidad al proyecto y, a la luz de los resultados, fortalece salvo contadas excepciones los lineamientos hegemónicos, por más apartamiento del “férreo encasillamiento generacional” que se proponga (1996, p. 11).

A modo de cierre, hay que destacar dos aspectos. Observamos, por un lado, que el nuevo carácter sinóptico de los capítulos amplía el contexto histórico en el que se inscriben los fenómenos estudiados y ofrece derivaciones a hechos culturales poco atendidos en los relatos precedentes. En lo relativo a las referencias bibliográficas sobre traducciones, se aprecia un mayor grado de precisión en algunos tramos del segundo tomo. Destaca en especial la mención detallada a primeras traducciones o traducciones de teatro en la cronología biográfica y la bibliografía de la obra de Vilariño y Vitale. En ambos casos se incluyen las traducciones a otras lenguas y en un ítem destinado solo a las realizadas por Vilariño al español se consignan por género los textos publicados en diferentes soportes y, en el caso de las teatrales, el lugar y la fecha de la puesta en escena. Por otro lado, en el capítulo dedicado juntamente al teatro y al de la crítica literaria la traducción deja de ocupar un lugar accesorio para articularse con las circunstancias históricas y los proyectos en los que se inscribe. A modo de ejemplo, en el capítulo “El teatro: de la ‘refundación’ a la crisis (1937-1973)”, incluido en el segundo tomo, Mirza hace hincapié en la importancia del repertorio traducido por algunos grupos independientes, entre los que destaca la labor de Ferderico Wolff (exiliado judeo-alemán radicado en Montevideo), considerado el continuador del teatro comprometido de dramaturgos emblemáticos en la época como Dürrenmatt, Frisch y Weiss (1997, p. 181).

En función de las consideraciones teóricas expuestas al comienzo de este apartado, queda claro que para lograr que las historias literarias extiendan la mirada e integren como constitutivos del sistema, ya sea como elementos cooperantes o en conflicto con la norma, a los agentes y las prácticas que desplazan las categorías adheridas al concepto de lo nacional y la flexibilización que introduce la traducción, haría faltar revisar el aparato crítico que las sustentan y perpetúan y, con base en esto, concebir esquemas alternativos acordes al objeto. Para el caso uruguayo, la efectividad de los diseños cuantitativos, orientados al relevamiento y sistematización de grandes volúmenes de información, está condicionada por la selección de herramientas metodológicas con capacidad de resolver las dificultades propias del campo, en donde el material vinculado a la traducción (en todas sus dimensiones) se encuentra disperso, muchas veces sin catalogar o catalogado bajo criterios bibliográficos analógicos en vías de perimir.<sup>34</sup> Es por esto que en las últimas décadas los historiadores de la traducción asumen la tarea de investigar y consignar las informaciones acerca de la traducción con auxilio de una epistemología basada en criterios diferenciales respecto de los de la crítica literaria central. Tales criterios implican relevar lo que permanece fuera del mapa, los fenómenos considerados “menores” que, como el caso Rein lo prueba, iluminan la trama sutil de la relación que la comunidad intelectual establece con los fenómenos traductivos.

### 2.3 ENTRE LAS MUSARAÑAS Y LA GUERRA DESATADA: TRAYECTORIA TRADUCTIVA DE MERCEDES REIN (PRIMERA FASE)

*En principio más que rara yo me diría un poco marginal.*

“Mercedes Rein: contemplar al mundo con distancia. Un diálogo inédito de Jorge Ruffinelli”. *Nuevo texto crítico*, 45-46, p. 200.

Por su intervención simultánea en diversos espacios disciplinares y de creación, la escritura de Rein se desdobra en una variedad de manifestaciones que se entrecruzan e interactúan entre sí. Si se examina su recorrido intelectual, es posible observar la imbricación discursiva entre crítica y traducción literaria y cómo éstas se relacionan con la labor docente y con el germen de un proyecto narrativo que surge hacia finales de 1960 y se destaca como uno

---

<sup>34</sup> Reflexiones que surgen del intercambio con las colegas del grupo Historia de la traducción literaria en Uruguay.

de los más singulares, incluso después de la dictadura. Antes de consagrarse como escritora, Rein alterna entre la redacción de reseñas, reportajes y traducciones, concibiéndolas como tareas indispensables en la formación del escritor (ROCCA, 1993).

La escritura de traducciones, en tanto actividad que instauro un tipo de enunciación con rasgos específicos, es una de las prácticas centrales que marca la proyección de Rein en el campo cultural uruguayo. Comienza traduciendo poesía y ocasionalmente ensayos en el marco de su labor académica en el área de la Lingüística. Mientras crea el universo ficcional de *Zoologismos* (1967), traduce para sus artículos de prensa. Años más tarde se vuelca a la traducción de teatro, lo que la convierte en una de las referencias más importantes de la escena independiente uruguaya. Durante la dictadura militar traduce “cosas aburridas” con un nombre prestado (RUFFINELLI, 2010) y con la restauración democrática retorna a su afición por el teatro en traducción y afianza su obra dramática.

Por su carácter y sus convicciones, Rein prefirió forjar su voz autoral y traductora desde los márgenes. Replegada al espacio privado construye una enunciación crítica respecto de un campo cultural administrado y vigilado por jefaturas culturales de prestigio, casi todas figuras masculinas, cuyo juicio y magisterio moldean en menor o mayor grado los inicios de muchos de los escritores que comienzan a publicar hacia 1960. De las rivalidades personales y los rótulos generacionales, que encuentra “ambiguos y obsoletos” (DA LUZ, 2011), Rein eligió estar lejos, en ocasiones sin lograrlo por completo.

La breve sinopsis busca introducir el tema y la tónica de este capítulo, dedicado a recomponer los rasgos principales del perfil de Rein y las circunstancias históricas que enmarcan el proceso de creación de su antología. El retrato de traductora que se presenta en las páginas siguientes surge de una serie de decisiones metodológicas que interpelan los criterios de valoración mediante los cuales se seleccionan y manipulan los datos personales del archivo. En tal sentido, en uno de los ensayos de *Otras inquisiciones* (1952) Borges aborda el relato biográfico y describe los móviles que impulsan al biógrafo a intervenir un volumen de información que en estado “natural” es un todo complejo y heterogéneo, recuperando tan solo aquellos acontecimientos que se ajustan a sus propósitos. Así, Borges escribe que

Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre [...]. Simplifiquemos desafortadamente una vida: imaginemos que la integran trece mil hechos. Una de las hipotéticas biografías registraría la serie 11, 22, 33...; otra, la serie 9, 13, 17, 21...; otra, la serie 3, 12, 21, 30, 39... [...]. Nadie se resigna a escribir la biografía literaria de un escritor, la biografía militar de un soldado; todos prefieren la biografía genealógica, la biografía

económica, la biografía psiquiátrica [...] (BORGES en BALDERSTON, 2021, p. 34).

De todas las series posibles, en mi retrato recupero los aspectos correspondientes a la primera obra de traductora de Rein, pero no por eso desestimo la incidencia de otros fenómenos y prácticas que de forma solapada componen objetos literarios de gran imbricación discursiva. El archivo representa la fuente principal de la que me sirvo. Por esa vía dispongo de apuntes inéditos que informan acerca de los diálogos y las divergencias que tensionan el campo y los modos en que sectores de la crítica inciden sobre proyectos, obras y agentes activos en la época, como es el caso Rein y su antología de traducción.

Los apuntes inéditos de Rein son fuentes documentales que le dan espesor subjetivo al devenir histórico y literario fijado en las narrativas aún vigentes, generando brechas, *perforando la historia* (BAJTER, 2020). Las cartas, los borradores y los otros tantos materiales son *restos* de archivo que complejizan la memoria colectiva, dándole voz a los agentes que, como Rein, ocuparon lugares de enunciación periféricos respecto de la estructura crítica central. Su discurso testimonial es, así, fruto de su tiempo y parte interactuante de un momento de transición histórica y social clave para la región latinoamericana. Por lo tanto, es esperable que se modifique, retraiga o radicalice en consonancia con al menos tres factores: las transformaciones políticas del contexto, el afianzamiento del mercado editorial y la expansión de la cultura de masas, según se verá enseguida.

En lo que respecta a lo estrictamente literario, las reflexiones que dejó en papeles sueltos revelan una postura que oscila entre el malestar producido por el peso de las expectativas y los prejuicios intra e intergeneracionales y, del otro lado, por el respeto y reconocimiento tácitos de los valores estéticos heredados. El siguiente fragmento, extraído de un breve ensayo inédito titulado “Generaciones literarias”, comprueba que la enunciación marginal que adopta Rein es parte de un comportamiento que se rebela en contra de las arbitrariedades de los dictámenes críticos.

La última generación literaria que merezca ese nombre en el Uruguay fue la del 45. Eso implica en sí ningún mérito. Los que vinimos inmediatamente después seríamos, según Emir Rodríguez Monegal, ‘una generación timorata con una gran dosis de amateurismo e ingenuidad’. Rodríguez Monegal me conocía a mí del Semanario *Marcha*. Es posible que su juicio se fundara en esa esa experiencia. Más generoso, Carlos Maggi nos caracterizó de esta manera: ‘Los nuevos de hoy, los del 60, mantienen la ética inconformista prescindente de favores oficiales, y la actitud de modestia y servicio a la realidad [...]’. Ángel Rama nos bautizó Generación de la Crisis. Ya se veía venir lo que se venía. [...] *Me incluyo afuera*, como diría Carlos María Gutiérrez (Inédito, s/d). (El énfasis es mío).

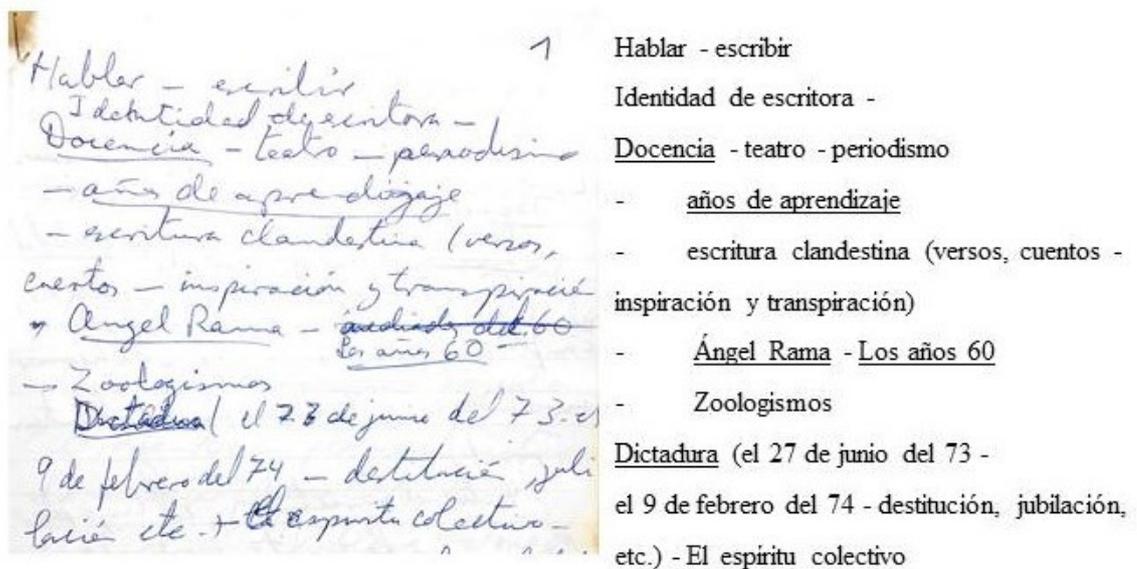
*Incluirse afuera*, o *formarse a la sombra*, según otra de sus expresiones, implica situarse del lado contrario de quienes operan en el sistema literario legitimando, concediendo

o negando estatus y prestigio a agentes, prácticas, proyectos de escritura y estéticas de diverso tipo. Implica asumir una posición desde la cual defender o rechazar los acuerdos y desacuerdos que unen y dividen a los diferentes sectores de intelectuales, según da cuenta el próximo apunte, complementario del anterior. En este caso Rein explicita sus diferencias respecto de la cualidad “creadora” que la crítica busca imponer en tanto criterio clasificador de obras, géneros y agencias.

Esta palabra, creación, no me gusta porque tiene una carga de valoración que me parece algo grandilocuente y falsa [...] Los simples mortales hacemos cosas dentro de una tradición y contra ella. También me parece falso distinguir entre supuestos creadores, por un lado, y críticos y ensayistas, por otro. Unos y otros son escritores, buenos o malos, talentosos o no. Varían las formas, pero esa jerarquía de los géneros no me convence (Inédito, s/d).

Este carácter multifacético de la creación que defiende Rein provee acceso interpretativo a sus prácticas culturales, también heterogéneas. En la imagen que sigue se vislumbra la autoproyección de su “identidad de escritora” y, lo que encuentro aún más significativo, el destaque de momentos específicos de su cronología biográfica que van a intervenir de diferente manera en el desarrollo de su carrera. Para facilitar la legibilidad de la caligrafía, presento una transcripción lineal del texto tal como fue escrito por Rein.

Imagen 1 - Apunte autobiográfico manuscrito



Rein comienza destacando la relación entre hablar y escribir; una tensión constitutiva de su personalidad que afecta la imagen que su persona irradia en el campo cultural. Esa introversión sobre la que tanto vuelven los críticos y entrevistadores, amigos y familiares es, sin duda, uno de los rasgos que determina los diferentes cursos que irá tomando su trayectoria. Según yo lo veo, se trata de un fenómeno complejo que trasciende la anécdota del temperamento tímido para entroncarse con otras dos manifestaciones. Por un lado, una actitud cautelosa y crítica que recusa de las imposiciones, las modas y las etiquetas en boga y que no siempre es bien recibida por los coetáneos; y por el otro, la autoimposición de un umbral de exigencia en lo referente a la producción propia que la retrae y la inhibe, según sabemos por varios testimonios y de lo cual atestigua esta breve reflexión: “Me costaba mucho y aún me cuesta mostrar lo que escribo. Nunca estaba ni estoy satisfecha. Por eso estudié literatura, para poder comparar y juzgar con conocimiento del oficio” (Inédito, s/d).

En efecto, el control riguroso de la escritura el componente central de su “identidad de escritora”. Su producción inédita y en estado de proceso revela un comportamiento que, como se conoce de sus novelas, apuesta a un grado máximo de síntesis. En la entrevista con Rocca (1993), la importancia dada a la concisión narrativa se repite en tramos como el que sigue: “Todo se resuelve en palabras, claro. Pero el estilo no es una idea previa. Puede haber una tendencia. Yo busco la precisión, la concisión, la autenticidad” (p. 23). Y también en este:

Me gustan las palabras. Me cuesta mucho hablar, prefiero escribir. *Casa vacía* salió de un cuento incompleto [...].<sup>35</sup> En el origen siempre hay una experiencia real [...]. De ahí va saliendo todo como un hilo... *Después viene el proceso de autocrítica*, las relecturas, la crítica de algunos amigos [...]. *Lo más importante es saber tachar, eliminar la retórica, las palabras inútiles* (1993, p. 23). (El énfasis es mío).

La pasión y el miedo simultáneos que le produce el teatro se vinculan con el mismo fenómeno. Parecería contradictorio que, dada su timidez, Rein haya optado por dedicar la mayor parte de su carrera, por medio de diferentes roles y participaciones, a la exposición inherente que supone el trabajo teatral. Según lo explica la misma Rein, se trata de las dos caras de un fenómeno que por su naturaleza espectacular depende del público, “al que muchas veces es difícil acceder” y en el que, por consiguiente, es inevitable correr riesgos:

No hay ninguna lógica, es todo muy vivo, muy espontáneo y terrible [...]. Por eso siempre dudo y pienso ‘para qué arriesgarme tanto’. Es mucho más gratificante escribir narrativa que tirarse al agua sin saber si está helada, si hay profundidad suficiente o uno se va a estrellar contra el fondo de la pileta” (REIN en RUFFINELLI, 2010, p. 309).

---

<sup>35</sup> *Casa vacía* es la primera novela de Rein. Se publica en 1983 por el sello montevideano Arca.

En los hechos, la historia confirma que Rein no deja de arriesgar: su labor dramática, tanto la de autoría directa como la de traducción, es más prolífica que su narrativa, cuanto más si se considera en el recuento los más de siete libretos alojados en su archivo.<sup>36</sup>

Los subrayados en el texto de Rein marcan fases y tareas que la afectan de diferente manera. Entre ellas aparecen la docencia, los años de aprendizaje, la década de los sesenta y su amistad con Ángel Rama, colega, amigo y principal responsable de la edición de *Zoologismos* (1966). Si bien es cierto que no hay menciones a la traducción, no se puede dudar de la importancia que ella tiene en su carrera y es incluso fácil constatar, por el propio corpus de la obra traducida, el efecto gratificante que le produce traducir.

Hay dos breves pasajes que ilustran de qué manera la vocación traductora es también síntoma y resultado de la *distancia contemplativa* con la que Rein observa el mundo, según lo apunta Ruffinelli (2010). La primera cita proviene de dos folios escritos a mano, sin fechar, en los que Rein narra, posiblemente para alguna entrevista escrita, los aspectos más destacados de su trayectoria. Sobre traducir, escribe: “Me gusta mucho hacer traducciones, sobre todo de poesía y teatro. Creo que el trabajo del traductor se parece al del actor: debe elegir entre varias interpretaciones posibles, recrear, rearmar el texto con otros signos y otro código [...]” (Inédito, s/f). Más adelante se verá que estas formulaciones son la base del discurso metatraductivo que aparece tanto en sus reseñas de prensa como en la antología. El otro pasaje proviene del diálogo que Rein mantiene con Ruffinelli en 1990 y que éste publica en 2010, en un volumen dedicado a Onetti. Uno de los temas conversados es la labor de Rein en el teatro. Así, ante la pregunta por “lo más gratificante de sus traducciones y adaptaciones”, Rein responde: “Yo te diría que las traducciones es un trabajo que me gusta hacerlo a mí. Me gusta hacerlo como a ti te puede gustar hacer esto. Esto es lo que yo llamo *el trabajo desintoxicante, fantástico*. Y no pasa nada, *ahí no hay riesgo, porque no genera nada salvo algún comentario*” (p. 309). (El énfasis es mío). Que no pasa nada en la traducción, Rein lo sabe, no es algo que pueda afirmarse de manera tan categórica. Si bien hay en la combinación de aspectos personales, formativos y del sistema de creencias una tensión que determina la discursividad en torno al traducir, el comentario es formulado en el contexto de una comparación entre el vértigo que produce el espectáculo teatral y la escritura “solitaria”

---

<sup>36</sup> Entre los libretos hallados figuran: *El molino encantado*, *Peligro de derrumbe*, *La boda*, *En el museo de las figuras de cera*, *Homenaje*, *La farsa del viejo circo* y *El banquete*. Según el cotejo con el listado provisto por la Asociación General de Autores Del Uruguay (AGADU), el registro en la Biblioteca Nacional y la *Cronología de estrenos teatrales* (Mirza, 2018), ninguna de estas obras fue registrada por Rein, por lo que asumimos que están inéditas y sin estrenar.

inherente a la traducción, en la medida que la recepción del texto traducido representa un fenómeno dilatado e indirecto que las reacciones directas del espectador.

La dictadura es un parteaguas en la carrera traductiva de Rein que ameritaría un espacio aparte. Es, sin duda, un tema del cual se conoce muy poco pero que representa un aspecto central en la vida de los intelectuales-traductores durante ese lapso, tanto dentro como fuera del país, según la serie de informaciones recolectadas en el transcurso de la investigación. Aunque excede el alcance de esta tesis, introduzco algunas consideraciones puntuales acerca de las funciones y características que adquiere la práctica de Rein durante esos años.

Según informa el texto reproducido arriba, la dictadura es señalada en dos fechas. El 27 de junio, día del golpe de Estado, Rein se interna para hacerse una de las primeras intervenciones quirúrgicas por causa de un cáncer (RUFFINELLI, 2010, p. 85) que se prolonga y la condiciona en múltiples aspectos.<sup>37</sup> El 9 de febrero de 1974 es detenida por integrar el jurado que premia el cuento “El guardaespaldas” de Nelson Marra. La destitución de sus cargos, las consiguientes penurias económicas que afronta a partir de entonces, así como la muerte de su madre y una salud asediada por la enfermedad, la sumen en una situación crítica que solo restaura su equilibrio hacia 1980, con el retorno gradual a la vida democrática.<sup>38</sup> De tal situación da cuenta la carta que Vilariño le envía a Rama, con fecha el 2 de agosto de 1977,<sup>39</sup> en la que muestra inquietud por el aislamiento de Rein:

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 quedó en mala situación (Inédita, 1972).<sup>40</sup>

Se sabe que con la dictadura los archivos de editoriales, los libros y los proyectos culturales se sumergen, se postergan, se cancelan. En palabras de Rocca, durante esos años “un enorme capital cultural acumulado durante más de un siglo se vino abajo. Por lo menos en lo que refiere a sus formas de circulación y las posibilidades de libre trasmisión en la cadena de la cultura. Incluyamos en esta quiebra el acoso moral que supone” (2010, p. 107). Las limitaciones, la persecución y la censura que fractura la labor educativa y cultural de entonces

<sup>37</sup> En 1973 Rein sufre dos intervenciones quirúrgicas a causa de un cáncer.

<sup>38</sup> Informaciones recabadas en conversación con Cecilia Rein.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> Jorge Curi (1931-2019) fue uno de los mejores amigos de Rein. Actor, director y dramaturgo reconocido con el que Rein escribe y lleva a escena *El herrero y la muerte* (estrenada en 1981 en el Teatro Victoria), según la crítica especializada una de las obras teatrales más recordadas del periodo.

también afecta a Rein, a quien se la detiene, encarcela y tortura por integrar el jurado de un concurso de cuentos y a la que, en consecuencia, se la destituye de los cargos en la Educación Secundaria, se le retiene su salario, se requisa el único libro de cuentos que lleva publicado hasta entonces y se le abre un sumario que le impide trabajar en todos los ámbitos educativos, según reza la resolución expedida por el Consejo Nacional de Educación, de la que cito un fragmento:

Resultando: I. Que por la misma se comunica la existencia de antecedentes de la Profesora Mercedes Rein Soumastra [sic] que resultan negativos para la correcta prestación del servicio y para la seguridad nacional. II. Que, concretamente, los antecedentes antes citados [...] colocarían a dicha persona en las situaciones definidas por el Cap II Nro. 1 Lit. b y Nro. 2 de la Ordenanza Nro. 12 (carencia o pérdida de las condiciones indispensables para desempeñar el cargo o ingresar al mismo, posesión de antecedentes negativos que inhiben para la formación moral y cívica de los educandos; [...]) Resuelve: Suspéndesele en el ejercicio de sus funciones en el Organismo, con la retención de la totalidad de sus sueldos (Consejo Nacional de Educación, 1977).<sup>41</sup>

A pesar del dolor físico y emocional que provoca la detención, y de las dificultades múltiples que le siguen, en el espacio público Rein se referirá al tema solo de manera puntual.<sup>42</sup> Un poco por la “poca vocación a hablar mucho” (RUFFINELLI, 2010, p. 302), pero sobre todo por el respeto que le infunden todos los que corrieron con peores suertes que la suya, el recuerdo será referido por ella en un tono menor, secundario y sin grandilocuencia.<sup>43</sup> En conversación con Ruffinelli Rein aclara que al margen de su tendencia introvertida

[...] funcionaba, a partir del 85, una especie de pudor en el sentido de que cada uno pensaba: ‘Bueno, lo que me pasó a mí no fue tanto’. Yo te acabo de decir que 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. Por qué voy a hacer alarde de eso si otros pasaron peor (REIN en RUFFINELLI, 2010, p. 302).

La incertidumbre y la necesidad que afronta durante el periodo de insilio, definido por la bibliografía especializada como el espacio de resistencia y encierro de quienes

<sup>41</sup> Al final de la resolución aparecen las firmas del coronel Julio R. Soto (vicerrector interventor), Daniel Ferreira (rector interventor) y Pedro Espinosa Borges (secretario general).

<sup>42</sup> Sin embargo, por varias de las cartas enviadas a familiares y amigos durante su detención sabemos sobre la desesperación y el miedo que Rein experimenta durante la detención, agravada por el precario estado de salud tras la reciente operación. Valga como ejemplo el pasaje de una nota en la que luego de advertir a su familia acerca de la “literatura marxista” que guarda en su ropero, agrega el siguiente pedido: “Les digo por si hablan con algún leguleyo, aunque hoy las razones no valen. Lo único que los impresiona es la palabra cáncer (maldita sea). Se podría presentar un certificado de que necesito recuperación psicofísica. Que me dejen detención domiciliaria o algo así” (s/d).

<sup>43</sup> Mucho después Rein va a transformar esa vivencia en el relato de ficción “Flores amarillas”, incluido en el volumen *Cuentos de atar* (1994). En el epígrafe, Rein hace constar el límite absurdo y trágico de ese recuerdo: “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” (1994, p. 113).

permanecieron en el país durante la dictadura cívico-militar, la obligan a incursionar en tareas alternativas a la enseñanza. Años más tarde, con una mirada no exenta de cierto humor condescendiente, Rein recuerda el periodo así: “Si hubiera tenido 20 años me iba a Europa a hacer autoestop y buscar la aventura o la vida. Pero ya no estaba en condiciones [...] y era un poco angustioso pensar que no sabía si me iban a dar la jubilación, si iba a tener posibilidad de hacer otras cosas” (RUFFINELLI, 2010, p. 306). A esta misma precariedad económica Rein alude en varias de las cartas que le envía a Rama, según leemos en estas líneas:

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 tu podrías conseguirme alguna traducción o publicarme algo. *Tengo las cartas de Büchner y un panfleto revolucionario que escribió en 1834 y un ensayo sobre Büchner, todo inédito* (Inédita, 1974).<sup>44</sup> (El énfasis es mío).

Por lo visto, la realidad sociocultural de Venezuela no tiene correlato con la imagen que el país produce en el exterior, le responde Rama, que por entonces dirige la Biblioteca Ayacucho, y agrega con contundencia: “un solo 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” (Inédita, 1 de setiembre de 1974). Aun así, Rama inicia gestiones con Benito Milla, quien conoce a Rein y ocupa además un puesto importante en la Editorial Monte Ávila. El intercambio habría dado pronto sus frutos, según leemos en la carta que Rein se apresura a enviarle a Rama, el 20 de noviembre del mismo año, cuyo comienzo versa: “Querido Ángel: Recibí hoy carta de B[enito] Milla ofreciéndome una traducción, que me apresuré a aceptar. Te agradezco la gauchada” (Inédita). Las condiciones de inseguridad y vigilancia impuestas por la dictadura habrían obstaculizado el plan, puesto que no existen registros de tal traducción, al menos hasta ahora. Ya Rein manifestaba en su nota ciertos reparos al respecto: “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).

La correspondencia y otros papeles del archivo confirman que una vez retenido su salario la traducción se convierte en una de las pocas actividades que le reportan ingresos dentro de fronteras, además de los que obtiene mediante la jubilación que solicita de manera prematura, en 1976. Con una trayectoria consolidada en los años precedentes, Rein puede

---

<sup>44</sup> No he encontrado hasta el momento materiales de proceso vinculados con Georg Büchner.

apostar a la traducción como vía de subsistencia. Así, por ejemplo, además de la mención a Büchner, en otra carta a Rama, con fecha el 10 de agosto de 1974, le explica los motivos que la urgen a publicar sus traducciones, incluso las que provienen de la antología de traducción:

El cáncer vuelve y esto no es chiste. Así que necesito vivir un poco en paz. Y, por supuesto, dinero. [...] En fin [...], tengo cuentos míos. Y no te hablo de versos porque sé que no se cotizan. *Tengo traducciones de poetas alemanes* [...] (Inédita). (El énfasis es mío).

Otros documentos autógrafos dan noticia de la función de la actividad traductiva durante la década del setenta. En el archivo de Rein se encuentra, por ejemplo, el programa de mano “El amor en la canción y la poesía alemanas”, un evento realizado en la Biblioteca Nacional de Uruguay, en noviembre de 1975, “Año de la orientalidad” según decreto del régimen dictatorial, para el que Rein traduce un conjunto de doce poemas y canciones.<sup>45</sup> Igual de inofensivas, durante algunos años traduce “cosas bastante aburridas” y llega a trabajar incluso “para un traductor que le cedía su nombre” (RUFFINELLI, 2010, p. 306).<sup>46</sup> También traduce pasajes de diversas obras literarias para la serie de manuales de literatura que publica regularmente durante ese tiempo Casa del estudiante. En uno de esos delgados libros, concretamente en *Información general sobre la literatura del siglo XX* (s/d), hay rastros de la “Introducción” de la antología de poesía alemana que Rein redacta más de quince años antes. Datos estos que confirman, además, el rol de reserva que cumple el material inédito de la antología en décadas posteriores.

Si bien las evidencias reunidas no son suficientes para definir a la traducción como una profesión remunerada, es de mencionar que en los años sesenta traducir es una opción laboral por la que se percibe un rédito económico considerable. En entrevista con Rocca (2019), Vitale recuerda ganar alrededor de mil pesos por una traducción “que para la época era una buena suma. Todo dependía de lo que duraba la obra en cartel” (2019, p. 443). La demanda llega, en efecto, de la mano del teatro independiente local, un campo dinámico y en auge cuyo repertorio combina la producción vernácula con la dramaturgia internacional y llega, por otra parte, del mercado editorial argentino. Según Vitale, la dimensión económica de traducir se vuelve determinante cuando, al disminuir la literatura extranjera en revistas, los escritores-traductores intentan consolidar su inserción formal en el mercado de trabajo. En torno a 1970, en las cartas que le escribe a Javier Fernández, también Vilariño apostaba por la

<sup>45</sup> Véase el listado de poetas traducidos en el Anexo 1.

<sup>46</sup> No he dado aún con la pista del traductor, pero se sabe por la conversación con Ruffinelli que tradujo títulos como *El socialismo en el siglo pasado* y *La historia de la agricultura*. Tampoco he encontrado datos ampliatorios sobre estas obras.

traducción como forma de incrementar unos ingresos magros y escasos.<sup>47</sup> Al igual que Rein y Vitale, Vilariño pone a funcionar su red de contactos con el fin de hacer circular sus traducciones:

Una cosa puede tal vez hacer por mí: a ver si le escribe a Orfila pidiéndole trabajo para mí. Si lo ve, explíqueme que puedo hacerlo bien, que sé hacerlo, tanto traducciones, como lo que sea. Estoy muy pobre... Aparte de eso sólo puedo ofrecer mis trabajos de análisis rítmicos que nadie quiere, una antología de poemas de Queneau. Agregaré una lista de mis traducciones para que pueda darle una idea (Inédita, *circa* 1970-1972).

En Uruguay, el campo editorial se recupera de manera gradual de las restricciones económicas que lo vulneran tras la crisis de 1955. Sin embargo, se ha mencionado que los sellos editoriales como Alfa y Arca se inclinan por la literatura nacional, acorde con el mandato ético y político del momento. Esto podría explicar la falta de nexo referida por Vitale entre los agentes de traducción y la posibilidad de publicar sus textos, en tanto que, según explica: “No había un mecanismo para ir y ofrecer un texto para ser traducido y obtener algo por tanto trabajo. Claudio García sacaba algunos libros,<sup>48</sup> luego empezó Arca. Para Buenos Aires hice más, en conexión con Arca para el sello Galerna” (VITALE en ROCCA, 2019, p. 441). En efecto, *Cartas de amor de la religiosa portuguesa* (1968), que aparece en la colección Aves del Arca, es traducido por Vitale del francés. Un año antes Rein aprovechaba el mismo resorte editorial para publicar *Urfaust*, de J. W. Goethe, publicado en 1967 con prólogo y notas propios, según estila la colección. Puede verse, por consiguiente, de qué modo la revitalización del mercado a nivel regional y las relaciones interpersonales entre escritores, agentes y amigos en Uruguay y Argentina dinamizan la producción traductiva y pujan por consolidar el estatuto profesional de sus agentes.

Con base en esta algo dilatada introducción, el perfil que presento a continuación presenta fragmentos documentales representativos de la actividad de Rein en el campo de la literatura, la crítica y la traducción en el tramo delimitado entre 1956-1963. El primer apartado describe las ideas y los valores estéticos que definen tanto la obra como el posicionamiento crítico de la joven “Mecha”. El recorrido no es exhaustivo, sino que selecciona “lo que comporta valor explicativo, lo que permite crear encadenamientos de causalidad y de inteligibilidad entre el traductor, sus traducciones, sus obras de creación [...] y

---

<sup>47</sup> Javier Fernández fue diplomático argentino, amigo personal de Vilariño al menos desde 1959, vinculado especialmente con escritores e intelectuales latinoamericanos. Agradezco a Ana Inés Larre Borges por esta información y la gentileza de enviarme una selección de fragmentos de la correspondencia de Vilariño en torno a temas relacionados con la traducción.

<sup>48</sup> Claudio García fue fundador de la librería y casa editorial Bolsa de los Libros entre 1914 y 1945. Véase para más detalle la semblanza de Torres Torres (2019).

el contexto de su producción” (DELISLE, 2018, p. 14). El segundo apartado incorpora elementos que amplían la escasa información disponible sobre el proceso formativo de Rein en el área de la docencia, la Lingüística, la Literatura Hispanoamericana y la traducción, destacándose la beca en Alemania como un punto de inflexión que define su destino académico y profesional y que origina, además, la antología de traducción. En la tercera y última parte abordo la urdimbre traductiva de un fenómeno singular: la crítica literaria y el vínculo con la traducción. De acuerdo con el relevamiento realizado en *Marcha* en el periodo 1956-1963, mi análisis pone el foco en una *serie de reseñas de poesía alemana traducida*, detectada entre 1956 y 1960, que confirma varios fenómenos. Por un lado, que la imbricación discursiva entre crítica y traducción que distingue a las reseñas de esta serie se explica por cuanto son “adelantos” de las traducciones realizadas en el marco de la antología. Así, además de aportar datos acerca de la circulación transnacional de la poesía de habla alemana y su interacción con fenómenos literarios vernáculos, la serie revela, además, la emergencia de un discurso crítico enunciado desde el *yo-traductora*, que comparte aspectos comunes con las tareas que Rein asume en su calidad de antóloga. Por otro lado, el análisis de los comentarios, las glosas y las aclaraciones en las reseñas y los metatextos de la antología constatan la configuración de un discurso metatraductivo que comparte formulaciones con el de otros agentes. Con auxilio de una serie de trabajos académicos más o menos recientes reconstruyo algunas de las formulaciones que subyacen a la reflexión sobre el traducir a cargo de Rein, Vilariño, Vitale, Benedetti y Rodríguez Monegal en revistas culturales de la década del sesenta.

Queda pendiente, por cuanto excede los objetivos de la tesis, el abordaje de la segunda fase de la obra traductiva de Rein (1960-1974), caracterizada por las obras dramáticas propias, buena parte de las traducciones de teatro y al menos dos textos traducidos y publicados en formato libro: el *Urfaust* de Goethe (1967) y algo después *Brecht: ensayos y conversaciones*, de Benjamin (1970). En el contexto de la circulación de los ensayos benjaminianos en el Río de la Plata la traducción de Rein ocupa un lugar destacado. Mársico (2021) sostiene que los primeros textos traducidos, publicados en el número once de la revista *Humboldt*, en 1963, representan uno de los insumos principales que preceden a la primera serie de traducciones que aparecen años después en Argentina.<sup>49</sup> Junto con la de Héctor A. Murena para la colección Estudios Alemanes en 1967, Mársico considera a Carlos Rincón, Mercedes Rein y Roberto J. Vernengo como los tres focos del “aporte

---

<sup>49</sup> Véase el registro bibliográfico de Wesseling (2003).

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” (p. 143).<sup>50</sup>

A grandes rasgos, esta etapa se caracteriza por la transición de los intereses estéticos que dominan la primera época de la obra de Rein por temas y registros conectados con la realidad política y social del continente y del país; una atención que cristaliza en el “espíritu colectivo” del teatro. En un texto publicado de forma póstuma, Rein examina en retrospectiva los caminos recorridos y su relación con el devenir intelectual de las décadas del sesenta y setenta.

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 reclusos./ No vamos a lamentarnos./ con suerte,  
también reímos, / hicimos teatro, buscamos/ encontrar a los amigos (REIN, 2007,  
pp. 39-43).

Lo que vendrá con posterioridad a 1960 representa, en efecto, la reconfiguración ideológica y estética de un proyecto literario y traductivo que se hace eco de las transformaciones que afectan la agenda de *los largos sesenta* (GILMAN, 2012) y el distanciamiento definitivo de “los extraños relatos” de *Zoologismos*, según lo confirma Rein con *Casa vacía* (1983), primera novela que publica durante la transición a la democracia. Junto con la narrativa, su labor decanta por el teatro independiente y las traducciones de dramaturgos de habla alemana, entre las que se destacan las ocho obras de Brecht llevadas a escena entre 1959 y 1988.<sup>51</sup> Si bien el repertorio proviene en su mayoría de encargos que recibe de directores y compañías teatrales, su compromiso cada vez más evidente con la dramaturgia de corte socialista muestra una progresiva conciencia crítica respecto del papel histórico y político que ocupan las traducciones en la dinámica de la cultura receptora. Se sabe, en tal sentido, que la importación de estas obras favorece el desarrollo de un sistema teatral autorreflexivo y militante, así como la formación del público local por medio del contacto con las producciones de otras partes del mundo. El “Epílogo” que reproduce el programa de mano de *La resistible ascensión de Arturo Ui*,<sup>52</sup> traducida por Rein, dirigida por

<sup>50</sup> Agradezco el valioso intercambio mantenido con Griselda Mársico en torno a la recepción de Walter Benjamin en América Latina y agradezco asimismo la generosidad de referirme a la bibliografía específica sobre el tema.

<sup>51</sup> Nótese que entre 1960 y 1970 se llevan a escena al menos cinco obras de Brecht y de dramaturgos suizos en traducción de Rein.

<sup>52</sup> Véase la reproducción del interior del programa de mano en el Anexo 4.

Atahualpa del Cioppo y llevada a escena en la Carpa Teatro de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), en 1972, es sintomático del espíritu de ese tiempo:

Pero ustedes aprendan, señores, a mirar;  
no basta con abrir los ojos sin pensar.  
Cuando llega el momento hay que saber actuar.  
Con palabras el mundo no se puede arreglar.  
Un hombre como éste pudo regir la historia.  
Los pueblos lo vencieron. Mas, ¡no cantar victoria!  
Aun es fecundo el vientre que dio a luz esta escoria (s/d).

En el marco del teatro brechtiano traducido por Rein, cabe destacar, para terminar, la invitación que recibe del Instituto Nacional de Teatro para asistir al Coloquio Internacional Brecht-Dialog, celebrado en Berlín, en febrero de 1968, con motivo de los 70 años del nacimiento del dramaturgo alemán. El coloquio, que aparece mencionado en las referencias de uno de los últimos currículums de Rein, es quizás uno de los gestos consagradorios más importantes que puedan recibir quienes se dedican a la obra de Brecht. Sin embargo, en las fichas biográficas de nuestra autora que figuran en el *Diccionario del teatro uruguayo* (2001) y en el *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* (2001) –reedición ampliada de los tomos precedentes analizados más arriba– no hay menciones al respecto. Solo la propia Rein, en una reseña publicada en *Marcha* (1968) enseguida de su retorno, narra con todos los detalles las particularidades del encuentro, emplazado en el emblemático Berliner Ensemble de Berlín. Su nota informa sobre las “trescientas personas llegadas de los cuatro puntos cardinales” que se reúnen “para discutir los valores de Brecht, su vigencia actual y su proyección futura” (REIN, 1968, p. 25) y recorre los temas clásicos del teatro brechtiano: la política y el socialismo, el público y los discípulos. No hay, en cambio, una sola referencia a la traducción, motivo que sin duda justifica su presencia en el coloquio. Según consta en la revista *Theater der Zeit* (1968),<sup>53</sup> la cual dedica buena parte de su séptima entrega a la descripción pormenorizada del encuentro, el coloquio ofreció diferentes actividades y ejes de discusión durante ocho días. De acuerdo con esto, sabemos que el 13 de febrero tuvo lugar un diálogo entre traductores y editores de diferentes partes del mundo, en el que además de Rein participa en representación de la región hispanohablante el crítico y traductor colombiano Carlos Rincón. Uno de los temas principales del intercambio, al que también asiste Siegfried Unseld (por entonces director de la editorial Suhrkamp), gira en torno a las dificultades de traducción producidas

---

<sup>53</sup> Agradezco a Claudia Barnickel por su gestión en las bibliotecas alemanas y el envío digitalizado de la revista.

por los diversos contextos políticos y culturales de los distintos países que emprenden traducciones de Brecht, tensionados por factores de índole ideológico.

El cuaderno de bitácora del Brecht-Dialog en la revista *Theater der Zeit* registra la magnitud del encuentro, la vigencia de los asuntos que convocan a especialistas, actores y dramaturgos como Peter Weiss, así como el lugar central que ocupan la traducción, la edición y la circulación. Sin embargo, en su reseña Rein omite visibilizar lo debatido en torno a estos temas, aún cuando es muy posible, por otra parte, que los intereses del lector de *Marcha* por la dimensión social y política de Brecht determinaran las prioridades del contenido. En consonancia con esto, el tono de su crónica no disimula el desencanto que le provoca el progreso capitalista, en especial en el Berlín de Brecht:

Son las diez de la mañana. La blancura de la nieve inmaculada sobre la plaza Bertolt Brecht suaviza el aire adusto de la ciudad. Pero los copos blancos se disuelven en las aguas negras del Spree. Me deprimen un poco las grandes avenidas, los elegantes edificios que construye a ritmo acelerado el Berlín socialista en obvia competencia con los brillos capitalistas del Berlín Occidental. Me parece muy bien, por supuesto, que se construyan buenos apartamentos, que los muchachos anden bien vestidos haciendo bullicio por las calles congeladas y en los caldeados restaurantes. Pero hoy camino por los sombríos callejones, junto a los sucios canales del Spree, a la vuelta del teatro de Brecht, que me recuerdan los agrios poemas de su juventud: la inflación, la crisis del 30, los días friolentos de los desocupados, las tristezas y fealdades que oculta toda gran ciudad (REIN, 1968, p. 25).

### 2.3.1 La persona, las ideas, los valores estéticos

“Sin estridencias, algo escondida en su casa de Pocitos, Mercedes Rein (1931) ha construido en los últimos cuarenta años una obra vasta que tiene amplios contactos e interferencias: traductora, ensayista, dramaturga, crítica, narradora y (algo furtivamente) poeta sin libro publicado aún” (ROCCA, 1993, p. 22). La introducción de Rocca remite al cruce de dos aspectos subrayados en párrafos anteriores: la convergencia de una gran obra en una figura discreta. Hay, por un lado, la versatilidad tangible de una obra de creación que se expande por géneros y experiencias de escritura diferentes de manera “admirable por lo sostenido de su calidad” (PEYROU, 1984, s/n); y, al mismo tiempo, una personalidad reservada que busca regular las tensiones producidas por la exposición pública y las arbitrariedades de la crítica a través del desapercibimiento. En entrevista con Da Luz (2011), Rein explica de qué manera esta decisión dialoga con una forma de concebir la creación individual y colectiva:

Mi tendencia fue apartarme desde joven de las reuniones intelectuales. No me enorgullezco por ello. El arte es una tarea muy íntima, muy individual, pero no deja de ser un hecho social que se nutre de una tradición [...]. Escribir es o debe ser un

acto de comunicación. Por desgracia, nunca me sentí cómoda en las charlas literarias. Tal vez por eso me integré en los años sesenta a un grupo de teatro independiente, El Galpón, donde existía una organización de trabajo colectivo concreto que me permitía salir (hasta cierto punto) de mi aislamiento (REIN en DA LUZ, 2011, p. 183).

Hay, según lo expuesto, un vínculo estrecho entre una concepción particular del hecho creativo y los rasgos de una mujer sensible y algo ensimismada que lee, escribe y contempla el mundo “con cierta distancia, sin dejarse atrapar por los lugares comunes que triunfan en cada época” (RUFFINELLI, 2010, p. 301). En este marco, la actividad colectiva se convierte en un factor clave para Rein, no solo en lo que respecta a su futuro proyecto traductor, sino también en el plano de los vínculos y la afectividad. La prensa cultural, en la que colabora con numerosas reseñas de autores en lengua alemana desde 1956, oficia de trampolín al mundo de El Galpón. La historia la cuenta Ugo Ulive en *Memorias de teatro y cine* (2007). Su relato, que recrea el encuentro y la posterior incorporación de Rein a la compañía como traductora y revisora de las canciones brechtianas, deja en evidencia al menos dos aspectos de la situación de Rein: el papel central de su labor en el circuito teatral antes de 1960, y su contacto con la poesía de Brecht, la cual traduce con seguridad para la antología. Más importante es, sin embargo, la serie de datos y detalles que Ulive ofrece sobre “Mecha”, la mujer joven y tímida que traduce, escribe y enseña literatura alejada del ruido intelectual y, hasta ese momento, también del espectáculo. El pasaje que sigue recompone tramos de la memoria colectiva en un periodo fermental de la historia del teatro independiente.

En eso estaba una vez cuando se acercó una muchacha flaca y tímida y me preguntó qué estaba haciendo el Galpón. [...] Noches más tarde conversamos nuevamente y dijo algo que despertó mi interés: estaba dedicada a traducir unas canciones o poemas de Brecht, no recuerdo exactamente. Logré que viniese a nuestra sede y cuando lo hizo se la presenté a Atahualpa [del Cioppo], que simpatizó con ella de inmediato. [...] Cuenta el folclore interno galponero [...] que en una de las reuniones en las que se revisaba el texto de la obra tropezaron con una palabra obscena [...] Al parecer los traductores argentinos habían optado por una versión bastante tibia. Atahualpa pensó un momento y luego, silenciosamente, escribió en un trozo de papel una palabrota y se lo pasó a Mercedes, a quien todos ya llamaban Mecha. Ella lo leyó, miró de nuevo el texto original y escribió en el mismo papel otra grosería de muy grueso calibre. Era natural (y también divertido) que dos seres tan tímidos y respetuosos como ellos no se atreviesen a pronunciar en voz alta vocablos tan violentos (ULIVE, 2007, pp. 125-126).

Los medios masivos y el comportamiento mercantil de la cultura literaria son dos acontecimientos que Rein observa con escepticismo y desconfianza. Aun reconociendo el papel del mercado en la difusión y distribución de los bienes culturales, en múltiples ocasiones se manifestó en contra de las reglas “no muy limpias” de la propaganda (REIN en DA LUZ, 2011, p. 183). Sanciona el “mensaje epitelial” que los *best seller* hacen llegar a “las grandes masas” a través de los medios de comunicación e interpela el mascarón rupturista con

el que ciertas obras autodenominadas “posmodernas” buscan interpelar el estatus de la tradición. En un ensayo inédito y sin fecha, Rein declara que, en tiempos “en que solo se habla del cambio y del marketing y del reciclaje, yo quisiera decir que la tradición, la estabilidad, la continuidad, la memoria, también son importantes para alcanzar una identidad y poder avanzar”. Entre conservador y escéptico, el comentario es parte del rechazo a las modas y las novedades construidas a la medida de una demanda que Rein considera alejada de la creación reflexiva. Esta valoración por momentos prescriptiva respecto de ciertas manifestaciones vanguardistas es sintomática del malestar que le producen las poses y las expresiones que, por proclamarse extremas y reactivas al *statu quo*, tergiversan el sentido profundo que las motiva. Consideraciones de este tipo proliferan en papeles personales, reseñas y son también parte de la trama del texto liminar de la antología de traducción. Allí, el tono áspero y visceral de su crítica arremete contra las formas extremas del dadaísmo alemán y las experimentaciones formales de poetas de posguerra cuya estética no comparte, pero que con acierto incluye dentro de las tendencias antologadas. Mediante un léxico categórico, en el texto introductorio de *Poesía alemana, 1900-1960* (último borrador) Rein se expide así propósito del dadaísmo:

[...] las intenciones de este movimiento eran ambiguas. La exposición dadaísta de Berlín, en 1920, exhibía un cartel con estas palabras: ‘Tome usted en serio a Dadá. Lo merece’. ¿Se trataba tan solo de sembrar el desconcierto, de llamar la atención con fáciles paradojas? Dadá hizo bastante propaganda, quiso hacer escándalo y derrochó ingenio en una poesía suicida que a veces parece en el sinsentido y a veces se confunde con el expresionismo, al que pretendía detractor. [...] no se debe exagerar la influencia del dadaísmo sobre la literatura, pero su advenimiento anuncia las nuevas inquietudes, los nuevos conflictos, que ocuparían la tercera década del siglo, y cuyos ecos repercuten hasta nuestros días (REIN, “Introducción”, s/f).

El concepto de habitus que desarrolla Bourdieu (1988) es útil para analizar la incidencia de estas variables en los proyectos traductivos de Rein. Definido como el bagaje cultural recibido e internalizado durante el proceso formativo y de socialización que afecta las prácticas y los productos, las experiencias y las percepciones del agente (p. 54), el habitus hace posible distinguir el papel del sistema de valores adquirido por el traductor en la dinámica de su praxis. En el caso que nos ocupa, la cita deja en evidencia que los criterios selectivos, e incluso algunas de las estrategias empleadas en el proceso de traducción, responden al sistema de creencias y afinidades de Rein, y no necesariamente a su competencia lingüística o literaria. Los principios que declara en el aparato paratextual y las explicaciones traductivas que proveen los metatextos comprueban que la representatividad a la que apuestan las antologías es siempre arbitraria, subjetiva y afín a los gustos y el horizonte cultural del

antólogo. Esto que parece una obviedad importa a la hora de estudiar la escritura de los manuscritos y, en sentido amplio, la relación del proyecto de Rein con el medio.

### 2.3.2 Los inicios: formación, docencia y traducción

La docencia constituye la actividad por excelencia de los intelectuales de izquierda que pretenden transformar la realidad social y la dominancia cultural de los países del centro por medio del arte y la literatura. Los comienzos de Rein en la traducción se inscriben en ese momento particular de la historia y se remontan, en lo personal, a una experiencia formativa que es previa a su egreso como Profesora de Literatura del Instituto de Profesores “Artigas” (IPA), en 1957.

Siendo aun estudiante, Rein obtiene del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) una beca de estudios que usufructúa entre noviembre de 1954 y setiembre de 1955 en las universidades de Hamburgo y Bonn.<sup>54</sup> Los conocimientos de alemán los adquiere durante la infancia. Su abuelo paterno, nacido en Hamburgo, es dueño de una fábrica de textiles y por motivo de negocios vive largas temporadas en Uruguay y Alemania. Cuando el hermano de Mercedes cumple los tres años la familia se instala definitivamente en Uruguay. Por su padre, Adolfo Oscar Rein Rabe, Rein accede a algunos pocos libros en alemán (ROCCA, 1993), aunque en la casa familiar el idioma se habla solo de manera ocasional, dado que su madre, María Celia Soumastre, de origen español y vasco francés, no domina la lengua.<sup>55</sup> Según la entrevista que le concede a Rocca (1993), el aprendizaje de la lengua alemana es irregular y se da en etapas: a través de una cocinera alemana, de un profesor particular y, tras un breve lapso en el Colegio de la Misericordia, prosigue en el Colegio Alemán Hinderburg, desde 1951 conocido como Colegio Alemán de Montevideo.<sup>56</sup> Entre 1943 y 1948 cursa la secundaria en el Liceo Alemán y el preparatorio en la orientación abogacía (equivalente al actual bachillerato diversificado) en el Colegio Nacional José Pedro Varela. Del contacto con profesores como Luce Fabbri, José Pedro Díaz y Gervasio Guillot Muñoz, proviene su afición por la literatura y la docencia.<sup>57</sup> Por interés genuino y como

<sup>54</sup> Agradezco a Claudia Barnickel la intermediación con dicha institución.

<sup>55</sup> Mercedes y Pedro aprenden con su madre francés, de acuerdo con las conversaciones personales y el intercambio de correspondencia electrónica con Cecilia Rein durante el 2021 y el 2022.

<sup>56</sup> Datos que surgen de los apuntes académicos de Rein y Jorge Curi en dos folios manuscritos (Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras).

<sup>57</sup> En el archivo se conserva el cuaderno de preparatorios correspondiente a la asignatura Literatura, dictada por Guillot Muñoz, según consta en la carátula.

“solución económica”, sorteando incluso, al decir de Rein, las implicancias de ser joven, mujer y dedicarse a las letras en un medio cultural como el montevideoano (ROCCA, 1993), obtiene el título de Profesora de Literatura en 1957 y comienza a trabajar en la Enseñanza Secundaria a partir de 1960 por concurso de méritos y pruebas.

En Alemania, pocos años antes de esto, Rein se forma en el área de Estudios Literarios Generales y Comparados, así como de teoría literaria [Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Literaturtheorie], en la Universidad de Hamburgo y Bonn.<sup>58</sup> Si bien no he dado hasta ahora con documentos ampliatorios sobre los cursos específicos, el artículo que Rein escribe en 1958, “La literatura en la enseñanza media alemana”,<sup>59</sup> ofrece algunas pistas al respecto. En ese artículo Rein sustenta su exposición con base en materiales y ordenanzas vinculados con la didáctica de la literatura y la germanística, como ser las guías de estudios de las dos universidades, los reglamentos vigentes por entonces en el Instituto Pedagógico de Hamburgo y varios artículos correspondientes a las dos entregas semestrales de la revista *Der Deutschunterricht* (1952), dirigida por el filólogo Wolfgang Kayser. Además de presenciar exámenes estatales, menciona haber cursado un seminario acerca de la enseñanza del drama en Hamburgo y por el tipo de comentario se infiere que también realiza visitas docentes (“Hospitationen”) en institutos de Enseñanza Secundaria.

En el mencionado artículo Rein se extiende sobre el papel de la traducción en la formación del estudiante alemán. Bajo el subtítulo de “Literatura nacional, traducciones y literatura en leguas extranjeras”, aborda un asunto que desde coordenadas geopolíticas diferentes también ocupa a la élite intelectual local. Conviene recordar que Rein escribe el panorama del sistema educativo superior en Alemania a instancias de Real Azúa (ROCCA, 1993), abocado por esa época a discutir los modelos metodológicos que estructuran las historias literarias. Sin referirlos de manera explícita, el texto de Rein pone en discusión el rol de la enseñanza de la literatura como herramienta de transmisión y consolidación del canon nacional, trayendo una mirada actualizada sobre el tratamiento de lo “nacional” en un sistema educativo alejado y diferente del uruguayo. Según describe, las literaturas extranjeras se estudian en los liceos (“Gymnasien”) en conjunto con las lenguas correspondientes, las cuales

---

<sup>58</sup> La información respecto de las sedes universitarias a las que asiste Rein es confusa. Mientras que en los registros del DAAD figura la inscripción en la Universidad de Bonn, en dos de sus currículums Rein consigna haber cursado los dos semestres en Hamburgo y en otro documento, anterior a ellos, en las dos ciudades. En el artículo sobre la literatura en las universidades alemanas menciona haber asistido a un examen estatal en Bonn y a un curso de dramaturgia en Hamburgo (1958, p. 121), por lo que asumimos que, al margen de los registros que se conservan en el DAAD, cursó y realizó actividades en esas dos instituciones.

<sup>59</sup> Acerca del contexto y los contenidos de este artículo véase el apartado 2.2.1 y el capítulo 4 de esta tesis.

varían de acuerdo a la orientación: si es clásica, se profundiza en las literaturas griega y latina; si es moderna, prevalecen las lenguas y literaturas inglesa y francesa o española (1958, p. 117). Las traducciones funcionan en ese contexto para las obras en prosa que, según Rein, “no ofrecen decisivas dificultades al traductor y que además no pueden ser estudiadas en lengua original (ej.: Tolstói, Gógol)” (*ibidem*). En las instituciones de orientación no humanística, en las que por reglamento el estudiante no puede aspirar a un grado avanzado de especialización filológica, la literatura universal se enseña a partir de traducciones. En cuanto a esto, Rein opina que también en las humanidades haría falta “ampliar la formación literaria mediante traducciones, sobre todo de las lenguas que no se aprenden” (*ibidem*). Desde el punto de vista de la formación docente, además de las particularidades específicas de los estudios germanísticos, la traducción se incluye en el plan de estudios de las literaturas comparadas, la formación simultánea en al menos dos disciplinas y la evaluación de egreso, detalles que retomo en el capítulo cuatro.

La descripción de los componentes recuperados por Rein informa de primera mano sobre una experiencia de formación de la que no hay al momento otros registros. Es de considerar, por otra parte, que al ser información poco accesible en el medio local, este panorama debió estimular una reflexión comparada respecto de los esquemas de enseñanza y los planes de estudio vigentes hacia fines de 1950 en países de América Latina y Europa, un componente cultural de peso, si se quiere, en el contexto de la flamante Facultad de Humanidades y Ciencias, en 1945, y el IPA, en 1951. A los efectos del presente retrato, el texto da la pauta, además, de los que habrían sido los primeros contactos de Rein con la traducción, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, y de qué manera esto incide en la elección de la Lingüística como primera opción profesional apenas regresa a Uruguay. Dada la relevancia de esta primera fase en la confección de la antología, la tesis rescata del fondo personal de Rein y del Coseriu-Archiv algunas piezas inéditas con las cuales intenta iluminar el contexto académico en el cual se gesta y desarrolla el proyecto, por más que el material continúa siendo escaso y deja incógnitas sin resolver.

En efecto, tras su llegada de Alemania Rein comienza a colaborar en el Departamento de Lingüística (sección del Instituto de Filología) de la Facultad de Humanidades y Ciencias, fundada, según apunta Elizaincín (2021), en respuesta a la organización formal que reclaman las disciplinas humanísticas, cultivadas hasta entonces por figuras autoformadas en sus preferencias. En lo que respecta a la Lingüística, la creación de la facultad representa el comienzo de su institucionalización en el país (ELIZAINCÍN, 2021, p. 14). A partir de 1951, Coseriu dirige el departamento y se desempeña como profesor de

Lingüística General e Indoeuropea, siendo ésta una de las asignaturas obligatorias de la carrera de Letras.<sup>60</sup> Visto en retrospectiva, la oferta profesional parece inmejorable. Coseriu no solo pasa a integrar la plantilla docente de los dos únicos centros de estudios superiores en Humanidades de Uruguay, sino que cuenta con la oportunidad de levantar de cero un departamento entero, encargándose de los contenidos de los programas, pasando por selección bibliográfica para llevar adelante los cursos hasta la conformación de un equipo de colaboradores que bajo su dirección y con su participación activa organiza eventos académicos, publica resultados e inicia una biblioteca y hemeroteca especializadas en la materia. Para los textos que no circulan en español, tanto él como el equipo prevén traducciones que publican de forma íntegra o parcial en colecciones creadas con tal propósito. Con la creación del Círculo Lingüístico de Montevideo y la discusión en sesiones regulares surge un material que Coseriu reúne y difunde por medio de esas colecciones, las cuales organiza en cuatro series (KABATEK Y MURGUÍA, 1997, p. 86) que circulan incluso en universidades extranjeras. La vasta correspondencia que guarda su archivo revela el esfuerzo de Coseriu por dar a conocer los avances y resultados de la investigación en su departamento, tanto la propia como la de su equipo. Revela, asimismo, la red de conexiones académicas que forja mediante un intercambio transnacional constante que fructifica, entre otras cosas, en la vasta bibliografía traducida y una hemeroteca compuesta por las revistas científicas más recientes en el campo internacional.

En ese contexto surgen trabajos aislados a cargo de los colaboradores, como el ensayo *La traducción y sus problemas*, de Olaf Blixen (1954), que por su carácter pionero detallo más adelante,<sup>61</sup> y el estudio de Rein, *La filosofía del lenguaje de Ernst Cassirer* (1959), publicado en el número dos de la serie Cuadernos de Filosofía del Lenguaje. Para esa publicación 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 de *Language and Myth* (1946), según las referencias proporcionadas por ella misma en la introducción al volumen (1959, p. 19). Al igual que el de

---

<sup>60</sup> Sobre la llegada de Coseriu a Uruguay y su primera labor en la Facultad de Humanidades y Ciencias véase el capítulo tres de *Die Sachen sagen, wie sie sind...* a cargo de Kabatek y Murguía (1997), recientemente traducido como “*Decir las cosas como son...*”. *Conversaciones con Eugenio Coseriu* (2021) por Cristina Bleortu, Alba García Rodríguez, Bárbara Garrido Sánchez-Andrade y Johannes Kabatek.

<sup>61</sup> Se trata de una versión ampliada de la comunicación que Blixen lee en el Círculo Lingüístico de Montevideo, en el encuentro del 23 abril de 1953 (BLIXEN, 1954, p. 74).

sus colegas, este trabajo es producido a los efectos del dictado de cursos. Cassirer,<sup>62</sup> Gottlob Frege (traducido del italiano por Alba Laurretta) y Walter Porzig (traducido por Angela Molnos de Zilio)<sup>63</sup> son algunos de los nombres que integran el programa de Lingüística General y cuya traducción habría sido encomendada a estudiantes avanzados y colaboradores.<sup>64</sup> Cabe mencionar que si bien la serie Cuadernos de Filosofía del Lenguaje llegó a lanzar solo dos números,<sup>65</sup> en el plan inicial se prevé la publicación de otros ensayos, entre los que se encuentra uno de Humboldt a cargo de Rein, del que no he encontrado más referencias ni documentos de proceso.<sup>66</sup>

De la funcionalidad pedagógica y el carácter pragmático de la traducción la reflexión de Coseriu deriva en una serie de consideraciones de corte teórico. Si bien sus aportes sobre la traducción literaria son posteriores a 1970 (VARGA, 2020), Polo (2012) consigna los primeros “segmentos textuales traductológicos” en estudios y trabajos (no directamente relacionados con la traducción) en 1952. En cualquier caso, es claro que en el Departamento de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias se traduce y se lee por esas fechas sobre asuntos vinculados a la traducción. La publicación de Blixen ofrece pistas concretas acerca de las concepciones centrales y las lecturas circulantes al momento.

En efecto, *La traducción y sus problemas* (1954) representa un esfuerzo pionero en el medio académico local por intentar definir y explicitar los mecanismos y principios generales con los que opera la traducción –de las lenguas clásicas al español– con el fin de evitar dejar “todo librado a la natural pericia (o viceversa) de nuestro personaje [el traductor]” (BLIXEN, 1954, p. 2). En consonancia con el título, el pequeño volumen ratifica con cierta ambición ingenua su carácter prescriptivo desde la primera línea: “Nuestro objetivo aquí es intentar establecer qué es la traducción y qué debe ser” (p. 1). No obstante, Blixen desarrolla

---

<sup>62</sup> Agradezco a Cristina Bleortu por el envío de los materiales digitalizados correspondientes a la carpeta *Varia discipulos* del Coseriu-Archiv en la que figuran los “Textos para el Seminario de Lingüística General” (s/f). En lo que respecta a Cassirer, los textos incluidos provienen de *Antropología Filosófica*, traducido al español por Eugenio Imaz y publicado en 1945 por el Fondo de Cultura Económica en México, 1945.

<sup>63</sup> En carta inédita del 15 de julio de 1953 Walter Porzig agradece a Coseriu el envío de un ensayo sobre el fonema “s” del español de Uruguay y agradece, asimismo, la traducción al español de una parte de su obra.

<sup>64</sup> No he encontrado información sobre las traductoras, pero es probable que hayan sido estudiantes o colaboradoras del Instituto de Filología. De acuerdo con Polo (2005), Laurretta traduce, además de Frege, *Lengua literaria y lengua corriente* (1953) de Bruno Migliorini para el seminario de Lingüística General que dicta Coseriu.

<sup>65</sup> El primer número es sobre John Dewey y está a cargo de Arnaldo Gomensoro (1956).

<sup>66</sup> En la solapa de *La filosofía del lenguaje de Ernst Cassirer* (1959) se listan proyectos “en preparación”. Además del trabajo de Rein sobre Humboldt, del que no encontré materiales en su archivo, figuran trabajos sobre Locke, San Agustín, Aristóteles, Hönlswald y Hegel, este último a cargo de Coseriu. Los demás son de autoría de los colaboradores.

una serie de argumentos que vale la pena rescatar.<sup>67</sup> En la primera parte, confronta algunas de las ideas más difundidas de Ortega y Gasset, Vossler y Terracini con el objetivo de circunscribir los límites que singularizan a la traducción literaria de la glosa explicativa.<sup>68</sup> La delimitación de zonas compartidas entre estas dos formas textuales reviste interés, en la medida que ambas buscan “hacer comprender” lo ilegible y oscuro del texto de partida (p. 3), un aspecto operativo aún hoy en el campo de la crítica de traducciones, según se verá en el próximo apartado. Así, mientras la glosa esclarece sin la obligación de someterse al rigor que impone la “economía” de la fuente, la traducción “está obligada a no apartarse del original [...] y ni siquiera está autorizada a subsanar sus defectos” (*ibidem*). En las páginas siguientes, y tras discurrir sobre las afinidades y diferencias con las ideas centrales de Goethe y Schleiermacher en torno a los modos de traducir, Blixen arriba a una conclusión que, en retrospectiva y aún en el propio contexto histórico de su enunciación, conserva interés. Con argumentos y ejemplos que toma de traducciones del latín al español, el autor defiende el acercamiento del traductor a la cultura foránea a través de la lengua, puesto que “la marcha hacia la lengua original es siempre un recurso de la mayor importancia en la traducción” (p. 33). Obviando el énfasis prescriptivo de su planteo y la reiteración de lugares comunes (lo “fiel”, “la fidelidad”, “el original”), la primacía de lo cultural en su discurso es para la época y el medio disciplinar del que surge –la lingüística–, una postura infrecuente. Con base en estos razonamientos, Blixen va a postular dos tareas centrales: “mantener sin traducir todos los elementos de significación cultural del texto original que no tengan una *aceptable equivalencia* en la lengua para la cual traduce, y vigilar atentamente el valor asociativo o evocativo de las palabras” (1954, p. 35) (El énfasis es mío). Más allá de lo taxativo, hay una intención crítica que no adhiere a la fidelidad y la fluidez en tanto paradigmas rectores de la práctica, sino que, por el contrario, son concepciones que se consideran de “riesgo”, en tanto atentan contra los rasgos singulares del texto traducido.

Por último, cabe mencionar que el discurso de Blixen, inserto en un clima cultural abierto al contacto con lo extranjero, se muestra permeable a la diversidad de “las culturas foráneas, que exige acercarse a lo extranjero sin prejuicio y con ánimo de captarlo en su esencia, tal como es” (p. 54). Es muy probable, volviendo a Rein, que este antecedente y la

---

<sup>67</sup> La comunicación es leída, según lo indica Blixen al final del libro, en la sesión del 25 de abril de 1953 del Círculo Lingüístico de Montevideo.

<sup>68</sup> Las referencias consignadas por Blixen en la bibliografía final son “Miseria y esplendor de la traducción”, en *El libro de las Misiones*, de Ortega y Gasset (1945); *Filosofía del lenguaje*, de Karl Vossler (1947); y “El problema de la traducción”, en *Conflictos de lenguaje y de cultura*, de Benvenuto Terracini (1951). Refiere asimismo a “De la traducción”, en *La experiencia literaria*, de Alfonso Reyes (1952).

visión de trabajo colaborativo entre docentes y estudiantes que propone Coseriu la hayan estimulado a incursionar en los primeros proyectos de su carrera de traductora. Si a esto le sumamos la información que reportan los materiales de proceso de la antología de traducción, es posible asegurar que, en efecto, esta es producto de esa fase y aunque Coseriu no la mencione en ninguna de las fuentes consultadas, es posible que su publicación haya estado prevista en las revistas que publica el departamento.

Antes de asumir el cargo de Profesora de Lingüística suplente en el IPA, tras la partida de Coseriu a Bonn en 1962, tienen lugar dos viajes, ambos en 1959.<sup>69</sup> El primero es a Chile. Allí Rein participa de la Escuela de verano que organiza de manera regular la Universidad de Chile, en el marco de los acuerdos del Consejo Interuniversitario Regional (CIR), creado en 1958 e integrado por la Universidad de la República (Udelar), la de Buenos Aires y la de Chile (CASSINONI, 1959, p. 40).<sup>70</sup> Según consta en el certificado de participación, Rein asiste a tres cursos y un taller literario conformado por dos módulos: Novela y cuento, dictado por el escritor Manuel Rojas, y Construcción dramática, por Isidora Aguirre. En cuanto a los cursos, dos de ellos se vinculan al teatro, en especial a la dirección escénica y el teatro en la educación, y en el otro, el hispanista Ricardo Benavides Lillo aborda en perspectiva comparada la obra poética de Antonio Machado, T. S. Eliot y Pablo Neruda. Si bien sus papeles personales omiten el pasaje por la Escuela de verano de Chile, la experiencia es significativa para su formación docente, de escritora y dramaturga, así como una oportunidad de entablar lazos personales con agentes, estudiantes y docentes vinculados con sus preferencias y elecciones profesionales.

El segundo viaje de Rein en 1959 es a Estados Unidos. Los datos que he logrado reunir al respecto son escasos y provienen de menciones en currículums, apuntes autobiográficos y una de las cartas que Rein le envía a Coseriu el 16 de diciembre de 1959 desde Nueva York.<sup>71</sup> Con auxilio de estas informaciones, he podido recrear algunos mojones de ese itinerario. En primer lugar, sabemos que se trata de una estancia de cuatro meses que le otorga por invitación el Departamento de Estado de Estados Unidos. La misma beca la obtiene Benedetti en 1958, tras ganar el Tercer Premio en las Jornadas de Teatro Nacional, en Montevideo, por la obra *Ida y Vuelta*. Se sabe que Benedetti dicta al menos una conferencia en la Universidad de Carolina del Norte, pero del viaje de Rein se desconoce casi todo. La

---

<sup>69</sup> Ambos viajes son reconstruidos por primera vez en esta tesis en virtud de documentos pertenecientes al Coseriu-Archiv y a los papeles personales conservados por la sobrina de Rein.

<sup>70</sup> Sobre la creación del CIR y sus cometidos véase Cassinoni (1959), en especial el anexo número cinco.

<sup>71</sup> Perteneciente al Coseriu-Archiv.

carta a Coseriu solo revela que hacia diciembre de 1959 ella se encuentra en Nueva York para entrevistarse con Ángel Del Río (1901-1962), profesor hispanista de la Universidad de Columbia, a donde llega como exiliado,<sup>72</sup> y que por razones de salud Rein debe postergar su retorno a Uruguay. Ella se disculpa con Coseriu por no haber regresado a la Facultad de Humanidades para “entregarle los libros”, según lo habían convenido, sin hacer otras menciones. Por tanto, no he podido establecer hasta ahora si las gestiones de la beca surgen por intermediación de Coseriu o si corresponde ubicarla en el contexto de los intercambios académicos interamericanos vinculados con los programas de financiación que ofrece Estados Unidos. En cuanto a esto, es de notar que la escasa información sobre las características de estas becas durante la década de 1950 en Uruguay contrasta con la profusa investigación producida en el campo de los estudios del pasado reciente en torno a la relación de la intelectualidad de izquierda y universitaria con las políticas culturales del Departamento de Estados Unidos desde 1960 en adelante, en el marco de las polémicas por la actuación del Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC) [Congress of Cultural Freedom] durante la Guerra Fría.<sup>73 74</sup> Según Markarián, la ampliación de las coordenadas de tiempo y espacio que proponen los nuevos estudios de la denominada “Guerra Fría cultural” en América Latina hacen posible “enfocarse en las rearticulaciones a nivel local de ese conflicto global y en las circulaciones transnacionales de personas e ideas en esos contextos, con cierto margen de autonomía de sus motivaciones con respecto a los designios directos de Estados Unidos y la Unión Soviética” (2020, p. 28). La autora vincula la escasa atención prestada al fenómeno con las características de un campo cuya conformación habría quedado subsumida a las humanidades en general, soslayando la interacción de otras disciplinas, según lo expresa en la siguiente cita:

[En Uruguay] los hitos y periodizaciones de esa época han sido determinados en base a la actividad literaria de la llamada ‘generación del 45’, ‘generación crítica’ o ‘generación de las revistas’, con sus derivas políticas, sin atender específicamente a sus conexiones con otras disciplinas, sus instituciones y espacios de socialización y producción de conocimiento (MARKARIÁN, 2020, p. 31).

El examen tangencial que han recibido estos asuntos obstaculiza la reconstrucción de ciertas fases de la vida y la formación de la intelectualidad uruguaya durante los años de la

<sup>72</sup> Agradezco a Andrea Pagni su disposición y colaboración en el rastreo de estos y otros datos vinculados a la formación de Rein en Alemania.

<sup>73</sup> Véase para eso, entre otros, los trabajos de Broquetas (2014) y Markarián (2020).

<sup>74</sup> El CLC fue una organización de intelectuales comprometidos con los principios antitotalitarios que implicó acciones concretas contra el comunismo. Se crea en 1950 y a partir de 1954 expande su intervención al espacio latinoamericano. En Uruguay y México se crean ese mismo año comités nacionales de representación, y más adelante en Argentina, Perú y Brasil. Para la actuación del CLC en América Latina véase entre otros Iber (2015), en especial el capítulo tres.

segunda posguerra. En tal sentido, el archivo sale al auxilio para informar, aunque de forma fragmentaria y parcial, acerca del posicionamiento político de los involucrados respecto de la financiación académica externa recibida a partir de 1959 (MARKARIÁN, 2020, p. 29). Aún así, los datos son insuficientes para recomponer de forma cabal las líneas de fuerza y las decisiones particulares de los actores. En el caso Rein, si bien la primera fase de su carrera es recuperada gracias a las informaciones de muchos de sus papeles inéditos, estos mismos documentos dejan al descubierto una infinidad de cabos sueltos que, al menos por ahora, no pueden abordarse con igual atención y profundidad, como es el caso de la estancia en Estados Unidos.

En cuanto a su labor en el campo de la Lingüística, Rein dejó al respecto unas pocas líneas autobiográficas escritas a mano, una copia del programa de Introducción a la Lingüística que dicta en el IPA y la carta a Coseriu citada más arriba. Desconocemos, por lo tanto, las razones concretas que explican el cese de su cargo en el IPA. No sería, en principio, por falta de interés en la materia, según se desprende de otra carta a Coseriu, con fecha el primero de junio de 1966. Por el contrario, esa carta revela que, por causa de un conflicto de intereses sobre el que no abunda demasiado, Rein decide apartarse de ese centro de enseñanza:

Le sorprenderá recibir noticias más después de tanto tiempo. La verdad es que me había decidido a abandonar la lingüística en vistas que ésta me había abandonado a mí. Quiero decir que mi grupo del Instituto [de Profesores Artigas] pasó a manos de la profesora Marina López Blanquet sin que yo hiciera nada por evitarlo. Creo que yo era la persona menos adecuada para luchar por la sucesión del profesor Coseriu y, sinceramente, tampoco la merecía. (Aunque lo que usted me explicó antes de irse también fuera verdad) (Inédita, 1966).

Las opciones académicas de Rein tras su desvinculación del IPA se dirimen en 1966. Por la correspondencia con Coseriu sabemos que ese mismo año pretende postularse al cargo de Asistente en Investigación del Instituto de Lingüística de la Facultad de Humanidades que por entonces dirige José Pedro Rona. Por algún motivo que se desconoce no accede al cargo y comienza a desempeñarse como asistente interino de investigación, y más tarde profesora, en el Departamento de Literatura Hispanoamericana, con Rama en la dirección, entre 1966 y 1973. Como es evidente, esta opción marca un nuevo viraje en su trayectoria. Durante este periodo Rein se concentra en la narrativa y poesía de autores hispanoamericanos, capitalizando el material de cursos y seminarios en la publicación de al menos tres ensayos. De acuerdo con las informaciones que provee la *Revista Iberoamericana de Literatura* de la

Facultad de Humanidades y Ciencias en su segunda época (1966 y 1970),<sup>75</sup> entre 1966 y 1968 Rein dicta “Forma externa e interna en poesía”, “Problemas de la crítica” y “Análisis estilístico de textos hispanoamericanos” en el marco del cursillo de Metodología de la crítica y la investigación literarias, que comparte con Rama. En 1969 tiene a su cargo el curso “Julio Cortázar y la literatura vanguardista argentina: estructuras narrativas y coordinadas históricas” y el dictado completo del cursillo sobre metodología, dedicado ese año al “Formalismo y estructuralismo”. Durante este lapso publica *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). Mientras tanto, su proyecto cuentístico cristaliza con la salida de *Zoologismos* (1966) y tras la inclusión de uno de los relatos en la antología *Aquí. Cien años de raros*, compilada por Rama (1967), se redobra el efecto consagratorio de su figura, reconocida ya en el ambiente del teatro por las traducciones de Brecht y, antes, por *Balada de los años cuerdos*, obra de teatro para niños de Rein llevada a escena por El Galpón, en 1964 (PIGNATARO Y CARBAJAL, 2001, p. 149).

El condensado recuento de referencias ilustra los contornos de una obra vasta, compuesta por la producción en diferentes géneros y formas de escritura, que se gesta por canales que se cruzan, posibilitando el diálogo y el contraste entre cada uno de sus proyectos. Si recapitulamos lo expuesto hasta acá, vemos que en el tramo 1956-1970 (un recorte algo más dilatado que el de la primera fase traductiva, delimitado entre 1956-1963) la actividad docente favorece la producción ensayística y la traducción, y le permite incluso combinar la escritura de ficción con el análisis literario de autores hispanoamericanos. Así, durante el mencionado lapso Rein publica al menos cuatro ensayos académicos (1959, 1968, 1969, 1970), un libro de cuentos fantásticos (1966) y una obra de teatro para niños (1964).<sup>76</sup> Colabora como especialista en literatura alemana y crítica teatral en *Marcha* con intermitencias pero hasta su clausura, en 1974, convirtiendo a la traducción en la actividad central en la formación del escritor, según lo expresa Rein en este apunte:

<sup>75</sup> La primera época de la revista se extendió de 1959 a 1962 bajo la dirección de Alfonso Llambías Acevedo.

<sup>76</sup> En su archivo hay múltiples borradores correspondientes a ensayos, charlas y conferencias vinculados a su labor en el Departamento de Letras Hispanoamericanas, muchos de ellos inéditos y sin fechar. Entre ellos se encuentran los borradores del texto sobre Benedetti que se publica, con modificaciones, en *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea* (1996), “A propósito de Circe Maia: construcciones y destrucciones”, “Literatura y teatro hacia el siglo XX”, “Che Borges”, “¿Hacia una fusión de géneros?” y “¿Para qué sirven las mesas redondas?”. Todos ellos, que sepamos, inéditos. Con respecto al último, sabemos por la correspondencia de Rein con Rama que se trata de los comentarios que ella escribe a propósito de una mesa redonda organizada por los estudiantes del Departamento de Hispanoamericana y a la que asistieron los escritores Martínez Moreno, José Pedro Díaz, Cristina Peri Rossi, Gley Eyherabide e Hiber Conteris para conversar acerca de la formación del escritor y la técnica de la narración (Inédita, 1970).

Como casi todos los escritores o aspirantes a escritores en este país comencé haciendo reseñas críticas. Esto fue por el año 57. También hacía reportajes y traducciones. Me gusta mucho hacer traducciones, sobre todo de poesía y teatro. Creo que el trabajo del traductor se parece al del actor: debe elegir entre varias interpretaciones posibles, recrear, rearmar un texto con otros signos y otro código (Inédito, s/f).

En efecto, los primeros pasos de Rein se dan en la alternancia de la traducción de poesía para prensa y las que prepara en el marco de su labor docente. Rein traduce, así, desde campos disciplinares y artísticos variados de forma paralela e integrada al proyecto de la antología, según el desarrollo del próximo apartado.

### 2.3.3 Poesía traducida por dos: prensa cultural y antología de traducción

El rol clave que ocupa Rein en el proceso de importación de la dramaturgia brechtiana en el campo del teatro independiente uruguayo es incuestionable. Menos conocida es, sin embargo, su labor en torno a la poesía alemana. Según se ha expuesto, comienza traduciendo de forma alternada en el marco de su actividad docente y el de la crítica literaria mediante poemas íntegros o breves fragmentos que inserta en las notas sobre poesía que publica en *Marcha* entre 1956 y 1960. Esta práctica se diferencia de la traducción académica en diferentes aspectos, entre los que se destaca la zona de intersección configurada entre traducción, crítica y discurso metatraductivo que surge de tal cruce.

De acuerdo con el relevamiento realizado en *Marcha* entre los años 1956 y 1963, las primeras colaboraciones crítico-traductivas de Rein componen un pequeño corpus de cuatro textos. La primera es de 1956 y trata sobre el teatro traducido de Brecht, mientras que de las tres restantes, dos de ellas abordan asuntos relativos a la poesía en alemán y la traducción.<sup>77</sup> Por fecha de publicación, las reseñas que integran la serie son: “Bertolt Brecht y su *Madre coraje*” (1956), “*Requiem para una amiga*. Un poema de Rainer Maria Rilke” (1957); “Aproximación a la poesía lírica de Bertolt Brecht” (1959); y “Poesía alemana de hoy. Variaciones sobre ‘Tiempo y Muerte’ (Hans Egon Holthusen, 1913)” (1960). Queda excluido del análisis el artículo “Una generación malograda. Wolfgang Borchert: poesía y manifiesto” (1958, pp. 22-23), puesto que, a pesar del título, se concentra en la obra dramática y narrativa del autor.

---

<sup>77</sup> No se consignan aquí, por tanto, sus colaboraciones críticas sobre narrativa y teatro. Por otra parte, a partir de 1960 y por lo menos hasta 1963 los artículos de Rein y de otros colaboradores como el caso del director de la página literaria de *Marcha*, Ángel Rama, se van a centrar en la creación dramática y novelística de tema social. Véase para eso el listado de reseñas de Rein durante ese lapso en el Anexo 2.

En uno de los ensayos reunidos en *Página impar* (2019), Willson analiza el vínculo entre crítica y traducción a partir de una de las primeras traducciones realizadas por Julio Cortázar y su labor crítica en medios periódicos. Willson distingue la *legibilidad* como el rasgo común entre ambas prácticas, en tanto “una traducción de un texto lo vuelve legible en la cultura receptora y una crítica también. Una y otra pueden incluirse en la categoría de las prácticas que amplían el número de lectores o de receptores” (2019, p. 27). Con base en las ideas de Berman (1985) sobre la función comunicativa que comparten el comentario, la traducción y la crítica, Willson llama la atención sobre el rol diferencial de “la creación” en tanto dimensión exclusiva de la práctica traductiva. Se trataría, en palabras que la autora toma de Holmes, de “tres círculos con una zona de intersección y otra zona que es privativa de cada uno”. En el caso del traductor, tal delimitación implica asumir ciertas tareas propias del crítico y del poeta, y distanciarse de otras. De este modo, el *metapoeta* (término con el que Holmes identifica al traductor de poesía) interpreta al igual que el crítico los elementos del poema, pero a diferencia de él presenta su lectura mediante *enactment* y no por medio del análisis. En cuanto a las tareas compartidas con el poeta, el traductor buscaría explotar al máximo su creatividad, pero a diferencia de él se sirve de un poema ajeno y previo (WILLSON, 2019, p. 29).

En la serie de poesía alemana de Rein “la intersección de los círculos” es clara. Rein presenta los temas que son objeto de sus notas por medio de una descripción detallada o panorámica del autor, la obra o el fenómeno en cuestión, para ahondar en ciertos puntos por medio del comentario interpretativo y los textos que traduce con el fin de componer un producto “legible” que favorezca la comunicación con el lector. Así, Rein procede en toda la serie con un método expositivo similar: combina el comentario crítico con traducciones parciales comentadas que ocasionalmente confronta con la fuente. De esta forma, tanto el poema traducido como el glosado que lo rodea detienen la atención en operaciones traductivas específicas que refieren en su mayoría a las concesiones léxicas derivadas de la restitución sonora en la lengua meta. El valor discursivo de esta glosa estatuye un tipo de enunciación con escasos antecedentes, si bien aparecen de manera ocasional muestras de un discurso similar por otros agentes, según se analiza más adelante. Así, las palabras liminares con las cuales Rein introduce al poeta o su obra, y el comentario explicativo que hilvana los fragmentos traducidos, configuran un espacio de saber específico asimilable a lo que Willson (2019) denomina, en consonancia con Berman, *translaturire*, esto es, un orden del saber que solo el traductor puede elaborar y sostener, y que revela su *querer-traducir* (p. 202).

Otro aspecto que debe mencionarse de la serie es la relación causal que entabla con la antología de traducción. Tal como se ha mencionado, el hallazgo de los borradores de la antología en el archivo de Rein permitió constatar que las colaboraciones de *Marcha* son parte de un mismo proceso compositivo con dos productos asociados pero disímiles: la serie de reseñas de poesía alemana y la antología de traducción. Antes de ahondar en el diálogo entre la producción crítica y las traducciones de la antología es preciso emplazar la serie de colaboraciones de poesía alemana en el contexto al cual se debe y con el que interactúa.

Según se ha estudiado, para el sistema literario uruguayo y su proceso de apertura a las literaturas del mundo, el papel de *Marcha* y el de las publicaciones de corte cosmopolita es capital. Sin embargo, hacia fines de los años cincuenta las revistas representativas *del 45* pierden peso y solo unas pocas mantienen, en dosis dispares, artículos, reseñas o traducciones de otras lenguas. A esto hay que sumarle el hecho de que por entonces muchos de los poetas emergentes comienzan a publicar sus propios libros o hacen pública su obra a través de las nuevas revistas como *Aquí Poesía*, una de las principales promotoras de la poesía militante nacional y extranjera (RAMA, 1972, p. 189). En este marco, la presencia de la poesía alemana traducida posterior a 1955 podría leerse, ciñéndonos al caso *Marcha*, como un gesto dilatado que, a pesar del evidente viraje cultural, sigue apostando a facilitar el acceso a poéticas que pudieran ser inspiración de escritores y poetas locales. Esto explicaría, a modo de ejemplo, la traducción sistemática que recibe la poesía de Rilke en el Río de la Plata a partir de 1940 (RAMA, 1972; PAGNI, 2019) y más adelante la de Brecht, aunque en su caso la figura del dramaturgo prevalece sobre la del poeta y posterga por consiguiente la importación de su obra poética (GARCÍA, 2012; BROOKER, 2017).

El artículo “cero” que abre la serie de poesía traducida es “Bertolt Brecht y su *Madre coraje*” (1956). La nota tiene por objeto el comentario de la pieza homónima a propósito de la traducción en Buenos Aires por Ediciones Losange, en el año de la muerte de Brecht. A través de las particularidades de la pieza *Madre Coraje y sus hijos*, Rein repasa los temas más relevantes del programa dramático brechtiano, reservando el párrafo final para un apunte relativo a la traducción. No consigna el nombre del traductor, pero señala el efecto de lectura del texto en español, deteniéndose, en especial, en la transposición sonora de las canciones:

La variedad de recursos estilísticos, la soltura con que se pasa de un tema a otro, la inagotable inventiva dramática, son rasgos que llevan en sí el sello de la genialidad, aun a través de la traducción por fuerza imperfecta. La versión que comentamos alterna aciertos expresivos con descuidos menores, en la prosa. En las canciones, en cambio, se suele malograr el lirismo por un equivocado afán de remedar efectos de ritmo y rima. Es absurdo, por ejemplo, traducir: “Pum-pum hace el rifle y la daga tris-trás”, donde dice: “El fusil hace fuego y hiere, (o traspasa) la daga”, por más que

haya cierto efecto onomatopéyico, propio de la lengua alemana, en el original (1956, p. 23).

Parece significativo que la referencia central de la crítica sea el texto traducido en español y no la fuente, en la medida que el prestigio de la “obra original” suele opacar y cuestionar la singularidad de la traducción. Al identificar y explicitar virtudes comunicativas y “aciertos expresivos” en la prosa, situando al texto traducido en el centro del argumento y legitimando su circulación en la comunidad lectora rioplatense, Rein abre una brecha para la crítica productiva de traducciones y visibiliza a la vez la mediación “por fuerza imperfecta” del acto traductor.

La jerarquización crítica del nivel prosódico y su articulación con el léxico es recurrente en los otros artículos de la serie, siendo la semblanza de Rainer Maria Rilke la que mejor ilustra el fenómeno. Más que aventurar una lectura por medio del examen de los esquemas acentuales de ambos textos, me importa hacer foco aquí en los factores del contexto que vinculan a la traducción con actividades colindantes como la crítica. Con tal objetivo, resumo a continuación la historia de la traducción del poema “Requiem für eine Freundin”, del que existen al menos tres versiones. La primera se gesta en 1955, dirá Rein que en “la soledad de estudiante becada en Hamburgo” (2007a). Sin más informaciones sobre su génesis, es posible que esta versión haya sido parte de alguna de las evaluaciones prácticas del programa académico en Alemania. Se puede arriesgar, incluso, que haya sido la primerísima traducción de su carrera, descontando claro está los ejercicios de traducción que realiza en las clases de inglés durante sus estudios de preparatoria.<sup>78</sup> La segunda versión es la que publica parcialmente en *Marcha*, con correcciones y transcripciones del texto fuente, en 1957. Una eventual traducción definitiva –si convenimos que existe un borrador final– es la que integra la antología de traducción junto a otros tres poemas del autor.<sup>79</sup> Al margen de las elecciones traductivas en los diferentes niveles del lenguaje poético, la comparación de los paratextos introductorios de las dos primeras versiones y de las notas al pie de la antología ofrece una perspectiva diacrónica respecto de la práctica y su discurso con la cual es posible identificar regularidades y discontinuidades, tanto conceptuales como pragmáticas, en una línea temporal específica. Así, por vía de la discursividad que produce la práctica concreta en diferentes momentos podemos recomponer la posición y el horizonte traductivos de Rein, en términos bermanianos, y aproximarnos a la reflexión de otros agentes contemporáneos.

<sup>78</sup> En el cuaderno correspondiente a la asignatura inglés se aprecia como uno de los procedimientos didácticos de enseñanza de la lengua la traducción de breves fragmentos que, al parecer, eran dictados primero en inglés para ser traducidos después al español y por los que Rein obtiene siempre la calificación máxima.

<sup>79</sup> Véanse los poemas seleccionados en el apartado 3.2 del capítulo tres.

Previo a eso, valga una breve precisión teórica en torno al concepto de discurso metatraductivo. Más arriba mencionamos que la glosa y el comentario explicativo de la serie de *Marcha* estatuye un espacio de saber específico comparable a lo que Willson (2019) denomina *translaturire* y que Berman (2011) entiende como una enunciación específica sobre la experiencia de traducir. En tal sentido, este autor distingue una serie de rasgos convergentes en el discurso *tradicional* de la traducción. A saber: es un discurso *heteróclito*:<sup>80</sup> “unas veces analítico y descriptivo, otras prescriptivo, algunas veces lírico, otras especulativo, a veces polémico, rara vez es ‘teórico’ en sentido moderno”; y *escaso*: “como si la traducción no se atreviera a afirmarse en un modo discursivo”, es decir, como si la traducción no pudiese trascender el aspecto puramente práctico (p. 238). Es, asimismo, un discurso marcado por el *disenso*, en tanto es practicado tanto por los partidarios de la *letra* como los adeptos al *sentido*, según se explica en el capítulo cuatro.

Resultante de la praxis, el comentario que introduce las dos versiones de “Requiem für eine Freundin” (1955 y 1957) es una de esas piezas *escasas* con valor testimonial. Dicho pasaje refiere a una *reflexión* sobre la *experiencia* y los propósitos de la traducción que se ejecuta en dos soportes y dos tiempos simultáneos: en el marco de la labor crítica y como actividad central de la antología. El fragmento que introduce a Rilke contiene informaciones relativas a la recepción del poeta en la comunidad lectora rioplatense y, desde el punto de vista traductológico, sobre los principios que regulan la práctica de Rein. Tales principios son la literalidad y la fidelidad; dos concepciones constitutivas del discurso de los escritores-traductores *del 45*, aunque se modulan y expresan en cada caso con ciertos matices.

Transcribo a continuación los dos párrafos introductorios de Rein, correspondientes a las versiones de 1955 y 1957, para analizar a continuación las formulaciones dominantes de su discurso.

La presente traducción del *Requiem*, como toda *versión*, es un acercamiento condenado al *fracaso*. [...] El resultado pretende parecerse al *original* y no *traicionar* su *esencia*. [...] Las palabras obviamente se pierden. La *versión literal* sería la más alejada de la *fidelidad conceptual* y poética. La traducción intenta encontrar *equivalentes* que rescaten, por lo menos, algunos aspectos del original (REIN, 2007 [1955]). (El énfasis es mío).

La presente traducción del *Requiem* intenta respetar, en lo posible, el ritmo del original. En este caso, sólo se justificaba una traducción rítmica; la mera versión de ideas e imágenes quedaría muy lejos de la intención del poeta. [...] Pero como una

<sup>80</sup> Berman lo denomina discurso *tradicional* en dos sentidos: porque pertenece a la cultura occidental y “a un mundo donde la traducción es considerada como uno de los pilares de la tradicionalidad” (2011, p. 237). Es un discurso que vincula pasado y presente y se inscribe de manera sucesiva en la tradición cultural.

versión de esta índole no pretende ser una obra en sí, sino *una vía de acceso* al poema de Rilke, que es lo que verdaderamente interesa, creo que las variantes propuestas y alguna explicación marginal pueden subsanar, en parte, lo *imperfecto* de este intento (REIN, 1957). (El énfasis es mío).

Entre los aspectos a destacar, llama la atención en ambas citas la carga negativa de los calificativos asociados al alcance y los resultados de la práctica traductora, tales como “acercamiento condenado al fracaso”, “intento imperfecto” o “mera versión de ideas e imágenes”. Hay, a la vez, otras reflexiones significativas que le dan marco y modulan tales expresiones. Si por un lado la búsqueda de equivalencias y el encumbramiento del original y del poeta se postulan como principios rectores básicos, en el terreno de los procedimientos prácticos se explicita la jerarquización del componente rítmico y, en menor medida, del léxico.

Aún más importante, en la segunda versión aparecen dos consideraciones centrales. De acuerdo con Rein, el poema traducido no constituye “una obra en sí”, sino que cumple con la función comunicativa que reclama de modo tácito la presencia del público lector. Acorde al modelo y los objetivos que guían la praxis de los agentes de traducción *del 45*, Rein construye una “vía de acceso” al poema fuente por medio de un texto “imperfecto” y dependiente de la fuente. Traducir para tornar legible la *extrañeza de lo extranjero*, si es preciso con “alguna explicación marginal”, es uno de los postulados discursivos dominantes que atraviesa tanto las traducciones de poesía en prensa como en la antología, de acuerdo con el análisis del capítulo cuatro.

Otra de las formulaciones observables es la relación polarizada entre “versión literal” y “fidelidad conceptual”; postura que Borges calificaría de “romántica” y que, en oposición a la mentalidad “clásica”, define al traductor que supedita su texto al arte y genio del poeta, *solicitado al hombre* y sin atreverse a modificar las palabras que dejó escritas (BORGES, 1997, p. 259 [1926]). En las traducciones de Rein, en cambio, este fenómeno se da solo de forma parcial. Si bien la intencionalidad declarada es la de “parecerse al original y no traicionar su esencia”, en la práctica muchos de sus textos son intervenidos de acuerdo con su lectura interpretativa y el estilo de escritura, alterando pasajes, imágenes, ritmos y expresiones, según lo requiere el poema y la poética del autor. En consonancia con sus principios, Rein va explicar en nota al pie o en la glosa cuáles fueron estas alteraciones, qué pudo haberse agregado o suprimido y, en ocasiones, las causas que justifican sus elecciones.

Hay, sin embargo, un matiz importante en la tensión que se define entre el respeto por las palabras en sentido “literal” y la “fidelidad conceptual” (a la forma, las ideas y las imágenes) cuando Rein escribe, en la versión de 1955, lo siguiente: “La *versión literal* sería la

más alejada de la *fidelidad conceptual* y poética. La traducción intenta encontrar *equivalentes* que rescaten, por lo menos, algunos aspectos del original”. La distinción entre ambas formas revela, en primer lugar, la posición traductiva de Rein respecto de la traducibilidad y la función comunicativa de la traducción, es decir, la tensión *ética* que produce la *extrañeza* de lo extranjero y la *problemática de la equivalencia* (BERMAN, 2014) en la arena práctica. Berman explica que la confusión entre *la palabra* y *la letra* ocurre en consecuencia de las múltiples definiciones en torno al concepto de literalidad, comúnmente denominada traducción *palabra por palabra*, *literal* o *servil*. Basado en la traducción de proverbios,<sup>81</sup> Berman sitúa las decisiones traductivas entre dos polos: traducir las palabras del proverbio fuente (en el sentido de núcleos semánticos) y, por otro lado, experimentar con el efecto que produce la transposición de algunos de los otros componentes de su forma. El autor prefiere obviar las equivalencias léxicas (la primera opción) y favorecer, en cambio, el juego aliterativo que logra mediante dos ítems de la lengua meta, que serán diferentes a los de la fuente. Por esta vía, Berman define el concepto de traducción literal en los siguientes términos: “No es entonces una palabra por palabra ‘servil’, sino *la estructura aliterativa* del proverbio original que reaparece bajo otra forma. Creo que ése es el trabajo sobre la letra: ni calco, ni (problemática) reproducción, sino *atención dirigida hacia el juego de los significantes*” (p. 15). (El énfasis es mío). Su argumentación, que reproduce una anécdota del seminario dictado en el Collège International de Philosophie, complementa y esclarece lo recién expuesto.

Los traductores que asistieron al seminario, en su mayoría, rechazaban esta óptica. Para ellos, compulsivamente, traducir era encontrar equivalentes. [...] El caso de los proverbios puede parecer mínimo, pero es altamente simbólico. Pone en juego toda la problemática de la equivalencia. Pues buscar equivalentes no es solamente colocar un sentido invariable [...]. Es rechazar introducir en la lengua de traducción *la extrañeza* del proverbio original [...], es rechazar hacer de la lengua de traducción ‘el albergue de lo lejano’, es para nosotros, afrancesar: vieja tradición (BERMAN, 2014, p. 15).

Otro aspecto llamativo del glosado paratextual sobre la traducción, refiriéndome ahora a la reseña de 1957, es el papel complementario y a la vez autónomo que cumple en la trama interpretativa. Es, en efecto, otra de las zonas donde se solapan crítica, traducción y discurso, según el planteo de Willson (2019) presentado al comienzo. La imbricación es evidente en la estructura de la primera parte de la nota. Allí Rein traduce los primeros versos del poema y tras advertir que “los tres últimos versos presentan cierta dificultad de traducción

<sup>81</sup> El proverbio examinado por Berman es “A cada día le basta su pena, a cada año su daño”, extraído de *Yo, el supremo*, de Roa Bastos, y que traduce al francés como “À chaque jour suffit sa peine, à chaque année sa déveine” (2014, pp. 14-15).

que es preciso explicar” los transcribe en alemán junto con una glosa explicativa que facilita su legibilidad. En el párrafo siguiente comenta algunas de las imágenes poéticas del pasaje, creando un espacio de coexistencia discursiva, bilingüe, entre experiencia traductiva, lectura, crítica e interpretación. La reseña completa se sustenta en este procedimiento. En algunos casos, Rein extrema la meticulosidad explicativa de modo tal que es posible preguntarse si esa retórica es en efecto comprensible para el lector. Vale decir: ¿qué lector posee la capacidad de cotejar fragmentos en alemán y discriminar lo diferencial de las elecciones léxicas de otras informaciones como las que proporciona la glosa? A modo de ejemplo, transcribo el siguiente caso:

‘Verwandeln’ significa transformar, metamorfosear. La traducción ‘cambiaste’ es, sin duda, opaca, pero no era posible ubicar allí un verbo puramente transitivo. Se trata, como se verá, no solo del poder de transformarse, esto es, desprenderse de una existencia anterior, sino también del poder de transformar y liberar las cosas por medio del arte (REIN, 1957, p. 22).

Habría una intención didáctica de raíces lingüísticas que coincide además con los fines que su proyecto Rein hereda de la práctica de sus antecesores. Esta misma tónica define las otras dos reseñas de la serie: “Aproximación a la poesía lírica de Brecht (1959) y “Poesía alemana de hoy” (1960). En el texto introductorio de la primera, leemos de Rein lo siguiente: “En estos momentos Brecht ya es reconocido mundialmente como uno de los más grandes dramaturgos de este siglo. En cambio, su calidad como poeta lírico no parece haber sido hasta ahora suficientemente corroborada. Ello se debe, ante todo, a las dificultades de traducción” (1959, p. 22). Una vez explicitada la vacancia, Rein introduce la reflexión metatraductiva: “Es quizás imposible traducir a Brecht sin desvirtuar la precisión musical de sus ritmos, la riqueza sonora de sus rimas, la inagotable variedad de su inventiva verbal, el vigor y el rigor de su elocuencia. Pero por lo mismo, *es conveniente y hasta necesario intentarlo.*” (*ibídem*). (El énfasis es mío).

Los factores contextuales gravitan sobre la necesidad de traducir a Brecht. Es *conveniente* leer a Brecht por la singularidad de su poética, pero sobre todo por la capacidad de comunicarse con el público lector y con el poeta emergente. No hay en esta reseña fragmentos en alemán o alusiones a las dificultades de traducción de tal o cual verso, sino que el texto intercala los versos ya traducidos de ocho poemas conforme presenta las fases compositivas y los temas centrales de la poética de Brecht. El eje vertebrador de la exposición lo anuncia el paratexto inicial, que reza como sigue: “[Brecht] intentó restituirle al poema su auténtica función social, dirigiéndose al hombre común para que volviera a cantar la poesía” (1959, p. 22). Bajo esta premisa, Rein analiza el proyecto estético y social de Brecht y, como

es su costumbre, comenta asuntos relativos a la melodía y al ritmo, aunque sin acudir al texto fuente. Comparado con los pasajes que introducen a Rilke, persiste también aquí la prevalencia de lo intraducible y de la traducción en tanto mediación imperfecta; un aspecto constante en las “Notas a los poemas” de la antología de traducción. Sin embargo, mientras que la traducibilidad determina la confección de esas notas, el comentario sobre lo intraducible de la cita sobre Brecht introduce un matiz. La traductora jerarquiza la difusión del programa poético brechtiano, al margen de las negociaciones interlingüísticas y poéticas, con el fin de vincularlo con las estéticas de los poetas locales y revertir, asimismo, su relegamiento en términos de recepción. En este sentido, la reseña de Rein representa para el ámbito hispanoamericano, en donde solo en 1968 aparece la primera antología de traducción (ROHLAND, 2000; BROOKER, 2017)<sup>82</sup>, uno de los primeros puentes que conectan al poeta alemán con el lector rioplatense.

“Poesía alemana de hoy” (1960), último de la serie, es un artículo panorámico con numerosos fragmentos traducidos y otros tantos transcritos del alemán. Por esa vía Rein anuda los argumentos interpretativos con sus preferencias poéticas personales, evidentes al golpe de vista por el lugar central que ocupa en la nota el poema traducido de Hans Egon Holthusen. Junto con el comentario, la traducción juega en este caso un rol central, pero funciona de manera diferencial respecto de las reseñas anteriores. Más que en el resto, la conexión con la antología de traducción es harto evidente y, si se los compara, los párrafos de un texto y otro coinciden casi de forma idéntica. En ambos casos se aprecia una carga valorativa de tono escéptico, conservador y en ocasiones incluso soterradamente peyorativo con la que Rein simplifica las manifestaciones neovanguardistas. Así, la reseña se divide en dos extremos. De un lado están los poetas “asociales, iracundos, ‘beatniks’, vanguardistas o neovanguardistas” y del otro los “constructivos” (REIN, 1960, p. 22). Dentro de las estéticas asociales figuran, por ejemplo, las de Peter Rühmkorf y Werner Siegel, poetas jóvenes y antólogos del volumen *Heiße Lyrik* (1958), una novedad editorial que Rein habría traído seguramente de Hamburgo. El programa de estos artistas emergentes es representado en la reseña por medio de una serie de versos de Rühmkorf y Kurt Leonhard (en español y alemán), ninguno de ellos seleccionados por Rein, pero sí mencionados en la “Introducción” de la antología. En la reseña interesa observar cómo Rein utiliza la traducción al español para

---

<sup>82</sup> La primera antología de poesía en traducción de Brecht fue *Poemas y canciones* (Madrid, Alianza, 1968), cuya selección y traducción estuvo a cargo de Jesús López Pacheco y Vicente Romero, según informa Rohland (2000). En fechas más recientes se publica en Uruguay la selección de poesías de Brecht traducidas por José María Valverde en 1973, la cual logra salir a la luz por mediación de Creative Commons Uruguay.

establecer sus diferencias estéticas respecto de estos poetas y de qué manera el pasaje resultante, traducido como ningún otro palabra por palabra, de una forma lineal y plana, determina un efecto de lectura paródico y risible. Más que favorecer el acceso a nuevos registros, en este caso la traductora busca exhibir sus divergencias con respecto a las formas de la poesía experimental contemporánea que considera extremas y artificiosas. Sin necesidad de aclaraciones metatraductivas adicionales, la traducción funciona aquí como discurso sobre ella misma, según se aprecia en el siguiente pasaje:

Kurt Leonhard (nacido en 1910) comienza un poema titulado *Ecce Homo* –posterior a 1945– con estas fantasías intraducibles: guck guck dada (guck da significa mira allí)/ Klicker Klicker Bicker Bucker Murks (Presumibles onomatopeyas)/ Blindekuh Plumpsack (Gallina ciega, idiota) / Erdenklösschen (puñadito de tierra), etc. (REIN, 1960, p. 23).

En el otro extremo Rein presenta a la tendencia de la poesía de posguerra en la que predomina “el buen gusto, la lucidez y la cultura sobre la originalidad e intensidad de la expresión” (*ibidem*). Las poéticas de Holthusen, Hans Magnus Enzensberger e Ingeborg Bachmann encarnan, así, una voz reflexiva, auténtica y sobria, en las que prevalece la actitud crítica frente a la lengua y al mundo. Así, la línea que Rein traza entre estas dos estéticas dibuja una nueva zona de cruce entre traducción y crítica. A saber: torna visible la mediación lingüística e interpretativa; informa al lector sobre las tendencias poéticas contemporáneas, a la vez que lo forma respecto de cómo leerlas y pensarlas; y, en lo que respecta al proyecto individual de Rein, exhibe las bases estéticas e ideológicas que sustentan la traducción de poesía en todos sus soportes.

Las dos zonas que expone la reseña son construidas en función de los criterios con los que Rein determina a quiénes excluir del corpus y cómo compensar esas ausencias en el marco de la antología. En tal sentido, mientras algunos de los que no están, como el caso de Rühmkorf, son mencionados en la “Introducción” como representativos de un fenómeno de la contemporaneidad, otros vanguardistas ingresan al corpus con textos que aparecen cercados por notas aclaratorias en las que Rein, o bien aduce intraducibilidad o bien transfiere sus gustos y opiniones. En la serie de poesía traducida de *Marcha* sucede lo mismo. Observadas como secuencia, no resulta difícil identificar en las reseñas con qué autores Rein comparte valores estéticos comunes y con quiénes no, una opción legítima que no se busca prescribir, pero que es preciso consignar.

Si bien en la “Introducción” a la antología Rein aclara que sus comentarios no buscan juzgar en términos de calidad literaria, es sabido que, al margen de las más genuinas intenciones, el carácter subjetivo de la persona que traduce, selecciona y comenta tiñe y a la

vez nutre el recorte de mundo que propone. En este sentido, podría decirse que la contemporaneidad que busca ilustrar la antología, filtrada a la prensa por medio de la serie de poesía traducida, se inclina más por las tendencias poéticas de principios del siglo XX que por las que surgen en la posguerra, con excepción de Brecht. Podría cotejarse esto mismo con el número de poemas traducidos de los casos más emblemáticos en cada una de las corrientes y se podría comprobar que, en efecto, Rilke figura con cinco poemas, Brecht con cuatro, Trakl con tres y, a partir de 1945, todos con uno o dos. Esta misma visión trasunta a la serie de reseñas de *Marcha*, en la que como se ha consignado, los poetas centrales son Brecht, Rilke y, entre los contemporáneos, Holthusen, Bachmann y Enzensberger.

No obstante, hay en los argumentos que alimentan estas valoraciones algo más que solo gustos personales, conservadurismo y preferencias estéticas. Una vez más hay que remitir a la incidencia del contexto: a la transición 1959-1960 como inflexión clave para comprender lo que se juega detrás de la crítica y la traducción de poesía en ambos soportes. Cabe recordar, primero, la incidencia del habitus; de aquello que Rein aprende e incorpora durante su formación como estudiante y su primer ejercicio docente, así como las prácticas y manifestaciones culturales que hereda, revisa, rechaza o se apropia conforme su intervención cultural se expande a otros campos y se expone a otros estímulos, como los del teatro independiente. No es de extrañar, por tanto, que cuando se publica en *Marcha* “Poesía alemana de hoy”, entrada la década del sesenta, Rein escudriñe con sesgo desencantado los experimentos poéticos neovanguardistas y se incline por poéticas comprometidas con el asunto social. El cierre de la reseña ilustra aquello que, al parecer, Rein echa en falta de los nuevos poetas contemporáneos:

[...] falta en todos ellos el empuje y la amplitud del canto con raíz popular. El sople de vigor y autenticidad que trajeron a nuestro tiempo los poetas sociales –los poetas del futuro, según Antonio Machado– Vallejo, Miguel Hernández, Bertolt Brecht, no parecen haber dejado rastros en estas nuevas promociones literarias (1960, p. 23).

### 2.3.4 Una mirada al discurso de los agentes

Estudiar el proceso individual del traductor de forma disociada respecto del sistema literario conlleva riesgos, entre ellos, soslayar la incidencia de la dimensión colectiva y social inherente a la práctica y a los productos que de ella resultan. Conviene recordar, en tal sentido, que la ausencia de abordajes sistemáticos del periodo en cuestión dificulta el estudio comparado. Si bien los trabajos disponibles al momento indagan *escenas de traducción* (CATELLI Y GARGATAGLI, 1998; WILLSON, 2008) que aportan datos específicos acerca

de una variedad de fenómenos de carácter heterogéneo,<sup>83</sup> estos no alcanzan una proyección contextual lo suficientemente abarcativa mediante la cual identificar, evaluar y cotejar regularidades y discontinuidades entre las formas concebir la práctica por parte de los agentes involucrados. Aun así, los trabajos y entrevistas disponibles sobre Vilariño (URIARTE, 2014); Benedetti (ROCCA, 2004; HORNOS, 2014 y 2015); Vitale (ROCCA, 2019; HORNOS y LÁZARO IGOA, 2023) y Rodríguez Monegal (CAMPANELLA, 2022) relevan formulaciones discursivas que, con un grado mayor o menor de empirismo o de formalización, dan cuenta de las maneras de concebir la traducción y sus funciones, ya sea como práctica o como forma de mediación importadora de registros, autores o poéticas.

Tomemos como punto de partida los aspectos nodulares apuntados a propósito de las reflexiones metatraductivas de Rein. Con base en sus traducciones de Rilke, llamamos la atención sobre las siguientes nociones: 1. La percepción de la práctica y los productos traductores en términos negativos. 2. La búsqueda de equivalencias y la sacralización del original y del poeta se postulan como principios rectores principales. 3. En el terreno específico de la praxis y la toma de decisiones Rein declara jerarquizar el esquema rítmico. 4. El poema traducido no posee estatus de obra independiente, sino que representa una vía de acceso al poema “original”. La traducción es un texto “imperfecto” y legible mediante “explicaciones marginales”. 5. Aparece una relación polarizada entre “versión literal” y “fidelidad conceptual” que la práctica matiza con intervenciones metatextuales que tienden a diluir esa tensión.

---

<sup>83</sup> Ejemplos recientes son la tesis de maestría de Torres Rippa *Representaciones sociolingüísticas de la traducción al español de Los poseídos de la luna llena* (2021), su artículo “Caracterización léxica de la variedad de español usada en la traducción: el caso de *La mesera era nueva* de Dominique Fabre” (2020), “Política editorial y traducción: el caso Trilce” (2020) y su proyecto de doctorado (en curso) con foco en la traducción literaria en editoriales independientes uruguayas en el periodo 1985-2020. También recientes son los artículos de Campanella: “Recepción y traducción de la obra de Octave Mirbeau en la prensa periódica anarquista del Uruguay, un caso de traducción en la revista *Futuro* en 1905” (2020) “La traducción como práctica política: Les 21 jours d’un neurasthénique de Octave Mirbeau en el periódico anarquista *Nuevo Rumbo*” (2021), “Emir Rodríguez Monegal, en la escena de la traducción” (2022), así como su investigación sobre el archivo de traductor de Álvaro Armando Vasseur (1878-1969); los de Lázaro Igoa: “Vos que voseáis (aunque no al traducir): Notas sobre el voseo en literatura vernácula y literatura reciente del Uruguay” (2020), “*The Southern Star/La Estrella del Sur*: zona de contacto bilingüe y traducción en la prensa temprana de Montevideo (1807) (2021) y “Sobre el metadiscursivo traductivo de Ida Vitale en su primera fase como traductora”; la entrevista de Rocca (2019) y Smaldone (2020) a Vitale; el artículo de Masello sobre la variedad de la lengua de la traducción en Uruguay (2021); el de Antúnez acerca de Julio Herrera y Reissig (2017); los de mi autoría en torno a agentes de traducción del exilio judeo-alemán en Uruguay (2019), Mercedes Rein (2020) y Mario Benedetti (2014 y 2015), entre otros. De relevancia por su perspectiva histórica y panorámica es la entrada para el *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, editado por Lafarga y Pegenaute, preparada por Ortiz (2013). Cabe aclarar que este recuento no es exhaustivo y solo busca ilustrar las temáticas investigadas bajo diferentes focos sobre la traducción en Uruguay en los últimos años.

Estas consideraciones son útiles para indagar algunas de las también *escasas* reflexiones de Benedetti, uno de los principales promotores del diálogo entre las tradiciones literarias hispanoamericanas y las de otras partes del mundo; sujeto mediador que desde sus inicios como crítico literario traduce del alemán, francés e inglés para varias revistas. Es, además, uno de los pocos que por su formación escolar en el Colegio Alemán de Montevideo domina una lengua lejana que lo *distingue* –en el sentido que le da Bourdieu (1998)– entre los escritores *del 45*, en tanto que su “predilección por la línea germana superaba los afanes de Emir [Rodríguez Monegal] que no sabía alemán” (ROCCA, 2004, p. 125).

Benedetti hace referencia a su labor traductora por medio de formulaciones como: “Siempre traté de tener presente la mayor fidelidad al original, esto que parece obvio lo digo porque, por ejemplo, las ‘transcreaciones’ de Octavio Paz logran textos muy interesantes, a veces excelentes, pero son textos de Paz y no del escritor traducido” (ROCCA, 2004, p. 125). Hay varias representaciones en este pasaje que merecen comentario. 1. La legitimidad de la fidelidad como criterio y medida fue en su momento y es, décadas más tarde, incuestionable y “obvia”. 2. Llama la atención la siguiente afirmación: “Son textos de Paz y no del escritor traducido”. Vale decir, la traducción es un producto derivado de una obra original y, por lo tanto, no posee autonomía, tal como lo viéramos en Rein. 3. De lo anterior es posible inferir que la creatividad es legítima cuando se trata de escrituras directas, no de traducciones. Esto contrasta con la referencia a Octavio Paz, para quien, al contrario de Benedetti “todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único” (2009 [1971]). Por otra parte, la posible atribución de la teoría de la transcreación de Haroldo de Campos al escritor mexicano hablaría de las asociaciones teóricas, inconscientes o no, de dos visiones innovadoras respecto de la traducción como acto de reescritura. A modo de síntesis sumaria, identificamos la fidelidad, la entronización del original, la condición ancilar del texto traducido y la invisibilización del traductor como las dominantes de las ideas de Benedetti en torno al traducir.<sup>84</sup>

La fidelidad al autor y a la obra atraviesa asimismo las ideas de Vilariño, aunque de sus testimonios se desprende una posición menos categórica que la de su colega. En general, el discurso de Vilariño discrimina la pertinencia de tales concepciones en función de las experiencias traductivas y las particularidades específicas del texto fuente. En 1973, en una inusual entrevista colectiva realizada por Ruffinelli a Vilariño, Vitale y Rein, y al traductor

---

<sup>84</sup> En mi tesis de maestría ilustro el papel de la fidelidad como estrategia dominante de sus traducciones de Kafka.

Jorge Scaron, la fidelidad y la creatividad aparecen como elementos discursivos centrales. Esa entrevista, publicada en *Marcha* a doble página y titulada “La tarea secreta del traductor”, introduce los relieves subjetivos, personales y heterogéneos de la praxis a partir de una doble reivindicación: visibilizar la traducción en tanto que práctica, y divulgar, en especial, la actividad de los traductores locales. Ruffinelli lo expresa a través de una valoración personal que resulta significativa en el ámbito restringido de la prensa cultural vernácula de la época.

Así, en el texto introductorio leemos: “Recrear en una lengua propia la obra concebida y escrita en una lengua ajena supone, en las mejores traducciones, un ejercicio de concepción lingüística y de *reescritura*, más notable aún *cuando los traductores son escritores y poetas*” (1973, p. 29) (El énfasis es mío). Mientras que la idea de la traducción como reescritura introduce un concepto distinto con respecto a las ideas consensuadas hasta entonces sobre la autoría y el carácter subsidiario del texto traducido, la figura legitimante del poeta-traductor refiere a una creencia arraigada y extensiva a otros miembros del grupo. Desde el espacio académico brasileño, Aseff (2017) analiza el caso de los poetas traductores bajo la perspectiva polisistémica y señala al respecto que la doble condición de escritor-traductor no se explica tan solo por cuestiones de sensibilidad estética, sino que involucra gestos y decisiones que buscan incidir en la configuración del canon y afectan la filiación literaria de quienes traducen (p. 241). Según estos argumentos, la representación que propugna la destreza traductora como cualidad inherente y exclusiva de escritores opera como criterio que valida o niega el estatus de la práctica de figuras menos consagradas o emergentes, o formadas en otras áreas disciplinares.

La fidelidad y la creación, dos concepciones que tensionan el discurso tradicional sobre la traducción, se anudan en las ideas que Vilariño, Vitale y Rein expresan en las respuestas a Ruffinelli. En el caso de Vilariño, la fidelidad opera como criterio funcional que depende y varía de acuerdo con el texto, la poética del autor y el género que se traduce, en la medida que, en ciertos casos, dice la poeta: “nos vemos compelidos a respetar, tan o más que el sentido del texto, la prosodia de esa escritura” (1973, p. 29). De acuerdo con esto, el menor o mayor grado de fidelidad al texto fuente fluctúa en función del proyecto traductor, las particularidades textuales y contextuales de la obra fuente y, aunque no se explicita, también de la experiencia previa. En otras palabras, se trataría de un concepto de fidelidad que no se postula a priori como ideal a alcanzar, sino que funciona según los componentes que caracterizan al texto de partida y que condicionan las decisiones de la traductora. Así, ante la pregunta: “¿Hasta qué punto puede una obra ‘traducirse’ a otro idioma?” (*ibidem*), Vilariño refiere a una praxis que pivota en la fidelidad para desdoblarse en posibilidades creativas en

diferentes planos. Vale decir, no solo busca el equilibrio entre aquello que es posible o vale la pena conservar en la traducción, sino que intenta, en sus palabras: “ir más lejos en la fidelidad, en el respeto por el material sonoro, conceptual, por las intenciones del autor, por el espíritu de la época” (*ibidem*). En este caso, el componente *especulativo* de sus reflexiones deja ver el carácter flexible de la práctica y de qué manera la lectura detenida, interpretativa y crítica que precede a la traducción determina las estrategias y el resultado final, más o igual que la pericia lingüística con la lengua de destino.

La línea de los argumentos de Rein en la citada entrevista acerca de los límites de la traducción van por otro camino. Mientras que la reflexión de Vilariño discrimina entre la incidencia de las particularidades del texto fuente y las decisiones derivadas de la lectura del traductor, Rein alude a la proximidad cultural de las lenguas y a la presencia de elementos lingüísticos y culturales “parcial o totalmente intraducibles”. Tal sería el caso, aclara, cuando “el valor de la obra radica en estructuras fónicas o en regionalismos”. A diferencia de Vilariño, para quien a pesar de que “todo lenguaje implica una concepción del mundo y una actitud, y debe ser acatado [...] casi siempre se puede [traducir]”, Rein traza los límites de la praxis por medio de la identificación de una serie de fenómenos que considera intraducibles. Ante la ausencia de lo próximo y por apego a cierto habitus –según se ha expuesto arriba– la actividad traductiva queda circunscripta a la letra y la forma del texto fuente. Sin embargo, es preciso establecer un matiz. Dado que, en su concepción, lo indispensable del traductor es su “doble capacidad mimética y expresiva, comparable a la doble actividad imitadora y creadora, ceñida a un texto y libre a la vez, que debe desarrollar el actor” (RUFFINELLI, 1973, p. 29), el espacio de la traducción se amplía. Siguiendo la analogía que plantea la cita, el rango de negociación traductiva no se limita a los sentidos, significados y significantes, sino que se despliega entre la injerencia interpretativa y creadora del traductor y la reproducción del “original”. En esta línea, Grossman (2010) entiende que, en efecto, la traducción es “una especie de actuación interpretativa, que sostiene la misma relación con el texto original que el trabajo del actor tiene con el guión o la obra, o la ejecución musical con la composición” (p. 24). Los márgenes de libertad creativa e interpretativa que Rein propugna en su discurso son limitados por todo lo que *no se puede o es imposible traducir*. Es preciso recordar, en este punto, que la enunciación metatraductiva no siempre se corresponde con las operaciones efectivizadas en los textos traducidos y que *traductor, experiencia y discurso* conforman un todo complejo que solo hasta cierto punto puede predecirse a través de las declaraciones paratextuales o metatraductivas. En tal sentido, el análisis de la función contrastiva de las

notas a los poemas de la antología, en el capítulo cuatro, ilustra este comportamiento con ejemplos tomados de la praxis.

Lo intraducible que ciñe la práctica de Rein contrasta con la visión de Vitale, para quien la labor del traductor es equiparable a la del escritor, cuanto más si se trata de resolver “la ambigüedad” de los recursos narrativos de tipo vanguardista utilizados por el autor del original. Con base en esto, Vitale compara la relación autor-lector-traductor y, a favor del último, señala que: “Toda vez que el autor se reserva un campo cerrado, el lector puede corresponderle con la incomprensión. Pero el traductor debe ser capaz de adivinar intenciones, deshacer las ambigüedades [...] y reconstruirlas a conciencia, cuando pueda. Debe crear paralelamente al autor” (p. 30). Aparece por primera vez un vínculo que iguala la tarea del escritor con la del traductor en términos de autoría.

Esta formulación ya está presente en el artículo “Del eterno traducir” (1963), uno de los artículos más iluminadores acerca de la reflexión de Vitale en torno a la traducción.<sup>85</sup> En este texto de 1963 –nótense los diez años que lo separan de la entrevista de Ruffinelli– Vitale ya hace referencia a tres temas centrales y novedosos en el contexto de su enunciación. 1. El papel cultural de la competencia en lenguas extranjeras, que representa uno de los componentes discursivos compartidos con sus coetáneos. No solo en términos de destrezas en el plano lingüístico, sino como capital cultural que premia al agente con un lugar de prestigio en el campo y le reserva un ámbito especializado de intervención. 2. El traductor es el sujeto responsable de la mediación y vehiculiza la transferencia de representaciones e ideas de una cultura a otra, no solo de textos. 3. La alusión a una praxis circunscrita “por dos decisiones opuestas y excluyentes, aunque no siempre terminan siéndolo por completo: pegarse a la letra del texto fuente o crear con las estrategias de la lengua de llegada un texto con características propias” (HORNOS Y LÁZARO IGOA, 2023). En palabras de Vitale este último aspecto se expresa así:

Dos escollos siguen señalando las alternativas que polarizan toda traducción, tanto en prosa como en verso: o el traductor se ocupa fundamentalmente de la oralidad, *repta sobre el texto pasando lacio de una palabra a otra [...]*, molde fiel de la idea, o *levanta vuelo en su empeño [...]*, se desprende de la sujeción del calco, rompe el hechizo de la forma perfecta que intenta trasvasar de un idioma a otro y hace una nueva creación en su propia lengua [...]. Entre estos dos hitos cabe por supuesto toda la gama de lo tieso, exacto e insípido a lo más heterodoxo y anárquico. Y cabe lo bueno y lo malo, lo excelente y lo módico (1963, s/n). (El énfasis es mío).

---

<sup>85</sup> Según lo estudiamos junto con Lázaro Igoa en “Sobre el metadiscursivo traductivo de Ida Vitale en su primera fase como traductora”. Ponencia presentada en el Coloquio Abrir palabra por palabra el páramo, organizado por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU), en la Biblioteca Nacional de Uruguay, el 5 de octubre de 2021. El artículo integra el volumen libro *Ida Vitale. abrir palabra por palabra el páramo* (2023).

Vitale demuestra a través de dos traducciones recientes de Baudelaire el fundamento interpretativo de su tesis. Así, escribe:

[...] dos versiones que sirven de muestra: la argentina, de una '*fea fiel*', la mexicana de una '*infiel hermosa*'. [...] Pacheco evidentemente se ha desembarazado por las buenas de Baudelaire, de mucha de su ampulosidad. No se ha sentido obligado ni siquiera por ese sello de época que suele preservarse en parte por fidelidad, en parte por gusto del exotismo. [...] la suya es una excelente, renacida versión" (s/n). (El énfasis es mío).

La contraposición de *la fea fiel* con *la infiel hermosa* se tensa en más de un sintagma de la cita. En primer lugar, Vitale reivindica los resultados de la intervención creativa del traductor de un modo poco frecuente en el discurso de entonces, considerando que median diez años entre este texto y la entrevista con Ruffinelli, y muchos más respecto del testimonio de Benedetti. En el marco de la lingüística, puesto que entonces no se habla aún de estudios de traducción, el apunte de Vitale es significativo: se deshace del peso consagrador del original y legitima la “desobediencia” a las marcas de época. Asimismo, el texto traducido parece importar igual o más que el original, en tanto “[Pacheco] se ha desembarazado por las buenas de Baudelaire” (VITALE, 1963, s/n). Por otra parte, Vitale reconoce el estatus de la retraducción, aunque omite mencionar, al menos en este caso, las condicionantes que suelen circunscribirlas, como son la incidencia de la coyuntura sociohistórica, política y económica; el proyecto editorial; la circulación de la fuente y el autor en el sistema receptor; el prestigio de quien traduce; factores todos ellos que determinan las características de una retraducción, según lo estudian entre otros Cadera y Walsh (2017). Bajo una perspectiva diacrónica, informada y crítica la lectura de Vitale contempla, no obstante lo anterior, las estrategias diferenciales que, sin nombrarse, producen lo que ella juzga una “excelente, renacida versión” (1963).

En la reflexión metatraductiva de estas tres traductoras prevalece la idea de una práctica flanqueada por acciones contrapuestas. Ya sea entre mimesis y creación, traición y fidelidad, incluso con metáforas tales como *reptar* y *levantar vuelo* que propone Vitale (1963), traducir es el resultado de una negociación compleja y variable –en ocasiones incluso “problemática”–, sujeta a las condiciones y circunstancias del texto fuente y del género, pero también de las estéticas, la lectura, la lengua y la escritura del sujeto que traduce en una época determinada. En este sentido, el discurso de Vitale se aprecia más despojado del peso del original y del autor, cediéndole legitimidad a las elecciones del traductor, más allá de los textos resultantes.

Presento para terminar ciertos aspectos en torno a la labor de Rodríguez Monegal en el ámbito de la traducción. Figura central de su generación, su caso reviste particularidades de

interés en tanto representa a un auténtico “agente de traducción”, según lo hace notar Campanella (2022) a partir de la noción de Milton y Bandia (2009). La atención constante de Rodríguez Monegal a fenómenos de importación literaria ha sido subrayada por la crítica como uno de los rasgos más sostenidos de su trabajo intelectual. De forma somera, y en virtud de la profusa bibliografía disponible sobre el crítico, los párrafos que siguen ilustran lo principal de su agencia traductora.

En la década de 1940 Monegal difunde en el campo cultural uruguayo el programa traductivo que desde 1931 promueve la revista porteña *Sur*, una postura que le cuesta severas diferencias con otros sectores de la crítica. En el marco de su labor como colaborador y director de diversas publicaciones periódicas, entre 1943 y 1957 participa de forma activa en los procesos de traducción, recepción y divulgación de la literatura extranjera traducida de diferentes lenguas, en especial del inglés.<sup>86</sup> Esta inquietud se remonta a una temprana estancia en Europa en la que entra en contacto con manifestaciones literarias de posguerra que a su regreso introduce en el medio literario local a través de *Número*. Años más tarde, su interés por la traducción y por el mercado internacional del libro cristaliza en proyectos culturales que desarrolla fuera del país, como la revista *Mundo Nuevo*, que funda en París, en 1966.

Durante la dirección de las páginas literarias de *Marcha*, entre 1945 y 1957, Monegal traduce, reseña y publica comentarios breves sobre novedades literarias internacionales en el espacio llamado Asteriscos, destinado a las misceláneas.<sup>87</sup> La columna ofrece reseñas de diferente tipo y tenor que perfilan una manera legitimada de hacer crítica de traducciones por vía del prestigio del reseñista y, en el caso particular de Monegal, además, por el indiscutible y poco usual volumen de lecturas que lo destaca (ROCCA, 1997, p. 226). Si bien domina el francés, el inglés y el portugués, el estatus de su posición y el poder de su liderazgo lo eximen en múltiples ocasiones de explicitar o fundamentar los saberes que detentan sus comentarios críticos, en especial los referidos a la lengua fuente. El caso Kafka, al que sigue de cerca durante el proceso de traducción en Argentina, es ilustrativo del carácter tentacular de su intervención y gestión intelectual. Como es habitual en la época, en las notas de Asteriscos Monegal intercala valoraciones críticas sobre particularidades microtextuales de las obras traducidas, desconociendo la lengua del texto fuente, como el alemán. El siguiente pasaje revela, además, los términos prescriptivos, e incluso negativos, con los que refiere a la

---

<sup>86</sup> Sobre las traducciones realizadas por Rodríguez Monegal véase Ortiz (2013) y Campanella (2022).

<sup>87</sup> Para más detalles sobre la recepción de Kafka en Uruguay véase Hornos (2014).

práctica y al traductor, en especial cuando se trata de figuras menos consagradas (que Borges).

Ediciones. ‘El proceso’, en traducción de Vicente Mendivil, fue editado por Losada, en 1939 (B. Aires). La traducción de ‘América’ parece correcta, aunque incurre en expresiones alambicadas (*defecto que achaco al traductor a falta del texto de Kafka*) [...]. La traducción de los nueve relatos reunidos bajo el título de ‘La metamorfosis’ se debe a Jorge Luis Borges. *No es necesario elogiarla.* [...] Es la mejor noticia que conozco sobre Kafka (puede leerse con provecho el artículo de Claude-Edmonde Magny en el número 79 de la revista ‘Sur’. Puede leerse, distraídamente, el ensayo de Mallea en el ‘El sayal y la púrpura’ (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1944, p. 15). (El énfasis es mío).

En una reseña posterior a la traducción de los relatos que integran el volumen *La muralla china* –traducida por Alfredo Pippig y Alejandro Ruiz Guiñazú–, Monegal alude a la literalidad por medio de una comparación que consagra la versión de Borges en detrimento de la retraducción. Valga esta breve cita de ejemplo: “Un rápido cotejo de las versiones permite asegurar la mayor literalidad de esta nueva, la mayor felicidad de aquella” (1953p. 14).<sup>88</sup>

Los comentarios que caracterizan estas notas son sintomáticos de un momento del discurso que con el transcurso de los años desplaza su foco a la dimensión sociológica de la traducción a escala internacional, según los artículos que escribe para *Temas* y *Mundo Nuevo* (1966-1968). En el contexto de esa última, que funda con el objetivo fundamental de “insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones [...]” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1966a, p. 4), su reflexión en torno a la literatura traducida retoma nociones características del discurso *del 45*. En este sentido, observamos que aún en los sesenta la fidelidad sigue tensionando la legibilidad de la obra traducida en términos comunicativos. La reseña “La novela brasileña” (1966b), que Monegal escribe a propósito de las traducciones de Guimarães Rosa, da cuenta de esa fluctuación:

De hecho, la traducción norteamericana (realizada con enorme cuidado por James L. Taylor y Harriett de Onís) se lee mucho más fácilmente que el original ya que hasta cierto punto los traductores se vieron forzados a simplificar y explicar el texto. Según me dice Guimarães Rosa, sólo la reciente traducción de *Corpo de baile*, y la versión alemana de *Grande Sertão: Veredas* realizan la tarea *casi imposible* de ser a la vez fieles al original y legibles en la lengua a que se traduce (p. 11). (El énfasis es mío).

Según la cita, lo legible garantiza una “buena” traducción. Al igual que Rein, el crítico aboga por un texto traducido que “pueda leerse” de manera fluida en la lengua de

---

<sup>88</sup> Esta lectura de Kafka a través de la voz autorizada de Borges se inscribe en la disputa que por entonces divide a la crítica local en torno al ingreso y divulgación del género fantástico de matriz borgiana en las letras vernáculas.

llegada, aunque no de cualquier manera. Contrario a los recursos que tienden a simplificar y explicar pasajes traducidos, Monegal apuesta a un equilibrio “casi imposible” –un equilibrio sin duda difícil en la prosa de Guimarães Rosa– entre fidelidad y legibilidad. A pesar del tono prescriptivo, retoma allí un asunto que aparece con anterioridad en una nota publicada en *Temas* (1965), también sobre Guimarães Rosa. En esa oportunidad identifica estrategias diferenciales como la clarificación, ordenación y simplificación de la traducción y su relación con las particularidades que presenta la prosa del escritor, reconociendo incluso la complejidad de la tarea:

Leyendo la traducción norteamericana, he podido advertir hasta qué punto es inevitable un esfuerzo de clarificación, de ordenación, de simplificación que termina por desvirtuar, así sea mínimamente, la prosa tan alusiva, tan trabajada y envolvente del narrador mineiro (1965, p. 9).

La obra del escritor brasileño es objeto del diálogo entre Monegal, Ernesto Sábato y Severo Sarduy, publicada en *Mundo Nuevo*, en 1966.<sup>89</sup> El motivo que los reúne es la difusión de la literatura hispanoamericana en Europa y Estados Unidos, el tratamiento de la “diversidad lingüística” y la renovación estética de escritores y traductores (p. 8). Bajo la óptica múltiple del editor, el crítico y el escritor traducido, y a instancias de la salida en Italia de una novela de Sábato, la conversación se desarrolla bajo supuestos que pueden sintetizarse así: 1. Tanto la mediación editorial como la traductora “trivializan” la recepción y el éxito editorial, la prosa y la estética de escritores experimentales, y no solo de los escritores hispanoamericanos. 2. Editores y traductores actúan mediante “una línea que podemos llamar conservadora-académica”, en palabras de Monegal, por cuanto reproducen y promueven la corrección lingüística y el buen uso del español por encima de la inventiva de los escritores. Esta es una idea que Sábato reformula del siguiente modo:

Pero estos escritores son siempre un poco *terroristas de la lengua*, y sabemos que las editoriales (que proceden como las instituciones académicas y las escuelas, por razones comprensibles), cuando editan una obra, tratan de trasladarla a un lenguaje corriente, *con el grave peligro de trivializarla*. De modo que sólo los grandes creadores como Céline o como Gadda y otros que han convulsionado la lengua italiana o la francesa [...], parecería que tienen derecho a hacerlo. Los traductores no; es ese el gran problema (1966, p. 8). (El énfasis es mío).

La figura del escritor canónico, la de “los grandes creadores”, legitima la práctica y asegura la “buena traducción”. Ante la réplica de Sarduy, para quien la traducción crea una metáfora del texto y no “una equivalencia milimétrica, palabra por palabra”, Sábato arremete con los peligros de la trivialización y la desconfianza a las traducciones “normales”, es decir,

---

<sup>89</sup> Debo y agradezco a Lucía Campanella la referencia a este artículo.

aquellas creadas por personas que o bien no son escritores de peso o son traductores “normales y oficiales”. Estas ideas las expresa Sábato en este pasaje:

Lo que me interesa es *el peligro que implican las traducciones normales*. No estoy hablando de las traducciones excepcionales, no estoy hablando de Poe traducido por Baudelaire o de la Biblia al inglés. Estoy hablando de las traducciones que se hacen todos los días. Me preocupa si el peligro que existe entonces no es la trivialización. Es decir, si al traducir la lengua de un creador, que siempre es un poco abrupta, que tiene carácter, aristas, que hasta en su propia lengua es un poco ‘fuera de la ley’, los traductores normales y oficiales no lo convierten en una persona honorable (p. 8).

Entre otras valoraciones que no cabe aquí comentar en extenso, solo destaco de la cita la visión reduccionista y ahistórica de la figura del traductor, asimilado a la de un sujeto que normaliza y aplanar la originalidad de la prosa del gran “creador”. Por su parte, Rodríguez Monegal discrimina dos formas de traducir la prosa experimental del nuevo escritor, la explicativa y la académica, y agrega que tanto una como la otra “están trabajando en el plano más superficial de cada obra. *No están creando una realidad paralela en otro lenguaje*. Por eso *lo están empobreciendo*” (p. 9). (El énfasis es mío). Se puede apreciar de qué modo la sospecha orienta las representaciones asociadas al traducir y al traductor de estos agentes, más ocupados en registrar desaciertos, que en observar la complejidad del fenómeno por medio de una mirada abierta a otras variables.

Las reflexiones de Rodríguez Monegal sobre el proceso traductor en sí mismo son escasas y se encuentran dispersas en publicaciones periódicas de diferentes periodos, así como en cartas y otros materiales de archivo. No obstante, gracias al creciente interés académico por la labor traductiva de figuras intelectuales disponemos de artículos recientes que abordan diferentes fenómenos asociados a la Generación del 45. En esta línea, Campanella consigna a propósito de la traducción de *Hamlet*, realizada por Rodríguez Monegal y Vilariño en 1964, un intercambio epistolar que confirma la vigencia de representaciones traductivas comunes al discurso de sus coetáneos, aunque en este caso se trata de textos destinados a la representación escénica. Así, accedemos a la siguiente opinión de Monegal:

Toda traducción es una derrota aceptada porque si realmente se admira el texto original, es imposible no advertir que el traslado a otro idioma es una mera ilusión. Pero el traductor sabe esto y se consuela pensando que su recompensa está en intentar no ser demasiado infiel al espíritu (RODRÍGUEZ MONEGAL en CAMPANELLA, 2022).

De manera indirecta, aparecen en la cita ideas afines a las de los compañeros de generación. En concreto, la jerarquía del original, la traducción como derrota o fracaso y el papel de las lenguas se enlazan con las ideas de Vilariño, Vitale y Rein analizadas arriba a propósito de la entrevista de Ruffinelli (1973). Veíamos entonces que, según Rein, traducir “no es un problema exclusivamente lingüístico” (1973, p. 29) y que la intuición, refuerza

Vilariño, pesa más “por cuanto hay de irracional en una lengua, por los difíciles matices, inflexiones, sobrentendidos, etc., que la pueblan. De ahí tanta gente que conoce tan bien un idioma y lo traduce tan mal” (*ibidem*). Nótese que tanto para las entrevistadas como para Monegal y Benedetti el dominio de lenguas extranjeras juega un papel central en la importación de repertorios y en la distribución de los espacios de prestigio que éstas producen dentro del campo cultural. Así como Benedetti alude a los signos distintivos que obtiene por sus conocimientos de alemán, Vilariño reconoce en la charla que mantiene con Uriarte (2014) la importancia del inglés en las negociaciones que tensionan la labor conjunta con Rodríguez Monegal en torno a la traducción de *Hamlet*.

Con base en este corpus reducido, podemos señalar a modo de cierre provisional que, en general, las reflexiones sobre la traducción compartidas por los integrantes de la Generación del 45 de carácter especulativo, en tanto se fundan “en las propias opciones al traducir [...] o en concepciones postuladas o personales sobre la lengua, la literatura, las relaciones entre distintas lenguas y distintas literaturas” (WILLSON, 2019, p. 13). El valor y la autoridad consagrados a la obra original y al autor trasunta en una práctica que tiene como norte la legibilidad del texto traducido, criterio que, no obstante, opera de forma variable en cada caso. La búsqueda utópica de la equivalencia, que conlleva a una experiencia de derrota y fracaso anticipados, deriva en modulaciones que contemplan la posibilidad de crear con los recursos de la propia lengua, aunque dentro de los márgenes de libertad establecidos por una consensuada fidelidad al sentido del texto fuente y al espíritu de su autor. En algunos casos, en cambio, la superación de la fidelidad en tanto horizonte absoluto del “buen traducir” conduce a flexibilizar tanto las valoraciones críticas en torno a las formas y elecciones de otros agentes, como las prácticas particulares de cada uno.<sup>90</sup> El tópico de la traducibilidad se anuda con la función comunicativa que rige las prácticas del grupo, pero caracteriza de manera particular la posición, el discurso metatraductivo y las estrategias de Rein. En su caso, las “Notas a los poemas” conforman un corpus de formulaciones que revelan la prevalencia de las nociones de traducibilidad, literalidad y equivalencia que aparecen en las glosas y los comentarios de sus críticas de prensa.

---

<sup>90</sup> El examen de la relación entre discurso metatraductivo y la práctica de las figuras referidas excede los límites de esta tesis. Véanse para eso los antecedentes disponibles sobre Benedetti, Idea Vilariño y Rodríguez Monegal consignados en la bibliografía final.

### 3 ANTOLOGÍA DE TRADUCCIÓN INÉDITA

*La historia literaria es siempre una condena para el que escribe en el presente, allí todos los libros están terminados y funcionan como monumentos, puestos en orden como quien camina por una plaza en la noche. Una "verdadera" historia literaria tendría que estar hecha sobre los libros que no se han terminado, sobre las obras fracasadas, sobre los inéditos: allí se encontraría el clima más verdadero de una época y de una cultura.*

Ricardo Piglia. *Los diarios de Emilio Renzi*, vol. 2: *Los años felices*, p. 200

*Más interesante que especular sobre su existencia es, sin embargo, el concebir una historia de la literatura cuyo tema no sea lo que la literatura es y ha deseado ser, sino lo que no es y no ha querido ser nunca. Una historia, pues, que [...] concibiese su objeto de estudio como una literatura caracterizada por la interrupción, la inexistencia, la borradura, el silencio y la negación de sí misma; es decir, como una literatura que, pensada en términos de lo que no desea ser, cuente también la historia de lo que es y, tal vez, de lo que será en días futuros [...].*

Patricio Pron. ~~*El libro tachado*~~, p. 16.

#### 3.1 ARCHIVOS DE ESCRITORES Y CRÍTICA GENÉTICA

En este apartado expongo la articulación conceptual y práctica de las herramientas geneticistas por parte de los estudios de traducción. Comienzo con una breve síntesis de los propósitos, los procedimientos y las herramientas que la definen, así como de las transformaciones epistemológicas que atraviesa durante su proceso de consolidación teórica en circuitos académicos europeos en la década del setenta y ochenta, para presentar luego su tránsito a América Latina. En función de lo que solo más tarde se conoce en las Humanidades como el *giro archivístico*, la discusión sobre la naturaleza multidimensional de los *archivos de escritor* (PENÉ Y GOLDCHLUK, 2008; PENÉ, 2013) y su proceso de institucionalización, gana amplitud y complejidad en el campo de los estudios literarios y culturales y, por su especificidad, dentro de la crítica genética. Dado que la bibliografía al

respecto es profusa,<sup>91</sup> me limito a señalar de forma sinóptica los postulados teóricos centrales y la circulación transatlántica que posibilita su arraigo en Brasil, Argentina y Uruguay, en ese orden.

De acuerdo con uno de los objetivos que orientan la tesis –estudiar los procesos de escritura implicados en la traducción de los poemas antologados– y a la luz de los resultados publicados hasta el momento, me detengo en la articulación práctica del aparato metodológico crítico genético por los *estudios genéticos de traducción* (CORDINGLEY Y MONTINI, 2015), los cuales buscan visibilizar los procesos de producción escritural de traductores y revalorizar por esta vía sus fondos personales.

Archivar e interpretar son actividades complementarias que permiten que los *restos* (borradores y documentos de un proceso específico de producción de significados) *hablen por sí mismos* (LOIS, 2012, pp. 13-14). Defensora del papel del archivo en la interpretación de genealogías literarias, Lois alude a los “efectos de presencia y efectos de significación” que la existencia de archivos, colecciones y manuscritos pone de manifiesto (2012, p. 14). En rigor, la crítica genética se autodefine como una “semiótica de la cultura” que se nutre de las diferentes corrientes que se interesan por la producción del discurso y de las ideas (LOIS, 2014, p. 58). En sus inicios el geneticismo se concentra en los procesos de gestación de textos literarios mediante el desciframiento e interpretación de los materiales inéditos producidos por escritores y estudia, en concreto, aquellos “documentos escritos que, una vez reunidos y clasificados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo” (p. 58).

Dado que la labor en proceso del escritor no puede escindirse de los condicionamientos culturales que lo enmarcan, el objeto de estudio del geneticista incluye la relación que el objeto entabla con la realidad externa y los principios éticos del escritor. Atentos a esto, los teóricos geneticistas renuncian a “soñar y especular sobre los misterios de la creación” (GRÉSILLON, 2013, p. 77) y enfrentan, en contraparte, los desafíos que conlleva el trabajo con material de archivo y las condiciones de su conservación. Esta particularidad constituye uno de los límites de la investigación en este campo. Louis Hay, fundador de la disciplina, subrayó la necesidad de superar estas limitaciones y facilitar, por vía de la sistematización de datos, una visión más abarcadora de las condiciones de producción literaria.

---

<sup>91</sup> Para una historia general de la disciplina véanse, entre otras referencias, Almut Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* (1994); y, en español, Élica Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética* (2001).

El destino de un fondo patrimonial depende de condiciones y causas muy diversas. Unas responden a la época de la cual provienen y tienen que ver entonces con modos de escritura, de reproducción y de conservación y con la organización de bibliotecas y archivos. Otras están ligadas al *status* social y a los hábitos personales de un escritor. Esta trama histórica está desgarrada además por accidentes catastróficos tales como las destrucciones, voluntarias o involuntarias, de origen natural o histórico. *Es necesario desenmarañar esta madeja de causas y efectos para pasar de una arqueología de los documentos a una historia de las prácticas de escritura, y acceder así a una visión de conjunto de las condiciones de la producción literaria* (1994, p. 7). (El énfasis es mío).

A pesar de su estricta emergencia en el ámbito de los estudios literarios, la crítica genética se autopostula como un área del saber con estatuto propio que desplaza supuestos inherentes al campo literario. Con el objetivo de pasar a limpio las particularidades del objeto de estudio y de las tareas que definen a la disciplina, Lois (2014) plantea tres aspectos centrales. 1. El cambio en la naturaleza del objeto, en tanto se jerarquiza el análisis de la escritura como instancia temporal y no los textos acabados. 2. Se apunta a la construcción de un aparato metodológico ajustado a ese objeto y a la interpretación de los significados potenciales que arroja la escritura. 3. La especificidad del objeto produce un cambio de foco que, al deslindarse de los mecanismos psíquicos del autor y de las eventuales reacciones del lector, configura una nueva realidad, “la realidad de la ejecución” y las marcas del trazado escritural. Esto no implica desatender, aclara Lois, las otras dimensiones implicadas, puesto que producción, texto y lectura son componentes interdependientes e interactuantes de un mismo fenómeno.

Según lo expuesto, los vínculos que la crítica genética mantiene con otras hermenéuticas resultan indiscutibles. Lois recuerda que, en efecto, esta corriente surge autodefiniéndose como una réplica simétrica a la teoría de la recepción (2014, p. 58) en un momento en el que las grandes teorías sobre el texto alcanzan su auge, las teorías de la recepción en Alemania y la escuela de crítica genética en Francia. En consonancia con Lois, Brando (2015) observa que el énfasis en las fases de elaboración textual no diluye la imagen del lector, sino que, por el contrario, su figura se modifica en el transcurso de la composición, dando lugar a una doble búsqueda: la de un texto y la de un lector ideales. Por vía de estas reflexiones, el autor concluye:

[...] la teoría de la recepción nos regalaría una especie de geneticismo que no solo indaga los ante-textos, sino también los pos-textos, entendiendo por estos los que las lecturas generan. El autor, gran excluido de los estructuralismos, volvería como gran fantasma genético, figura maleable que haría posible su multiplicación, su diseminación como un lector desconforme que necesita modificar la obra (2015, p. 293).

Con respecto al examen de los procesos de escritura, la crítica genética opera con un instrumental teórico resultante de un enfoque no reduccionista y *finalista*, opuesto a una

visión lineal que “no resulta suficiente para describir la realidad de los conflictos, las vacilaciones y las circunstancias fortuitas de todas esas virtualidades que constituyen el universo de la génesis” (LOIS, 2001, p. 87). Por cuanto la irrupción de la *novedad* y la confluencia de obstáculos y cooperaciones contextuales configuran un objeto de investigación en *desequilibrio*, la crítica genética no admite aproximaciones deterministas.

Los borradores son para la crítica genética textos inacabados que revelan “lo que una obra significaba para los ojos del escritor y, con mayor amplitud, de lo que significaba para él la actividad de escribir” (BELLEMIN-NOËL, 2008, p. 57). Mediante la confección del antetexto o dossier genético y su lectura interpretativa,<sup>92</sup> el investigador construye y presenta un objeto *legible* en estado de proceso. Es importante señalar que el antetexto, concepto operativo clave del aparato metodológico geneticista “no existe en ningún sitio fuera del discurso crítico que lo produce” (p. 62), sino que es resultado de los procedimientos de ordenar, clasificar, transcribir e interpretar la escritura en movimiento del escritor y formular o confrontar hipótesis de trabajo en torno a los fenómenos observados. Así, durante el proceso de definición y revisión de las herramientas conceptuales de la disciplina, Bellemin-Noël se detiene en la relevancia metodológica del sujeto que asume la selección y el recorte, y bajo una perspectiva temporal evalúa lo siguiente:

[...] ya no nos podíamos contentar con *reproducir*, con hacer leer las huellas visibles de un trabajo de redacción, ni con *presentarlas*, con inscribirlas en la historia de una época, de un autor, de una obra, con poner al día sus pormenores, con comentar su origen o sus efectos: en consecuencia, al renunciar al ideal –al señuelo– de una restauración de conjunto de ese “texto-anterior-al-texto”, se ha tomado el partido de recortar en la materia bruta del material analizable, de despejar uno o varios perfiles textuales, de *establecer* tantas hileras de sentido en formación como existen métodos para acercarse al texto publicado (2008, p. 55).

En el marco de los procesos de reconceptualización de la disciplina, Grésillon (1991; 2013) revisa el entramado teórico en su momento inicial, haciendo hincapié en dos aspectos. 1. Cuestiona la incidencia de la presunta matriz filológica francesa y reivindica la herencia del estructuralismo por entonces en boga. Según esta autora, habría un vínculo no del todo asumido con determinadas nociones estructuralistas que el geneticismo incorpora y postula como básicas a lo largo de los años. Entre ellas, señala la incidencia de conceptos tales como la polifonía de Bajtín; la huella, el archivo y la diseminación derridianos; el genotexto y el fenotexto de Kristeva, así como de títulos como *La arqueología del saber* de Foucault y *Obra abierta* de Eco. 2. A la vez, distingue tres desplazamientos fundamentales respecto de las premisas estructuralistas: el reemplazo de la noción de estructura por la de proceso; la de

<sup>92</sup> El concepto de *avant-texte* se encuentra en la bibliografía en español como *pre-texto*, *antetexto* y *prototexto*.

enunciado por la de enunciación y la de escrito por la de escritura, destacando la operatividad de los antetextos. En tono autocrítico, la autora avanza sobre la necesidad de un enfoque transdisciplinario del siguiente modo:

[...] aprendimos a adoptar, sin renunciar a lo esencial (la lección de los manuscritos como testigos de los procesos de creación), posiciones más matizadas, por ejemplo, con respecto a la *filología* [...], con respecto a las investigaciones sobre la *lectura* (que consideramos hoy en día dialécticamente ligadas a los procesos de escritura). Del mismo modo, renunciamos a la oposición tajante [...] entre el acto escritural como *gesto privado* [...] y la *esfera social, pública* del impreso. Pues la frontera no está completamente estanca: todos conocemos numerosos ejemplos que muestran que el escritor no escribe necesariamente solo [...], dialoga con su tiempo, con los modelos literarios de la época (2013, p. 81).

En cuanto al surgimiento y consolidación de la crítica genética, menciono aquí informaciones mínimas que permiten situar su desarrollo en América Latina. En tal sentido, el mojón fundacional lo constituye el trabajo de Hay y un equipo de germanistas en torno a la organización, clasificación y edición de un conjunto de manuscritos de Heinrich Heine, adquiridos por la Biblioteca Nacional de Francia. La disciplina enfrenta desde entonces cuestionamientos metodológicos de distinto orden que logran dirimirse cuando el proyecto específico de Hay se ofrece a una perspectiva analítica más amplia.<sup>93</sup> En rigor, el concepto comienza a emplearse de forma gradual con la publicación de la colección *Essais de critique génétique: textes et manuscrits*, en 1979 (SALLES, 2020, pp. 12-13). Por entonces ya había sido fundando el Centre d'Analyse des Manuscrits, denominado en los noventa como Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM). Así, solo cuando el manuscrito moderno y el proceso de creación se reconocen centrales y la investigación se vuelca a la poética de la escritura, se produce una delimitación teórica clara de esta corriente que, de los noventa en adelante, se autopostula como transdisciplinaria.

Según se verá en el próximo apartado, la situación de partida de los procesos de escritura involucrados en el traducir es diferente respecto de la de los escritores. Con esto quiero señalar que los postulados del geneticismo tal como acaban de exponerse no son extrapolables de forma directa al área de la traducción, salvo que se contemplen una serie de ajustes. Como es evidente, el papel de mediador del traductor y la especificidad de su escritura se manifiestan en el plano de lo textual por medio de lógicas compositivas que difieren de las del escritor. En el caso del traductor predominan revisiones y reescrituras secuenciales vinculadas al ensayo y la puesta en práctica de estrategias, según lo demuestran

---

<sup>93</sup> Para un descripción detallada de las diversas fases de constitución véase Grésillon (1991).

bajo ópticas diversas investigadores y estudiosos como Grando (1998), Romanelli (2006), Munday (2013), Durand-Bogaert (2014), Lebrave (2014), Montini (2014) y otros.

Los manuscritos y borradores de traductores representan una vía de acceso al universo lingüístico, creativo y cultural del traductor; son el dispositivo *barbarizante*, con Cassin (2019), que desmantela la estructura monolingüe del capital literario nacional. En el plano material y tangible de la escritura estos materiales develan el modo de operar con las lenguas y de concebir la práctica, al tiempo que permiten examinar el perfil histórico del sujeto que traduce, el comportamiento diacrónico de su poética, de los objetivos implícitos o explícitos que surgen del examen de secuencias de borradores, así como el vínculo con el sistema literario de llegada y las condiciones de producción.<sup>94</sup>

En América Latina la crítica genética ingresa a Brasil a mediados de los años ochenta por mediación de Philippe Willemart quien, inspirado en las reflexiones surgidas en el ITEM de París, propone implementar en el campo literario brasileño dos tareas fundamentales: el desarrollo de la disciplina y la elaboración de ediciones críticas (ROMANELLI, 2006; 2017). En “Uma gênese da crítica genética no Brasil: 1984-2014” (2017), Romanelli concentra su relato en un episodio que habría jugado un papel clave en la forma de entender el geneticismo en el ámbito académico brasileño. Se trata de la *primera querrela* en torno al *prototexto* entre Philippe Willemart y Paulo Francis en el suplemento *Folhetim*, una disputa que anticipa el ingreso “oficial” de la disciplina por medio del Colóquio de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições, realizado en 1985 en la Universidade de São Paulo (SALLES, 1994; 2000), es decir, un año después de la aparición en *Folhetim*. Ambas instancias poseen carácter fundacional, pero la discusión que tuvo lugar en la prensa y a Willemart como uno de los protagonistas y defensores del enfoque geneticista, ofició de antesala de lo que se desencadena poco después.

Sin entrar en los detalles, en su artículo titulado “O proto-texto: edição crítica e gênese do texto”, publicado en *Folhetim* en 1984, Willemart llama la atención sobre la relevancia del manuscrito –sobre el trazo del escritor, pero también de las eventuales correcciones e intervenciones de tipógrafos, revisores y editores– en la labor interpretativa del crítico literario (ROMANELLI, 2017, p. 71), y asegura Willemart que “establecer una crítica a partir solamente de lo visible, desconociendo el curso no siempre claro y lineal (e intersubjetivo) de la historia del texto editado, es establecer una crítica parcial y erróneamente

---

<sup>94</sup> Romanelli (2015) sostiene que los diálogos entre un campo de estudio y otro son posibles gracias a las semejanzas teóricas que la crítica genética comparte con los estudios descriptivos de traducción, aspecto que se aborda más adelante.

objetiva” (ROMANELLI, 2017, p. 70).<sup>95</sup> Este teórico reclama, por esa línea de argumentos, un perfil de crítico que además de leer e interpretar el texto acabado, sea capaz de reconocer la heterogeneidad del proceso creativo que lo precede y ofrecerlo *legible* al lector a través del antetexto. En consonancia con esto, Willemart reclama la construcción de repositorios, archivos y fondos personales –reconociendo a la vez el papel clave del Instituto de Estudos Brasileiros–, así como la gestión de espacios académicos destinados a su estudio (ROMANELLI, 2017, p. 71).

El impulso de Willemart y las reflexiones que dispara la polémica en *Folhetim* dan lugar a una serie de iniciativas académicas y a la creación de espacios institucionalizados que de forma progresiva se vuelcan a la investigación en el área.<sup>96</sup> De allí surgen investigadores clave como Salles, cuyo libro *Gesto Inacabado. Processo de Criação artística*, es una de las referencias principales de la década de los noventa. En el ámbito universitario, el papel del Centro de Estudos de Crítica Genética de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo se destaca por expandir los contornos disciplinarios y metodológicos del objeto de estudio, el cual se diversifica y proyecta hacia otras áreas. Efectivamente, en la encrucijada de las nuevas tecnologías, también la variante geneticista de cuño brasileño revisa las herramientas teóricas tradicionales como la de manuscrito moderno, sustituyéndola por la idea de *documentos de proceso*, definida en sentido amplio como “los registros materiales del proceso creador” (SALLES, 1998, p. 17), similar a lo que del lado argentino Lois llama *materiales de génesis*. En la actualidad, la mayoría de los geneticistas brasileños se nuclean en la Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) que desde 1985 actúa generando espacios de debate e intercambio internacional en torno a la delimitación teórica y práctica del campo (ROMANELLI, 2017, p. 78).<sup>97</sup> Resultados de investigación, traducciones, entrevistas y reseñas son publicados en libros y revistas especializadas, como es el caso de la emblemática *Manuscrita*, creada en 1990 en la Universidade de São Paulo.

En el espacio académico argentino, Lois (2001) destaca una serie de instancias inaugurales fundamentales. Una de ellas es la labor temprana de Alberto Leumann, quien examina la materialidad de los borradores de *La vuelta del Martín Fierro* de José

---

<sup>95</sup> “Estabelecer uma crítica a partir somente do visível, desconhecendo o percurso não sempre claro e linear (e intersubjetivo) da história do texto editado, é estabelecer uma crítica parcial e erroneamente objetiva”.

<sup>96</sup> Para el detalle de las fases de consolidación y las transformaciones del campo en el ámbito brasileño véase Salles (1994) y Romanelli (2014).

<sup>97</sup> Para el listado de los centros académicos y la descripción de los grupos de investigación relacionados con la crítica genética véase Romanelli (2014).

Hernández,<sup>98</sup> ensayando para eso procedimientos analíticos que solo más tarde serán teorizados por los geneticistas franceses. Junto con Leumann, también en la década de los cuarenta Amado Alonso publica en su edición del *Fausto*, de Estanislao del Campo, un ensayo complementario sobre el proceso de génesis de la obra. Según Lois, el trabajo de Alonso contiene en estado germinal los fundamentos del género gauchesco que cristalizan recién en los años ochenta. Alonso, con formación filológica de Menéndez Pidal, concibe el lenguaje como un fenómeno dinámico, social y cultural y, en tal sentido, afirma Lois: “Su análisis marca la distancia que va desde un estudioso que manipula material de génesis a otro que lo interpreta. Alonso sí puede ser considerado un precursor de una crítica ‘genética’” (2001, p. 75).

La referencia clave de la crítica genética argentina es, sin embargo, Amos Segala y la Colección Archivos, creada en el marco del programa internacional Salvaguarda de la Memoria Escrita Latinoamericana del Siglo XX de la Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, radicada hoy en la Universidad de Poitiers,<sup>99</sup> gracias a la donación del fondo Miguel Ángel Asturias a la Biblioteca Nacional de París, en 1972. Fundada en 1983, la Colección Archivos propone instaurar un abordaje metodológico transdisciplinario que abarque desde la génesis hasta la recepción del hecho literario, con el objetivo principal de divulgar

[...] las obras fundamentales del siglo XX de los países de la región en sus vertientes lingüísticas española, portuguesa, francesa e inglesa [...] y lograr que los textos publicados así como los trabajos críticos que los acompañan lleguen a ser reconocidos como patrimonio común de todos los países del continente favoreciendo un conocimiento mutuo, la integración de diferentes herencias culturales y una ósmosis innovadora en los proyectos de la comunidad científica de este sector específico de estudios (SEGALA, 1999, p. 151).

Según Lois, ese proyecto editorial escenifica una inflexión entre la edición genética francesa y la corriente latinoamericana, en tanto esta última:

[...] aspira a instaurar un modelo abarcador que dé cuenta del proceso de producción de sentido de un texto, lo registre en su presunto estadio final y analice su recepción; de este modo, el afán documental que se extiende del aparato crítico-genético a las relaciones texto-contexto se complementa con los despliegues interpretativos que se consideran más idóneos para cada caso y revela [...] su inocultable arraigo histórico-cultural. (2014, pp. 21-22).

En este marco, Ana María Barrenecha y la misma Lois elaboran, a instancias de Segala, los primeros estudios sobre procesos de génesis de escritores latinoamericanos en

<sup>98</sup> El análisis de Leumann, que aparece primero en prensa, se publica en 1945 por el sello Sudamericana con el título de *El poeta creador*.

<sup>99</sup> Para la historia de la creación y participación de los diversos centros académicos véase Segala (1999) y Lois (2001).

Argentina. En 1983 Barrenechea publica *Cuaderno de bitácora de Rayuela de Julio Cortázar*, un ensayo que adelanta teorizaciones retomadas con posterioridad por la vertiente francesa.<sup>100</sup> Más tarde aparece la primera edición crítico-genética de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes a cargo de Lois, una experiencia que reconstruye “el proceso de producción de sentido de una novela que confirmó la operatividad de la literatura para construir mitos de identidad nacional, y la edición pretende hacerlo legible” (LOIS, 2012b, p. 26). La Colección Archivos forja asimismo una red transnacional de investigadores que expande la estela de la disciplina a otros espacios de producción académica, como es el caso de Uruguay, según se verá más adelante.

Con menor intensidad que en Brasil, también en Argentina las primeras incursiones geneticistas abren paso a iniciativas de diverso tipo. Dentro del ámbito académico, el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Barrenechea, publica resultados de investigación en la revista *Filología*, la cual dedica en 1991 un número íntegro al tema, incluyendo la participación de teóricos franceses de referencia como Hay, Lebrave y Grésillon. En los noventa, el equipo dirigido por José Amícola, de la Universidad Nacional de La Plata, recibe el legado del escritor Manuel Puig, acontecimiento que fortalece la investigación en el área en esa universidad. Por otra parte, en 2001, Lois publica el primer manual escrito en español, seguido por la compilación de Fernando Colla, *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, publicado en Poitiers, en 2005. Con el transcurso de los años se forman nuevos equipos de trabajo con foco en los procesos de génesis, mientras que el objeto de estudio, al igual que en Francia y en Brasil, se expande hacia otros campos humanísticos y artísticos. En la Universidad Nacional de Córdoba se analizan colecciones y fondos personales de escritores, en tanto que, en 2007, el Centre de Recherches Latino-Américaines (CREA) lanza el proyecto internacional Archivos Virtuales Latinoamericanos, “que convoca a la archivación y al análisis de los procesos de inscripción de sentidos de una comunidad continental en todas sus facetas, rescatando incluso los documentos de trabajo escritural” (LOIS, 2014, p. 27).

En Uruguay, la crítica genética mantiene un vínculo estrecho con la tarea de conservación de archivos, colecciones y misceláneas de escritores uruguayos alojados en la Biblioteca Nacional. El Departamento de Investigaciones y Archivo Literario, creado en 1965, asume las funciones que antes le corresponden al Instituto Nacional de Investigaciones

---

<sup>100</sup> Lois se refiere aquí a las obras de Louis Hay, Jean-Louis Lebrave y Almuth Grésillon, difundidas en 1984, 1992 y 1994, respectivamente (2014, p. 22).

y Archivo Literario (INIAL), creado por ley en 1947 y dirigido por el poeta y profesor Roberto Ibáñez entre 1948 y 1965. Los resultados de investigación se divulgan entonces en la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios* (1949) y luego en *Fuentes* (1961), revistas que, sin embargo, no superan el primer número (FRIEDMAN, 2012, p. 105).

El actual Departamento de Investigaciones hereda el acervo en 1965 y suma a las quince colecciones preexistentes –en su mayoría escritores de la denominada Generación del Novecientos–, las de otros autores que, “con criterio pragmático”, son seleccionados con base en la valoración de “la excelencia o la importancia que la sociedad otorga” a la obra y su autor (BLIXEN, 2017, p. 7).<sup>101</sup> Desde 1966 el órgano de difusión es la *Revista de la Biblioteca Nacional*,<sup>102</sup> aunque de los estudios con foco genético se encarga mayormente la revista *Lo que los archivos cuentan*.<sup>103</sup> Esta publicación marca un punto de inflexión en las prácticas y la investigación en los archivos literarios al impulsar e integrar la perspectiva geneticista, nutrir la investigación por medio del intercambio con acervos públicos y privados y favorecer el intercambio de colaboradores provenientes de países vecinos y europeos. Esto último fue posible por medio de la iniciativa internacional ECOS Sur-Chispa (2013-2017), coordinado por Fatiha Idmahnd, la cual propuso elaborar y compartir herramientas digitales para la edición y difusión de archivos literarios hispánicos. Por esta vía, el proyecto buscó examinar la circulación de la creación en dos periodos de conflictos (1923-1939 y 1970-1985) entre Europa y América Latina,<sup>104</sup> dando como resultado para el caso uruguayo la digitalización de una parte de los documentos de proceso de Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira y José Enrique Rodó.

Según se menciona arriba, la crítica genética ingresa a Uruguay en los últimos diez años por vía de la investigación en archivos y la cooperación internacional. No se conoce, sin embargo, cuándo y en qué marco empieza a circular como concepto. Si bien es posible establecer al menos un momento fundacional, se sabe muy poco sobre la articulación de contenidos geneticistas en los programas de estudio de las literaturas y la lingüística en la formación docente y la investigación en el nivel superior. En el esfuerzo por historizar

---

<sup>101</sup> La nómina de las colecciones alojadas en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional puede consultarse en el sitio web de la Biblioteca Nacional en este enlace:

<http://www.bibna.gub.uy/wpcontent/uploads/2017/12/nomina-de-colecciones-1.pdf>

<sup>102</sup> Para la bibliografía publicada entre 1947 y 2012 véase Friedman (2012).

<sup>103</sup> La revista fue dirigida por Carina Blixen entre 2012 y 2019.

<sup>104</sup> Para el detalle de los objetivos, metodología y resultados del proyecto véase <https://chispa.hypotheses.org/outils-numeriques-informatisation-des-methodes>.

algunos de sus antecedentes, hay que mencionar la labor de Roberto Ibáñez y Ofelia Machado y, en décadas posteriores, la de Arturo Sergio Visca. Se ha estudiado que estas figuras indagan documentos de proceso bajo una óptica que se aproxima, con matices y divergencias, a los fundamentos teóricos que más tarde desarrolla el geneticismo francés. Con respecto a Ibáñez, por ejemplo, Idmahnd (2012) y Bajter (2013) demuestran el vanguardismo de su método y destacan, en particular, su reflexión en torno a la *denominada investigación literaria especializada* que Ibáñez trae y argumenta en su ensayo “Teoría y ensayo de la investigación”. Se trata de un texto recuperado por Bajter del archivo del escritor, mediante el cual comprueba el pionierismo de Ibáñez respecto de los métodos de investigación en archivo:

Esta taxonomía de archivo, cuya lectura puede resultar árida, debe haber tomado como fuente la archivística francesa anterior a la fecha en la que Ibáñez avanza con este trabajo, 1945. [...] Con cuidado formal Ibáñez organiza, distribuye, clasifica, da un orden y sostiene, con un método intuitivo y lógico, la trama del archivo (2013, pp. 115).<sup>105</sup>

Blixen (2019) recupera en este mismo sentido a la escritora Ofelia Machado Bonet (1908-1987), quien irrumpe en la escena literaria de 1940 con un relevamiento minucioso de los cuadernos y otros documentos personales de Delmira Agustini, generando con esto roces y disputas con otras figuras del campo intelectual, especialmente con Ibáñez, por entonces director del INIAL.<sup>106</sup> No corresponde aquí ahondar en los pormenores del caso, pero la figura de Machado es clave, de acuerdo con Blixen, “si se piensa en siquiera esbozar una historia de la tradición genética en Uruguay” (2019, p. 14). Las resistencias que provoca su intervención invitan a pensar sobre los modos de entender el fenómeno literario, el estatus de los documentos de proceso y el poder de las jefaturas masculinas que dominan la materia en los años cuarenta. Pensemos que el gesto de Machado es doble: una mujer escritora, no consagrada, recompone las huellas creativas de otra escritora, nada menos que Delmira. Las palabras de descargo con las que Machado reivindica el proceso de escritura a cargo de mujeres ilustran con contundencia las discusiones que surcan el espacio literario y los límites interpretativos que por entonces delimitan el hecho literario:

Es norma de la cultura occidental europea, norma que a nadie se le ocurre discutir allí, el estudio minucioso de los manuscritos de los grandes creadores y de sus cartas íntimas, documentos que religiosamente se conservan en los museos más célebres [...]. A nadie asombra ni parece indiscreto el estudio de los balbuceos, de los estados

---

<sup>105</sup> El ensayo de Ibáñez se encuentra transcrito y publicado en el número dos de *Los archivos cuentan* con una “Nota a la edición” a cargo de Bajter (2013). Para la labor de Ibáñez en general véanse los especiales uno (2012) y dos (2013) de la misma revista. Sobre el rasgo vanguardista de la labor de archivo de Ibáñez y el vínculo con la crítica genética véase también Idmahnd (2012).

<sup>106</sup> Ofelia Machado publica su controvertido libro *Delmira Agustini* en 1944. En la Biblioteca Nacional hay un ejemplar con los comentarios y las anotaciones realizadas por Ibáñez.

sucesivos, de los distintos esbozos a través de los cuales los grandes llegaron a la madurez de sus obras y de los motivos de su vida particular que las inspiraron u obstaculizaron. Como se ha expresado, para conocerlo mejor, hay que entrar ‘en el gran taller del artista’ (MACHADO en BLIXEN, 2019, p. 15).

La breve contextualización histórica de los estudios genéticos en los tres campos culturales explorados permite vislumbrar cómo, por medio de qué vías y con qué énfasis circulan las ideas en torno al estudio de la escritura en estado de proceso. El intercambio transnacional de investigadores en las últimas décadas redonda, por otra parte, en emprendimientos colectivos como la Colección Archivos, en la que participan los uruguayos Fernando Aínsa y Wilfredo Penco con la edición crítica de *La Carreta*, de Enrique Amorim. Este volumen, que integra los trece primeros títulos que la Colección publica en 1988, constituye según Lois uno de los dos estudios consagrados a novelas rioplatenses de perfil geneticista (2013, p. 22).

La crítica genética y el archivo, entroncados ambos conceptos con áreas humanísticas como la crítica literaria, la lingüística, las tecnologías de la palabra y la edición digital, se nutren asimismo de los enfoques centrados en las políticas de la memoria. En una línea de lectura alineada con los estudios culturales, Romiti (2013) propone “reflexionar sobre los archivos locales de la región sur latinoamericana mediante el proceso de reconocimiento de algunos de sus centros y propender a su articulación [...], constituyéndose en fuentes de producción de conocimiento” (p. 45). Con una mirada que busca descentrar las ideas hegemónicas en torno al canon y priorizar la relevancia histórica de otras prácticas, producciones e iniciativas culturales y académicas, Romiti consigna ciertas áreas del conocimiento que reclaman legitimidad en las narrativas historiográficas nacionales, como es el caso del teatro.<sup>107</sup> Sobre esta base se crea en el marco del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional la Red de Archivos Literarios Latinoamericanos, cuyo propósito central radica en construir la historia de los archivos latinoamericanos por medio de un inventario exhaustivo con informaciones acerca de la locación, la fecha de constitución, el estatuto, los responsables, entre otros componentes.

---

<sup>107</sup> En concreto, Romiti hace referencia a las investigaciones del Grupo de investigación y archivo de teatro uruguayo y latinoamericano radicado en el Departamento de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR), y la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la misma facultad. Sobre la construcción del primero, su director enfatiza la necesidad de revertir “la exigua importancia que se le asigna al fenómeno teatral” (MIRZA, 2000, p. 187) y denuncia, en ese marco, la exclusión sistemática de obras extranjeras representadas en su lengua o en traducciones en las historias del teatro disponibles, fenómeno que se vincula con la lógica historiográfica entre la literatura nacional y la traducida. El acervo de la SADIL, por su parte, se destaca por la investigación en revistas culturales rioplatenses y revela una conformación estructural que rompe con la jerarquía autoral tradicional, fundamentalmente mediante la inclusión de colecciones de una variedad de documentos y de agentes, según Romiti (2012).

El ritmo y desarrollo de la crítica genética en los diferentes campos culturales distan de ser fenómenos homogéneos y no están exentos de polémicas y resistencias de orden político, social e ideológico.<sup>108</sup> Existen, por lo demás, colecciones y fondos no institucionalizados que, con diferente suerte, ponen en discusión la necesidad de implementar políticas culturales que promuevan la preservación, investigación y difusión de estos *corpora* en el contexto de las Humanidades digitales. Así, mientras el fondo personal de Rein reclama un espacio de catalogación, es preciso también habilitar el acceso a otros fondos, colecciones y archivos sumergidos de manera de dinamizar la investigación y revisar los gestos de filiación que, como sostiene Achugar (2004), reservan para unos y otros zonas de memoria o de olvido.

En tal sentido, el proyecto que en 2019 llevó adelante Salvadora editora,<sup>109</sup> que dio como resultado la instalación “Una mujer está bordando. Instalación procesual de investigación del proyecto editorial Dramaturgia Uruguay 1930-1973”,<sup>110</sup> puso en evidencia la labor de más de 20 dramaturgas, de las cuales apenas hay registros. La investigación, a cargo de Leonor Courtoisie, surge de motivaciones similares a las que orientan la presente tesis. Así, Courtoisie se pregunta: “¿Por qué no conocíamos a ninguna dramaturga uruguaya de principios de siglo pero sí a poetas? ¿Por qué no se hablaba de ninguna en los libros de historia del teatro? Y de haber, ¿por qué no se representaban o formaban parte del repertorio de la Comedia Nacional” (TORELLO, 2019, s/n). Los resultados del relevamiento comprobaron que no se trata solo “de juntar material, archivar y catalogar; es darse la cabeza contra la nada, encontrarse con familiares que te dicen ‘sabíamos que a alguien le iba a interesar’, con cartas y notas de prensa que dejan claro cómo las autoras que relevamos fueron menospreciadas” (2019, s/n).

Ante la ausencia de la intervención pública, la tarea de los agentes es fundamental. El caso de Salvadora demuestra que, en los hechos, la reflexión puede iniciarse en espacios no

---

<sup>108</sup> Al igual que en Brasil, en el campo de la crítica literaria argentina también se advierten resistencias en torno al enfoque geneticista. Alí (2012) lo confirma por medio de la recepción del *Cuaderno de Bitácora de Rayuela*, de Ana María Barrenechea y Julio Cortázar (1983).

<sup>109</sup> Editorial autogestiva montevideana, cuyo nombre se inspira en el nombre de la dramaturga anarquista argentina Salvadora Medina Onribia (1894-1972).

<sup>110</sup> La instalación tuvo lugar en el Museo Zorrilla de Montevideo, entre el 7 y el 30 de marzo de 2019. En la exposición se pudo ver el material de proceso de las siguientes dramaturgas: Azulina Acosta, Perla Bottini, Olga Blanca Dasso, María Teresa Fein, Aída Franzero, Elsa Lira Gaiero, Hilda Lezama, Mariana Picastro, Isabel Sesto, Irene Clavier, María Eugenia Vaz Ferreira, Clotilde Luisi, Concepción China Zorrilla, Nené Díaz de Bértola, Aída Brignardelli, María Blanca Bidart, Sarah Bollo, Laura Cortinas, María De Montserrat, Elsa Fernández de Borges, Estrella Genta, Paulina Medeiros, Clelia Palas, Angélica Plaza y Nelly Weissel.

institucionalizados y desde allí generar instancias de reflexión con otros actores culturales y con la comunidad en general.

### 3.1.1 El papel de las fuentes y el análisis de proceso en los Estudios genéticos de traducción

En el campo específico de los estudios de traducción, las primeras aproximaciones a la labor en proceso de traductores tienen sus orígenes en el ITEM de París (CORDINGLEY, 2015, p. 3). Si bien ya en los años noventa aparecen en la revista *Génétique & Traduction* resultados de investigación en torno a las traducciones de Paul Valéry, solo con la creación del equipo Multilinguisme, Traduction, Création –fundado en 2012 con el objetivo de establecer una tipología de las estrategias de escritura de autores plurilingües y de las estrategias creativas de los traductores–,<sup>111</sup> se consolida lo que Cordingley y Montini definen *Estudios genéticos de traducción* (2015). A partir de 1990 esta corriente comienza a ganar presencia en artículos, números especiales en revistas, trabajos monográficos y congresos. Los estudios más recientes sobre el tema aparecen en *Palimpsestes*, en 2020, y *Meta: Journal des traducteurs*, en 2021. En el espacio académico latinoamericano, Brasil se destaca como uno de los primeros en integrar el geneticismo traductivo a través de la organización de simposios, congresos y la revista *Manuscrita*, entre otras iniciativas.

En líneas generales, el geneticismo aplicado a traducciones se concentra en el estudio de las transformaciones del texto traducido durante el proceso de su creación a través del examen de las huellas de escritura visibles en manuscritos, borradores y otros documentos de proceso. Si la crítica genética prescinde de “soñar y especular sobre los misterios de la creación” (GRÉSILLON, 2013), en el campo de la traducción literaria se elude la pretensión de acceder la *caja negra* del traductor y se reivindica, en contraparte, la posibilidad de formular hipótesis sobre los procesos subyacentes a sus decisiones y motivaciones durante las diferentes etapas de composición (CORDINGLEY, 2020, p. 209).<sup>112</sup>

La existencia física de los archivos y la necesidad de ordenar y clasificar de forma diferencial la obra traducida y los textos asociados respecto de la producción literaria general del escritor, juegan un papel clave en el desarrollo del área. Mediante argumentos históricos y

<sup>111</sup> “d’établir une typologie des stratégies scripturaires des écrivains plurilingues et des stratégies créatives des traducteurs”. Disponible en “Presentation” del sitio web del ITEM: <http://www.item.ens.fr/multilinguisme>.

<sup>112</sup> “Genetic criticism does not claim to access the secrets to the translator’s ‘black box’ (Holmes 1972/2000:185; F. Jones 2006); rather, it allows hypotheses to be formulated with respect to the cognitive processes that inform a writer’s decision-making and motivations at different stages of writing.”

ontológicos ampliamente debatidos en el ámbito de los estudios de traducción Durand-Bogaert (2014) señala la incidencia de dos grandes factores: la legitimidad de la escritura de traducciones y el estatuto del autor (p. 12). Como es sabido, el estatuto secundario concedido a las traducciones y la estela de connotaciones que produce el concepto de “original”, afectan el lugar y el estatus de la práctica traductora y la legitimidad de sus productos. Bajo este lente, la obra literaria “original” es entronizada como artefacto único y digno de preservación, un destino que no siempre comparte el texto traducido, al menos en Uruguay.

Orientados por el estudio de los procesos, investigadores como Munday (2013; 2014) proponen aproximaciones *microhistóricas* con el fin de visibilizar la labor de traductores no centrales y estudiar la interacción de su obra con discursos sociohistóricos más amplios. En “The role of archival and manuscript research in the investigation of translator decision-making” (2014), Munday reivindica el uso de fuentes primarias en dos planos: como productos que ofrecen acceso directo al proceso creativo y proveen evidencia textual sobre las operaciones del traductor, y como “recurso indispensable para la investigación de las condiciones, las prácticas y la identidad de los traductores, así como para el estudio de su interacción con otros participantes en el proceso traductor” (2014, p. 1).<sup>113</sup> En tensión con los criterios de clasificación y validez epistemológica del corpus que describe Toury (1995), Munday apuesta al valor de los recursos extratextuales en la configuración del perfil histórico y humano del traductor. El acceso a archivos, afirma, permite reconstruir los detalles de las funciones de la traducción en contextos socioculturales concretos como lo demuestra la investigación de Venuti (1995), centrada en el intercambio epistolar entre Ezra Pound y Paul Blackburn y sus estrategias traductivas (2014, p. 5).

Cordingley y Montini (2015), autores de “Towards a Genetics of Translation”, buscan evidenciar el potencial del geneticismo, en tanto las categorías analíticas y la rigurosidad terminológica con las que describe los procesos de textualización son combinables con aproximaciones traductológicas descriptivas, sociológicas, históricas o cognitivas. Estos autores observan con optimismo la creciente valorización de la figura del traductor y la creación de colecciones y fondos de traductores en Inglaterra, Estados Unidos y algunos países de Europa. Asimismo, consideran las transformaciones tecnológicas como un desafío práctico y una oportunidad de implementar herramientas operativas provenientes de la forense digital, la gestión de información digital y la computarización lingüística (p. 8). En el

---

<sup>113</sup> “Such primary sources, [...] are an indispensable resource for the investigation of the conditions, working practices and identity of translators and for the study of their interaction with other participants in the translation process.”

artículo fundacional de 2015, Cordingley y Montini ofrecían ya una serie posibles itinerarios de investigación transdisciplinarios, entre los que se destacan los siguientes: 1. Investigaciones que integran el texto fuente al estudio genético de la traducción, por ejemplo, mediante el examen de los grados de proximidad entre texto de partida y de llegada en diversas fases genéticas. 2. Aproximaciones a los distintos grados de visibilidad y subjetividad del traductor, como las que indagan la imbricación entre revisión, traducción y otras intervenciones, o las que se concentran en el examen de los procesos cognitivos implicados en el proceso de traducción. 3. Investigaciones que conciben a la traducción como un fenómeno multifacético e interactivo y estudian los procesos colaborativos y el grado de incidencia en el producto final (coautoría, correctores, editores, lectores, mecenas); y también las que vinculan la génesis de traducciones con otros proyectos de escritura del mismo traductor (2015, pp. 9-10).

A estas líneas es posible sumar abordajes combinados como el de Paret Passos (2008), quien integra la génesis del inédito de Caio Fernando Abreu a una traducción propia del relato. La hipótesis de trabajo de Paret Passos sostiene que el modelo geneticista permite demostrar que el proceso de traducción recurre a herramientas similares a las de la creación literaria (p. 15), postulando por esta vía el estatus creativo de la escritura de traducciones y la configuración de un discurso que, aunque remita a un acto de escritura ajeno, es específico de la praxis traductora (p. 13).<sup>114</sup> También desde el espacio académico brasileño, Romanelli plantea configurar un dossier genético heterogéneo, integrado no solo por manuscritos, sino también por los libros y las notas que contengan marcas de lectura, el catálogo de la biblioteca personal del traductor, entre otras fuentes. Con ayuda de estos materiales y de un texto traducido publicado o definitivo este autor propone recorrer el camino inverso hacia el comienzo de la traducción, “a las estrategias y normas (y no solo las normas lingüísticas) que condicionan a los traductores” (ROMANELLI, 2015, p. 89).

### 3.2 DOSIER GENÉTICO: DESCRIPCIÓN COMENTADA

Los documentos de proceso pertenecientes a la antología de traducción de Rein se encuentran junto con una parte importante de la papelería de la autora, sin catalogar. El fondo, que ingresa a la Academia Nacional de Letras en 2007 por medio de la donación de familiares

---

<sup>114</sup> Una aproximación similar guía la investigación de Grando (1998) sobre la traducción de un poema en borrador de la poeta Hilda Hilst.

y amigos cercanos, está compuesto por diversos tipos documentales correspondientes a las distintas actividades de la autora en diferentes momentos de su vida.

En lo que respecta a la delimitación del objeto de estudio, el estado de dispersión general del fondo y las derivas textuales producidas por las múltiples intervenciones de Rein en los borradores de la antología a lo largo de los años condicionaron la configuración del dossier genético, compuesto según lo mencionado arriba por tres clases de materiales: documentos de proceso relacionados de forma directa con el proceso de creación de la antología; documentación personal; y textos “que aportan informaciones exteriores a la génesis pero valiosas para el analista” (LOIS, 2001, p. 128). En este último caso, se trata fundamentalmente de datos recolectados en entrevistas y todo aquel material que permita ampliar la comprensión de las diferentes aristas del proceso compositivo. En relación con el primer grupo de textos, hay tres versiones dactiloscritas de la antología que componen el núcleo central del dossier. Esas versiones responden a tres estados genéticos sucesivos y desiguales, dos de ellas en estado de textualización avanzado, en los que se observan operaciones de selección y revisión (cambios de tinta, de trazo) en planos compositivos diversos (paratextos y textos poéticos traducidos) y otra, que solo cuenta con una versión preliminar de la introducción, pero contiene información temporal clave para la cronología. Con respecto a los metatextos, se integran al dossier cuatro versiones del aparato de “Notas a los poemas”. Las variantes correspondientes a la “Introducción” no son integradas al corpus en tanto constituyen en sí mismas un nuevo objeto de estudio. Vale decir, introducen al análisis elementos significativos vinculados a fenómenos de recepción y flujos bibliográficos de espacios culturales diferentes, pero que, como tales, requieren un foco teórico que se aparta de la metodología que estructura la tesis. En cambio, al priorizar el examen de los múltiples borradores de las “Notas a los poemas” apostamos a observar de qué modo se resuelve la tensión que domina la práctica de los poemas traducidos para la antología, según se desarrolla en el próximo capítulo.

Al contrario de los preredaccionales (textos preparatorios, instrumentales, tales como planes, croquis, bosquejos, esquemas argumentales, listas de palabras, cronologías y esbozos de redacción), las tres versiones dactiloscritas, los cuatro estados genéticos de “Notas a los poemas”, los cuatro manuscritos a mano y dos conjuntos de poemas hallados por separado (agrupados seguramente con fines editoriales o académicos) pertenecen todos a la *etapa redaccional*. Por otro lado, cumplen función complementaria la serie de reseñas de poesía traducida publicada en *Marcha*, así como las dos versiones de la traducción de “Requiem für eine Freundin” compuestas en 1955 y 1957, según se consigna en el capítulo anterior. En otro

orden, la inclusión puntual de textos pertenecientes a la *etapa editorial* amplía las posibilidades comparativas de las sucesivas reescrituras de un poema en diferentes momentos. Bajo una perspectiva contextual con foco en las condiciones editoriales, la comparación de las traducciones tempranas de Rein con las de otros traductores informa sobre las particularidades de los diferentes proyectos en el marco de los flujos de recepción de la poesía en lengua alemana en el Río de la Plata.

Por último, cabe señalar que el fondo personal Rein no conserva los libros de su biblioteca, por lo que no hay rastros de las fuentes primarias utilizadas en sus traducciones. Luego de su fallecimiento, una parte menor de sus libros fueron donados a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y allí fueron integrados a los estantes sin referencias adicionales,<sup>115</sup> mientras que la mayoría de las obras en alemán fueron donadas a la Congregación Evangélica Alemana de Montevideo y hasta el momento no han podido localizarse.<sup>116</sup> Queda pendiente indagar, por tanto, si la bibliografía empleada para la traducción de los poemas y la redacción de los paratextos era, en efecto, propiedad de Rein y si hay en esos libros algún tipo de información prerredaccional, como apuntes, marginalia o comentarios; si provienen de su estancia en Alemania o en Estados Unidos; si son parte de la biblioteca personal de Coseriu o la del departamento de Lingüística,<sup>117</sup> o si se trata de títulos en lengua alemana que circulaban en librerías especializadas de Montevideo y fueron adquiridos por Rein.<sup>118</sup>

De acuerdo con lo expuesto, el dossier genético se compone de los siguientes materiales:

1. Tres versiones dactiloscritas de la antología: *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea* y dos versiones de *Poesía alemana 1900-1960* (discriminadas éstas últimas como a y b).
2. Manuscritos a mano correspondientes a los poemas “Las ratas” [Die Ratten] de Georg Trakl (un folio), “Pequeño currículum vitae” [Kurzgefasster Lebenslauf] de Erich Kästner (dos folios), “Umbra vitae” de Georg Heym (dos folios) y “La ciudad tranquila” [Die stille Stadt] de Richard Dehmel (dos folios).

<sup>115</sup> Agradezco a Ana Gilmet, investigadora y funcionaria de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, el trabajo de recuperación del listado de los libros donados por los herederos de Rein tras su fallecimiento. Se trata de un reducido corpus de 19 libros, todos en español, sobre temas y autores hispanoamericanos y uruguayos, de lingüística, historia y teoría literaria. La consulta de los mismos no arrojó informaciones significativas para esta investigación.

<sup>116</sup> De acuerdo con la información aportada por Cecilia Rein.

<sup>117</sup> En una carta de Rein alojada en el Coseriu-Archiv de la Universidad de Tübingen, la autora hace referencia a una serie de libros que al parecer son propiedad de Coseriu y que, a mi entender, podrían vincularse con la antología.

<sup>118</sup> Para un testimonio sobre las librerías y el libro extranjero en Montevideo entre 1940 y 1960, en especial los de lengua alemana, véase la entrevista a Juan Fló en Rocca (2009).

3. Conjunto de ocho folios titulado “Las versiones” compuesto por un fragmento fotocopiado de la traducción del poema “Requiem para una amiga” [Requiem für eine Freundin], de Rainer Maria Rilke, y una copia de “Mi pueblo” [Mein Volk], de Else Lasker-Schüler. Los folios se encuentran unidos por un clip y caratulados con una acápita dactiloscrito que se analiza en el capítulo cuatro.
4. Conjunto de ocho folios titulado “Traiciones” compuesto por los mismos fragmentos traducidos que “Las versiones”. Se trata de una versión posterior a la consignada arriba, con correcciones a mano.
5. Poemas traducidos y glosas presentes en la serie de reseñas sobre poesía alemana traducida en *Marcha*: el artículo “cero” que abre la serie “Bertolt Brecht y su *Madre coraje*” (1956), “*Requiem para una amiga*. Un poema de Rainer Maria Rilke” (1957), “Aproximación a la poesía lírica de Bertolt Brecht” (1959), “Poesía alemana de hoy. Variaciones sobre Tiempo y Muerte. (Hans Egon Holthusen, 1913)” (1960).
6. Traducción del poema “Requiem für eine Freundin” compuesta hacia 1955 y publicada de forma póstuma en la *Revista de la Academia Nacional de Letras* (2007).
7. Dos copias dactiloscritas, sin fechar y con varias reescrituras, del currículum de Rein.
8. Numerosos apuntes biográficos a mano.
9. Cuatro variantes del aparato de “Notas a los poemas”.

### 3.2.1 Relación cronológica de los borradores

Una de las fases principales del abordaje geneticista es la datación. Mientras que estos datos emplazan al proyecto en coordenadas de tiempo específicas, en el plano textual revelan fluctuaciones formales de diverso tipo. Así, de acuerdo con la información que se desprende del ordenamiento de las tres variantes, defino un lapso de composición y revisión de cinco años, es decir, entre 1957 y 1962, con derivaciones posteriores que analizo de forma puntual. Durante el periodo señalado, la antología de traducción de Rein sufre cambios de diferente naturaleza, como ser en el formato y la extensión, en la selección de los poetas traducidos, así como en la redacción de los paratextos y el aparato de “Notas a los poemas”. A partir de la colación de *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea* con las dos variantes de *Poesía alemana 1900-1960*, y con el auxilio de material complementario, me concentro en el análisis de dos dimensiones principales: el proceso diacrónico de creación de la antología en tanto proyecto que interactúa con el medio y las particularidades de la práctica y la escritura traductivas en estado de proceso. Examino en primer lugar las condiciones sociohistóricas que circunscriben el surgimiento de la antología en la dinámica social y política de *los largos sesentas* (GILMAN, 2012) y las intervenciones más significativas en tramos específicos de la

obra. Para eso presento primero un cuadro con la cronología de las variantes en el que se observan las fluctuaciones antes mencionadas en diferentes etapas de su composición.

Cuadro 1 - Presentación cronológica de las variantes

<b>Variables</b>	<b>Estado genético 1</b>	<b>Estado genético 2</b>	<b>Estado genético 3</b>
<b>Título</b>	<i>Ensayo sobre poesía alemana contemporánea</i>	<i>Poesía alemana 1900-1960(a)</i>	<i>Poesía alemana 1900-1960(b)</i>
<b>Fecha</b>	-	1961 [1962]	-
<b>Formato</b>	Ejemplar engrapado, tapas de cartulina, sin inscripciones.	Folios sueltos en “Carpeta de Archivo”, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias	Ejemplar engrapado en “Carpeta de Trámite”, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias.
<b>Descripción material</b>	85 folios dactiloscritos, numerados, tinta azul.	42 folios dactiloscritos, numerados, tinta negra, con folios copiados y duplicados y pocas reescrituras	197 folios dactiloscritos, numerados, tinta negra con numerosas reescrituras. Faltan folios que fueron arrancados. [La numeración no es corrida y se detectan saltos en varios tramos.]
<b>Formato: Lengua</b>	Monolingüe (español)	Español	Bilingüe (alemán-español)
<b>Paratextos</b>	“Introducción”	“Introducción”	“Introducción”
	-	-	“Notas a la introducción” con 12 notas y numerosas reescrituras.
	-	-	“Notas a los autores” con correcciones y agregados.
<b>Metatextos</b>	Tres notas a la traducción a pie de página.	-	“Notas a los poemas” con 52 notas a la traducción y numerosas reescrituras.
Poemas antologados	62	-	67
Poetas antologados	33	-	36

Elaboración propia. Fuente: *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea* y *Poesía alemana 1900-1960a* y *Poesía alemana 1900-1960b*, Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Las características formales representadas arriba revelan entre el estado genético uno y tres dos instancias compositivas bien diferenciadas, mientras que la intermedia (estado genético dos) es una transición entre ambas. Si bien el estado genético uno y el estado genético tres se encuentran completos y en fase redaccional, es decir, han sido dactiloscritos y

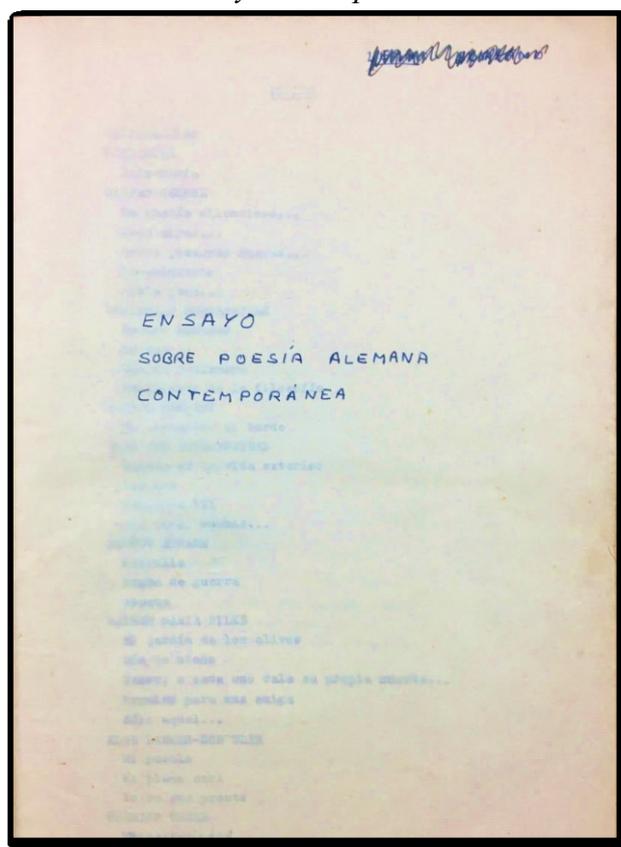
responden en grado variable a alguna de las fases propias de un plan de publicación, podemos asegurar que el ensayo monolingüe es la primera versión de la antología. Hay entre ellas diferencias en la redacción de los paratextos, los cuales son revisados y ampliados en varias ocasiones y en diferentes dimensiones, pero la diferencia principal entre ambas es la presentación bilingüe de los poemas. El estado genético dos, compuesto solo por la introducción, es relevante en la recomposición de la línea cronológica de la antología, pues de las tres variantes es la única que indica fechas.

Presento a continuación las particularidades del proceso de composición desde *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea* hasta *Poesía alemana 1900-1960(b)*, establecida en mi cronología como la última versión disponible. Esta periodización fue establecida mediante el cotejo de los tres grupos de borradores y la información contenida en los currículums de Rein, la cual me permite establecer 1960 como un mojón fundamental en el proceso, según detallo más adelante.

### 3.2.1.1 *Del ensayo al proyecto de libro*

De acuerdo con el ordenamiento cronológico de los borradores, *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea* corresponde a la primera versión de la antología de traducción de Rein. Se trata, de acuerdo con mi hipótesis, de un ensayo monolingüe que surge de su labor con Coseriu, en el Departamento de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias, entre 1957 y 1960.

Imagen 2 – Portada de *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea*



Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

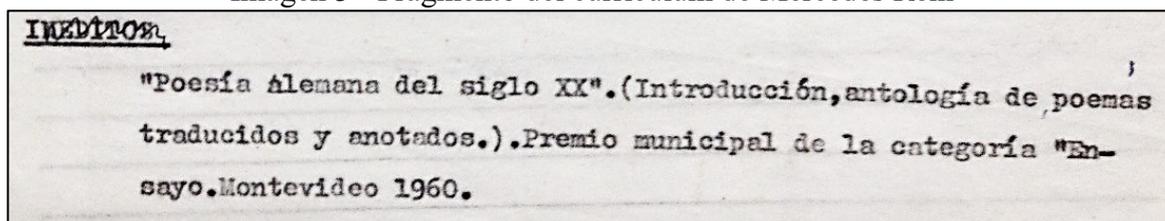
Si bien esta versión no cuenta con indicaciones específicas respecto de su filiación al departamento que dirige Coseriu, por las características compositivas de la introducción, la selección de poetas y las escasas notas, se trataría del estado germinal de lo que poco después será la antología bilingüe, elaborada en el marco de los trabajos monográficos a cargo de los colaboradores del Departamento de Lingüística, en la línea del ensayo sobre traducción literaria a cargo de Blixen (1956).

Un dato relevante que conocemos en virtud del ordenamiento del material es que en 1960 el Concurso Literario Municipal otorga a la antología un premio económico de dos mil pesos con el propósito de favorecer su publicación. Ahora bien, ¿cuál fue la variante premiada? Si bien en los registros de Rein consta con el título *Poesía alemana del siglo XX*, en las actas de la Biblioteca Jurídica de la Intendencia de Montevideo figura como *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea*. No se conservan en esa biblioteca copias de los ejemplares premiados, pero por tratarse de información oficial, todo parece indicar que la versión monolingüe obtuvo el premio en esa oportunidad. No parece casual, por lo demás, que también el ensayo “Sobre la morfología del verbo en Hispanoamérica” de José Pedro Rona, colega y compañero de Rein en el Departamento de Lingüística –y futuro director de dicho

departamento—, también haya recibido el premio en esa misma categoría.<sup>119</sup> Me refiero a que es muy probable que Rein y Rona, por entonces docentes e investigadores activos en el área de la Lingüística, hayan sido impulsados por Coseriu a presentar al concurso los proyectos que desarrollan como parte del equipo.

Otra oscilación llamativa del registro del título en los currículums es el que concierne al estado inédito de la obra. Con esto hago referencia a un fenómeno que destaca en la progresión de tres modificaciones realizadas en el ítem correspondiente a la antología, en diferentes momentos. Así, la obtención del premio figura en uno de los currículums bajo el apartado “Traducciones”, en otro es categorizado en “Inéditos” y, en lo que interpreto como una intervención posterior, la referencia al inédito se suprime mediante una tachadura, según se observa en la imagen:

Imagen 3 - Fragmento del currículum de Mercedes Rein



Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Aún sin poder verificar la veracidad de la progresión temporal, la tachadura parece indicar que, en 1960, o poco después, la obra habría contado con alguna oferta u oportunidad de ser publicada y, por lo tanto, fue “descatalogada” de los inéditos. La posibilidad editorial mencionada la confirma una breve noticia que aparece en uno de los últimos números de *Marcha* de ese mismo año, en la que Rama anuncia la inminente salida de la antología por un sello porteño:

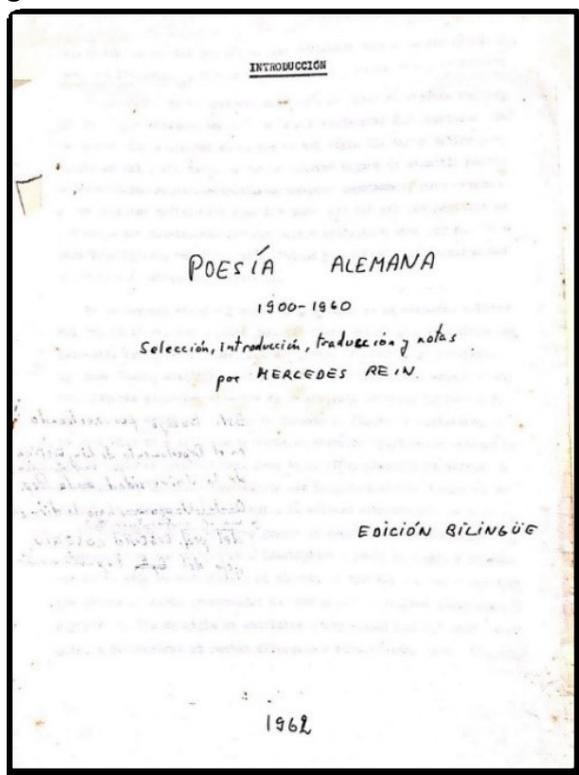
Mercedes Rein ha concluido una antología de la poesía alemana de los últimos sesenta años –de la que hemos adelantado algún fragmento en *Marcha*– y que en versión bilingüe y con acompañamiento de prólogo y notas será publicada en Buenos Aires (RAMA, 1960, p.21).

Establecida la centralidad del año 1960, hay otra transición temporal, esta vez visible en la segunda variante de la antología, que aporta nuevos datos. Si bien el estado genético dos es de todos el más incompleto y caótico, es el único que aporta fechas concretas. El Cuadro 1

<sup>119</sup> El premio para la categoría Ensayo fue compartido con otros cuatro autores que, al igual que Rein, son docentes del Instituto Profesores Artigas (IPA) y de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Los ganadores fueron Pedro Leandro Ipuche, Mario Sambarino, Roberto Ibáñez y José Pedro Rona. El jurado estuvo integrado, entre otros, por Carlos Real de Azúa y Emir Rodríguez Monegal, de acuerdo con las actas del Concurso Literario Municipal de ese año que se consigna en la bibliografía final.

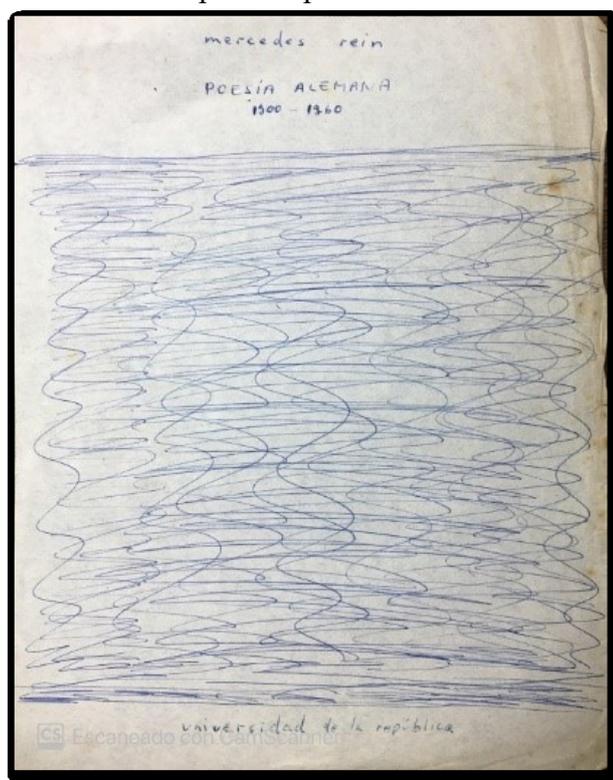
muestra que el primer cierre provisional de la antología habría sido en 1961, pero que luego se extiende a 1962, según la sobreescritura del número visible en la carátula y que reproducimos a continuación:

Imagen 4 – Portada de *Poesía alemana 1900-1960(a)*



Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Esto podría indicar que, posiblemente a partir de la obtención del premio en 1960, Rein amplía el ensayo primario a un formato bilingüe; revisa y modifica el corpus de poetas seleccionados e interviene mediante numerosas reescrituras la introducción, las notas a la traducción, a los autores y a la introducción, enmiendas observables en el estado genético tres y la infinidad de borradores asociados a él. El objetivo de tales intervenciones habría sido el de publicar la antología en el marco de la serie monográfica de las revistas que gestiona Coseriu, según lo demuestra el esbozo de portada hallado junto con los borradores, en cuyo pie Rein hace constar la adscripción del proyecto a la Universidad de la República.

Imagen 5 - Esbozo de portada para *Poesía alemana 1900-1960*

Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Esto me permite introducir la segunda precisión importante sobre la variante dos: por primera vez se consignan en la portada datos formales relacionados con la publicación, como la referencia a la edición bilingüe y los relativos a la autoría, más precisamente, a las tareas de selección y traducción de los poemas, y la redacción de los paratextos. También en la portadilla encontramos la confirmación de la filiación del proyecto al Departamento de Lingüística, de acuerdo con un texto que revela marcas de corrección en lo que respecta a las funciones de Coseriu. Transcribo el párrafo en cuestión de manera lineal (respetando tachaduras y agregados, que presento entre corchetes rectos) con la imagen correspondiente al final. La inscripción fue escrita y enmendada por Rein como sigue: “Este trabajo fue realizado en el Departamento de Lingüística de ~~la Universidad de la Rep. O. Del Uruguay~~ [de Montevideo] bajo la dirección [y con el asesoramiento] del prof. EUGENIO COSERIU, jefe del ~~Dpto.~~ [Departamento]

Imagen 6 - Fragmento manuscrito correspondiente a *Poesía alemana 1900-1960(a)*

Este trabajo fue realizado  
 en el Departamento de Lingüística  
 de la Universidad <sup>de Montevideo,</sup> ~~de la Rep.~~  
~~Q. del Uruguay~~ bajo la dirección  
 y con el asesoramiento  
 del prof. EUGENIO COSERIU,  
 jefe del ~~Dept.~~ Departamento.

Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

*Poesía alemana contemporánea 1900-1960(b)*, que denomino último borrador, determinaría el cierre definitivo del proyecto, al margen de las múltiples modificaciones que sufre lo largo de los años con el fin de actualizar los textos y adaptarlos a los soportes donde se publican poemas aislados, como el caso de “Del pobre B. B”, de Brecht, en *Aquí Poesía* (1962). Todos los componentes textuales de esta variante contienen reescrituras de diferente tipo. Comparados los borradores de esta variante con el estado genético uno, se destacan las fluctuaciones en el aparato de “Notas a los poemas” y las supresiones y agregados visibles en el texto introductorio y en el índice de los poetas antologados. En tal sentido, si bien mi exposición se concentra en el el proceso de composición del aparato “Notas a los poemas”, considero oportuno anotar aquí algunas observaciones relativas a las supresiones y los agregados en el corpus de poetas de *Ensayo de poesía contemporánea* y *Poesía alemana 1900-1960(b)*. Transcribo los índices de las dos variantes, respetando el orden y las tachaduras tal como aparecen en los documentos originales. Se verá que el orden de presentación de los poetas es cronológico y concordante con la estructura argumentativa de la introducción, en la que además de los antologados, Rein menciona algunas de las figuras que no traduce, como en el caso de los poetas de posguerra referidos más adelante.

Cuadro 2 - Índice de autores y poemas de *Ensayo de poesía alemana contemporánea*

<b>Autor</b>	<b>Títulos en español</b>	<b>Títulos en alemán</b> <sup>120</sup>
1. Nietzsche	Sils-Maria	Sils-Maria
2. Stefan George	Te sonrío silencioso Tres aires Sobre pizarras nuevas Desasimiento Esta pena...	Es lacht in dem steigenden jahr dir Drei weisen kennt vom dorf... Auf neue Tafeln schreibt ein neuer Stand Entrückung Dies leid und diese last
3. Christian Morgenstern	Oscuro huésped <del>La voz</del> Día de noviembre Nacimiento de la filosofía	Dunkle Gäste <del>Die Stimme</del> Novembertag Geburtsakt der Philosophie
4. Alfred Mombert	Me encuentro al borde	Ich liege auf der Scheide
5. Hugo von Hofmannstahl	Balada de la vida exterior Los dos Tercetos III Sin duda, muchos...	Ballade des äußeren Lebens Die Beiden Terzinen über Vergänglichkeit III Manche freilich...
6. August Stramm	Patrulla Tumba de guerra Ataque	Patrouille Kriegsgrab Sturmangriff
7. Rainer Maria Rilke	El jardín de los olivos Día de otoño Señor, a cada uno dale su propia muerte... Réquiem para una amiga Sólo aquel...	Der Ölbaumgarten Herbsttag Herr, gib jedem seinen eigenen Tod  Requiem für eine Freundin Sonette an Orpheus IX
8. Else Lasker-Schüler	Mi pueblo Mi piano azul Yo sé que pronto	Mein Volk Mein blaues Klavier Ich weiß
9. Hermann Hesse	Transitoriedad	Vergänglichkeit
10. Rudolf Alexander Schröder	El anciano	Alter Mann
11. Hans Carossa	Haz de olvidar	s/d
12. Joachim Ringelnatz	Ven, dime tus preocupaciones...	Komm, sage mir, was du für Sorgen hast
13. Jakob van Hoddis	El soñador La serpiente del cielo	Der Träumende Die Himmelschlange
14. Max Hermann-Neisse	Catástrofe	Katastrophe
15. Gottfried Benn	La sala de los cancerosos La forma El que está solo...	Krebsbaracke Die Form Wer allein ist...
16. Friedrich Schnack	Dolor universal	Weltleid
17. Georg Heym	Las gentes se inclinan...	Umbra Vitae

<sup>120</sup> Los títulos en alemán no figuran en el índice de Rein pero son presentados aquí con el objetivo de facilitar la identificación del título correspondiente en la lengua fuente.

18. Georg Trakl	Rondalla Las ratas Grodek Occidente III	Rondell Die Ratten Grodek Abendland
19. Richard Huelsenbeck	Decadencia	Untergang
20. Joseph Weinheber	La noche es grande	Die Nacht ist gross
21. Bertolt Brecht	Del pobre B. B Balada de los secretos de cada hombre Canción de la prostituta A los que vendrán después de nosotros	Vom armen B. B Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes Lied des Freudemädchens An die Nachgeborenen
22. Erich Kästner	Currículum Vitae	Kurzgefasster Lebenslauf
23. Friedrich Georg Jünger	Canción de la despedida	Abschiedslied
24. Hans Egon Holthusen	Variaciones sobre tiempo y muerte	Variationen über Zeit und Tod
25. Karl Krolow	Poema contra la muerte	Gedicht gegen den Tod
26. Georg Forestier	Guardia de difuntos	Totenwache
27. Wolfdietrich Schnurre	Tierra de cenizas	Aschenland
28. Paul Celan	Los cántaros	Die Krüge
29. Helmut Heissenbüttel	Fragmento III	Bruchstück III
30. Walter Höllerer	Un pálido convoy en retirada	Ein bleicher Tross, heimwärts
31. Ingeborg Bachmann	El gran cargamento Todos los días La hora diferida	Die große Fracht Alle Tage Die gestundete Zeit
32. Hans Magnus Enzensberger	Una pluma que ha perdido...	Fund im Schnee
33. Peter Härtling	Canción infantil	Kinderlied

Elaboración propia. Fuente: *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea*, Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Cuadro 3 - Índice de autores y poemas de *Poesía alemana 1900-1960(b)*

<b>Autor</b>	<b>Títulos en español</b>	<b>Títulos en alemán</b>
1. Friedrich Nietzsche	Sils-Maria	Sils-Maria
2. Stefan George	Te sonrío silencioso Tres aires Sobre pizarras nuevas Desasimiento Esta pena	Es lacht in dem steigenden Jahr dir Drei weisen kennt vom Dorf... Auf neue Tafeln schreibt ein neuer Stand Entrückung Dies Leid und diese Last
3. Christian Morgenstern	Oscuro huésped Día de noviembre	Dunkle Gäste Novembertag

	Nacimiento de la filosofía	Geburtsakt der Philosophie
4. Alfred Mombert	Me encuentro al borde	Ich liege auf der Scheide
5. Hugo von Hofmannstahl	Balada de la vida exterior Los dos Tercetos III Sin duda, muchos	Ballade des äußeren Lebens Die Beiden Terzinen über Vergänglichkeit III Manche freilich...
6. August Stramm	Patrulla Tumba de guerra Ataque	Patrouille Kriegsgrab Sturmangriff
7. Rainer Maria Rilke	El jardín de los olivos Día de otoño Señor, a cada uno Requiem para una amiga Sólo aquel que su lira	Der Ölbaumgarten Herbsttag Herr, gib jedem seinen eigenen Tod Requiem für eine Freundin Sonette an Orpheus IX
8. Gertrud von Le Fort	<i>Diario lírico de los años 1933-1945 (II)</i>	Lyrisches Tagebuch in den Jahren 1933-1945 (II)
9. Else Lasker-Schüler	Mi pueblo Mi piano azul Yo sé que pronto	Mein Volk Mein blaues Klavier Ich weiß
10. Hermann Hesse	Transitoriedad	Vergänglichkeit
11. Rudolf Alexander Schröder	El anciano	Alter Mann
12. Hans Carossa	Haz de olvidar	s/d
13. Joachim Ringelnatz	Ven, dime tus preocupaciones	Komm, sage mir, was du für Sorgen hast
14. Jakob van Hoddis	El soñador	Der Träumende
15. Max Hermann-Neisse	Catástrofe	Katastrophe
16. Gottfried Benn	La sala de los cancerosos Turín La forma El que está solo	Krebsbaracke Turin Die Form Wer allein ist...
17. Georg Heym	Umbra vitae	Umbra Vitae
18. Georg Trakl	Rondó Las ratas Grodek	Rondell Die Ratten Grodek
19. Friedrich Schnack	Dolor universal	Weltleid
20. Johannes Becher	Andrajo	Der Fetzen
21. Richard Huelsenbeck	Decadencia	Untergang
22. Josef Weinheber	La noche es grande	Die Nacht ist gross
23. Bertolt Brecht	Del pobre B. B Balada de los secretos de cada hombre Canción de la prostituta A los que vendrán después de nosotros	Vom armen B. B Ballade von den Geheimnissen jedweden Mannes Lied des Freudemädchens An die Nachgeborenen
24. Erich Kästner	Currículum Vitae	Kurzgefasster Lebenslauf

25. Friedrich Georg Jünger	Canción de despedida	Abschiedslied
26. René Schwachhofer	El profeta Tierra oriental	Der Prophet Östliche Erde
27. Hans Egon Holthusen	Variaciones sobre tiempo y muerte	Variationen über Zeit und Tod
28. Karl Krolow	Poema contra la muerte	Gedicht gegen den Tod
29. George Forestier	Guardia de difuntos	Totenwache
30. Wolfdietrich Schnurre	Tierra de cenizas	Aschenland
31. Paul Celan	Los cántaros	Die Krüge
32. Helmut Heissenbüttel	Fragmento III	Bruchstück III
33. Walter Höllerer	Un pálido convoy en retirada	Ein bleicher Tross, heimwärts
<del>XX. Günther Deicke</del>	<del>Aclaración</del>	-
34. Ingeborg Bachmann	El gran cargamento Todos los días La hora diferida	Die große Fracht Alle Tage Die gestundete Zeit
<del>XX. Christa Reinig</del>	<del>Transfiguración Solución</del>	-
35. Hans Magnus Enzensberger	Hallazgo en la nieve	Fund im Schnee
36. Peter Härtling	Canción infantil	Kinderlied

Elaboración propia. Fuente: *Poesía alemana 1900-1960*, Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

En el apartado destinado a la *serie de reseñas de poesía traducida* hicimos algunas consideraciones acerca del papel que juegan las predilecciones personales de Rein en la conformación del corpus. Comprobamos que la mayor representatividad de ciertos poetas, como George, Rilke y Brecht, se explicaría en cierta medida por la afinidad de Rein por las tendencias características de principios del siglo XX, exceptuando Brecht, y su reserva respecto de las estéticas extremas de los neovanguardistas. Hicimos mención, asimismo, sobre la incidencia del habitus y las condiciones del contexto en la selección del corpus, entre las cuales destacamos dos: la formación y el marco disciplinar que da origen al proyecto y el espacio límbico y desplazado que ocupa la antología algunos años después. Con respecto al primer punto, no hemos podido comprobar hasta ahora la intervención de Coseriu en el proceso selectivo de los poetas y poemas, ni tampoco si el citado “asesoramiento” implicó modificaciones sustantivas en las traducciones de Rein. En principio, en los borradores no hay marcas reconocibles de su caligrafía y en el archivo de Tübingen no hay documentos ni cartas asociados al proyecto.

En la presentación contextual de la antología abordamos, asimismo, los factores que son centrales en la definición de las antologías de traducción y que, según Naaijkens (2006), estos son principalmente tres: el propósito y la función; las funciones del agente que definen el estatuto de la antología (si los textos ya habían sido traducidos o si fueron traducidos en ocasión de la antología, por ejemplo); y, por último, la selección y el ordenamiento de los poemas antologados (p. 514). Otras consideraciones como las que propone Schmitz-Emans (2011) son posibles: si los poemas traducidos son presentados de manera parcial o completa, si el formato es bilingüe, si existen paratextos y qué los define (p. 39). Son todas cuestiones que han sido tratadas a lo largo del presente texto. En ese marco, una de las hipótesis principales planteadas al comienzo sostiene que la antología representa un *objeto cultural desplazado* respecto de las preferencias y las poéticas reivindicadas por los escritores sesentistas y de los intereses del lector, a causa de la falta de respaldo editorial, entre otras de las variables mencionadas. Señalamos, asimismo, que una vez que la antología se deslinda de su origen académico, fracasa en su intento por insertarse en una dinámica traductiva que, en la transición a los sesenta, pierde su vigencia y reclama posicionamientos ideológicos comprometidos con la hora que vive el continente latinoamericano. En cuanto a las particularidades formales de la antología, priorizamos el examen de la escritura en proceso de una selección de poemas y de las notas a la traducción con el fin de estudiar el discurso y la práctica de Rein, y las generalidades que los relacionan a la labor de otros agentes de su generación.

El acceso al material de archivo y la identificación de las variantes progresivas de la antología jugó un papel determinante en el énfasis dado al proceso. En tal sentido, no resulta posible abarcar de forma exhaustiva el análisis de todas las dimensiones que componen y atraviesan un objeto de estudio complejo pasible de articularse mediante focos y disciplinas diversas. El estudio detallado de los criterios selectivos que subyacen al corpus de poetas definitivo no es, por tanto, un aspecto priorizado en la investigación. Entendemos que esto amerita un tipo de abordaje centrado en la circulación transatlántica y los flujos de recepción de la poesía en lengua alemana en el Río de la Plata durante la década del sesenta. En cambio, nos aproximamos a los paratextos con la finalidad de ampliar el examen de la antología a aspectos complementarios y colindantes al proceso de traducción de los poemas. Así, en la “Introducción” de *Poesía alemana 1900-1960(b)* Rein explicita los móviles de su proyecto:

El propósito de la presente antología es poner al alcance del lector en lengua española los valores y las tendencias fundamentales de la poesía lírica alemana en lo que va del siglo XX. Hemos debido prescindir en ella, sin duda, de muchos autores dignos de atención, pero creemos haber incluido suficientes ejemplos como para

definir los perfiles de una época tan apasionante por sus logros artísticos como por sus luchas ideológicas, sus litigios políticos y sociales, sus fracasos, sus miserias y su abigarrada esperanza (p. 1).

Al igual que la mayoría de los prólogos de traductores, el pasaje de Rein se estructura mediante una (obligada) declaración de intereses e intenciones. A grandes rasgos en los primeros dos párrafos de la “Introducción” Rein busca justificar el rigor de su selección pero admite, a la vez, su inherente arbitrariedad. Hay, asimismo, otras dos decisiones propias del antólogo: 1. Los poetas seleccionados provienen de los diferentes espacios de habla alemana. Este criterio es significativo, por cuanto demuestra la posición de Rein respecto del uso de la lengua literaria fuera del estricto espacio nacional alemán, pero representa una dificultad metodológica en lo relativo a la muestra, la cual se amplía a las literaturas suiza y austríaca. 2. El recorte es ambicioso en términos temporales: 1900-1960 fija un tramo de sesenta años de producción lírica en lengua alemana de la cual Rein selecciona y traduce 36 poetas y 67 poemas. Es prácticamente inviable hablar de justeza representativa cuando los rangos son tan amplios. Sin embargo, Rein parece convencida de haber incluido “suficientes ejemplos como para definir los perfiles de una época” (p. 1). La descripción formal, estética y política de las corrientes representadas es, en efecto, el objeto tematizado a lo largo de las treinta páginas de la “Introducción”. Al igual que el índice y que las reseñas de prensa, la exposición cronológica enfatiza menos las condiciones históricas que los temas, los estilos y las modas que distinguen la lírica contemporánea.

Con tal amplitud temporal y una selección de casi 40 poetas Rein buscaría verificar una de las tesis que subyacen a su proyecto y que encuentro implícita en el cierre del texto introductorio:

Como conclusión de esta reseña, debemos señalar algunos rasgos generales de la lírica alemana contemporánea. Ante todo, consignamos, en lo que va del siglo, una abundancia en cantidad y calidad que sólo admite comparación con períodos de florecimiento, como lo fue el apogeo del romanticismo. Piénsese, en efecto, que en la presente antología sólo hemos incluido una mínima parte de los poetas mencionables (p. 30).

De acuerdo con mi lectura, la antología busca dar respuesta a la hipótesis según la cual la producción lírica contemporánea alemana (del tramo 1900-1960) es comparable en calidad y cantidad a la del romanticismo. Podría pensarse que, ante la proliferación y el solapamiento de múltiples tendencias, con las que además entraría en contacto durante su beca, Rein haya querido indagar por vía de la traducción y de la crítica las particularidades de la contemporaneidad y sus diferencias respecto de los movimientos estéticos precedentes.

Junto con las preferencias y los valores estéticos personales, este habría sido uno de los criterios que determinarían el recorte del corpus y que podrían explicar la exclusión de

Günter Grass, por ejemplo, y la inclusión de Hans Carossa, quien en el conjunto del “Grupo 47” [Gruppe 47] representa una de las voces más moderadas (BEUTIN, Wolfgang et al., 2013, p. 488). También la supresión de nombres como el de Christa Reinig, según lo muestra el índice del cuadro tres, puede inscribirse bajo el criterio conservador y, a la vez, político de Rein. Con respecto a Reinig, solo arriesgo a conjeturar que con la inclusión posterior de Johannes Becher, representante al igual que ella de los poetas con residencia en la República Democrática Alemana (RDA), pero siendo Becher un exponente del expresionismo (movimiento destacado en la antología), Rein haya decidido sustituirla.<sup>121</sup> Si por un lado es llamativo que siendo las poetas antologadas tan solo tres, se suprima a una mujer, no se puede soslayar, por otra parte, la eventual injerencia de factores de índole ideológico en esa operación, en la medida que Reinig fue una de las escritoras censuradas en la RDA y sus libros solo logran publicarse a partir de 1960, cuando ya se encuentra instalada en Alemania Federal (BEUTIN, Wolfgang et al., 2013). El tratamiento antológico de estos casos amerita sin duda un examen minucioso que esperamos emprender en el futuro.

---

<sup>121</sup> Sobre la inclusión de Becher a la antología me detengo en el capítulo cuatro.

#### 4 ESCRITURA Y ESTRATEGIAS TRADUCTIVAS EN PROCESO

La escritura y las estrategias traductoras son parte de un gesto compositivo que se ejecuta en tiempos alternados y correlativos. La escritura en estado de proceso evidencia a través de vacilaciones, búsquedas, recurrencias y correcciones las estrategias conscientes e inconscientes que ponen en marcha el acto de traducir. Así, mientras la instancia privada del borrador, emplazada en un espacio de ejecución previo a la lectura y la exposición editorial, ofrece al traductor la posibilidad de desplegar el “fecundo caos” (GRÉSILLON, 2013) de la escritura, para el investigador representa un valioso insumo con el cual construir, comparar o refutar mapas interpretativos e hipótesis de trabajo en torno a la naturaleza de la composición y el continuo de estrategias que se ponen a prueba en los diferentes tramos de una obra en traducción.

En el marco de la reflexión sobre las funciones y los valores estéticos de la crítica literaria, en el prefacio a sus *Ensayos críticos*, Barthes (2003) discurre sobre los mecanismos de la actividad de escritura. Sin alusiones explícitas al fenómeno traductivo, su comentario es pertinente a los efectos de nuestro planteo, en tanto señala que “desde el punto de quien escribe, el escribir se agota en una serie de sucesiones prácticas; [en tanto] el tiempo del escritor es un tiempo operatorio [...], sólo tiene una relación ambigua con el tiempo evolutivo de las ideas, cuyo movimiento no comparte” (p. 11). Y agrega más adelante que

[...] entre el comienzo y el fin falta un eslabón, que, sin embargo, podría considerarse como el esencial, el de la obra misma; [...] y aunque el mundo le remita siempre su obra como un objeto inmóvil, dotado de una vez por todas de un sentido estable, el mismo escritor no puede vivirla como una fundación, sino más bien como un abandono necesario: el presente del escribir es ya pasado [...] (*ibidem*).

Al igual que en las prácticas de escritura directa, la tensión que se despliega entre las fases de una obra en traducción y su inscripción definitiva en las coordenadas de tiempo y espacio que fija el libro se materializa mediante una gran variedad de intervenciones. Incluso después de la publicación, es usual que el traductor –al igual que el escritor– continúe produciendo versiones del texto, ya que, apunta Bassnett, la lectura crítica es inagotable y se modifica, junto con las palabras y el discurso, con el transcurso del tiempo. Las variantes de traducción son, por consiguiente, innumerables (2015, p. 105); y tanto más cuando las obras quedan inéditas, como es el caso de la antología. Disponer de las variantes permite estudiar, entre otras cosas, la brecha temporal que divide *el tiempo evolutivo* (Barthes) de las estrategias con el de su materialización escrita, ya que, si bien unas y otras están interrelacionadas, difícilmente pueden reducirse a explicaciones de tipo causa-efecto o como

consecuencia directa de intenciones y deseos explícitos, incluso los que se declaran en instancias paratextuales.

Afines al razonamiento especulativo, al ensayo y la evaluación crítica continua, las estrategias de traducción responden a estímulos de distinto tipo y dependen tanto de factores de orden individual y subjetivo, como estructurales y de contexto. En la clasificación de Hurtado Albir (2007) las *competencias estratégicas*, constitutivas de la *competencia traductora*, son definidas como “procedimientos conscientes e inconscientes, verbales y no verbales [...] utilizados para resolver los problemas encontrados [...], así como planificar y evaluar el proceso traductor y los resultados parciales obtenidos [...]” (p. 634). Partiendo de la idea de que ninguna actividad traductiva se comporta de forma totalmente coherente, y menos aún si se la fuerza a funcionar según parámetros o modelos teóricos preestablecidos (LAMBERT, 2011, p.213), la clasificación descontextualizada de los procedimientos traductivos no basta para comprender las representaciones implícitas y solapadas que la dinámica traductora pone en juego en diferentes momentos históricos. En cambio, al analizar las estrategias traductivas –las conscientes y las que son parte de operaciones menos racionalizadas– en conexión con los valores estéticos; con el estatus en el sistema literario y en la secuencia traductiva vernácula; con la imagen de la poesía traducida que proyecta; y con los fenómenos macroestructurales interactuantes, estas operaciones ganan espesor epistemológico y dimensión social. Inmersa en una coyuntura histórica, política y cultural específica que rodea y condiciona su práctica, la traductora opta y decide en diálogo con poéticas, ideas, valores literarios y normas vigentes. En este sentido, reconstruir la historia de la creación de las estrategias empleadas en diferentes momentos permite comprender, con Cordingley y Montini (2015), que los procedimientos que se alcanzan a describir con auxilio del texto publicado son solo una parte de la naturaleza del trabajo del traductor (pp. 5-6).

En lo referente a la antología de traducción de Rein, la elección y jerarquización de ciertos procedimientos depende, además de lo expuesto, de las particularidades del género literario. Como es conocido, la poesía no solo multiplica las posibilidades en distintos niveles y planos del lenguaje, sino que éstas varían y se radicalizan con los criterios y la formación del traductor, así como con las condiciones editoriales que circunscriben su proyecto. Idealmente, si cuenta con márgenes de acción amplios dentro del plan editorial, el traductor tendrá que decidir qué aspectos priorizar: la musicalidad, las imágenes, el léxico o la estructura rítmica, o bien evaluar en qué medida es posible combinar operaciones en varios niveles, de acuerdo con las modulaciones estéticas de los poemas, la proyección creativa de la

escritura y las posibilidades que ofrezca el registro poético en español. En su libro *Por qué la traducción importa*, Grossman (2011) condensa este dilema de esta manera:

Trae las ideas y las imágenes de un poema, y perderás su estilo; imita los efectos prosódicos, y sacrificarás su asunto. Consigue la letra y perderás el espíritu, que es todo en poesía; consigue el espíritu y perderás la letra, que es todo en poesía. Pero esos son dilemas falsos. [...] La traducción en verso en su mejor momento genera una emisión totalmente nueva en el segundo idioma: nueva, aunque equivalente, de igual valor (2011, p. 107).

En efecto, existe una profusa y variada bibliografía crítica sobre la variabilidad de los criterios que rigen las elecciones en la traducción poética (CONNOLLY, 2001). En el marco de los denominados “giros” epistemológicos que experimentan los estudios de traducción hacia los años setenta y con la emergencia de expresiones, manifestaciones literarias y posicionamientos discursivos diversos, los puntos de vista y las interpretaciones respecto de la poesía y *lo intraducible* se multiplican y diseminan por disciplinas asociadas.<sup>122</sup> En el ámbito estricto de la traductología, Levý (2011), Holmes (1970), Lefevere (1975), Bassnett (1980), Campos (1962, 2013), Meschonnic (2010) y Berman (2014), entre otros autores, reflexionan con diverso foco y propósito sobre las especificidades del texto y el discurso poéticos, los efectos de las decisiones del traductor en los diferentes niveles textuales, lingüísticos y prosódicos, así como sobre los tipos de estrategias que pueden, podrían o deberían implementarse frente a circunstancias lingüísticas, estéticas, ideológicas en zonas textuales diversas. Con base en la experiencia, y aun desde tradiciones muy diferentes, estos autores abogan por el estudio sistemático de los procesos, las operaciones y los modelos inherentes al acto traductor, desplazando por vía del enfoque teórico-empírico –de la *experiencia* y la *reflexión*, en términos bermanianos (2014)– creencias subjetivas e intuitivas en torno a la intraducibilidad del género.

Aunque parezca una obviedad, traducir poesía no es equiparable a traducir prosa, al menos como distinción general y según lo señala entre otros Levý en *The Art of Translation*, volumen publicado en 1963, casi con los ensayos fundacionales en torno a la transcreación de Campos (1962). Mientras que la prosa se caracteriza, afirma Levý, por bloques de texto que tienden a expresar ideas y motivos con una sintaxis densa y compleja, en poesía

[...] hay motivos específicos, expresados por imágenes [...]. En verso la continuidad de la sintaxis es interrumpida por saltos de línea y cesuras [...] y los elementos individuales, componentes sintácticos no relacionados de forma directa, son vinculados por la rima y otros paralelismos formales. Estos factores contribuyen a la

---

<sup>122</sup> Véase a modo de ejemplo, desde un enfoque comparado Apter (2006), la investigación interdisciplinar *Untranslatability*, editada por Large et al. (2019), o el enfoque filosófico de Cassin en *Elogio de la traducción* (2019).

independencia de segmentos menores y a un debilitamiento del rol de los conectores y las funciones de nivel oracional (2011, p. 190).<sup>123</sup>

Basado en estudios cuantitativos en torno a la longitud silábica y la densidad semántica del verso en inglés, francés, alemán y checo, el autor demuestra que la selección del léxico se rige por requerimientos de tipo formal, puesto que “el verso muestra generalmente una proporción más grande de palabras cortas, más fáciles de acomodar en un esquema métrico, y la frecuencia de palabras más largas, de cuatro sílabas y más, es muy baja” (2011, pp. 191 y s.).<sup>124</sup> Ya en los setenta, Holmes (1970) confecciona una lista con las estrategias más utilizadas por traductores de poesía, mientras que Lefevere discrimina en *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (1975) siete categorías de acuerdo a criterios métricos y fonéticos, o interpretativos y literales, parámetros estos con los que diferencia la traducción poética de la de otros géneros.

La especificidad que portan los diferentes géneros y tipos textuales determina las formas de traducir e implica optar, en el plano metodológico de la investigación, entre modelos hermenéuticos diferenciados. La aproximación a través del cotejo entre texto fuente y traducción es una de las prácticas más extendidas en la investigación traductológica y la preferida, en especial, por la crítica de traducciones (WILLSON, 2019, p. 26). Los argumentos en contra de este procedimiento aluden al sesgo prescriptivo de un discurso construido a través de creencias y prenociones previas en torno al “buen traducir”. A favor se ha comprobado, en cambio, que “si es sistemático y está organizado por una hipótesis, puede atribuirles a esas huellas [...] significación” (WILLSON, 2008, p. 30). En el marco de estas reflexiones, hay una serie de interrogantes relativos a las estrategias traductorales que tensionan el objeto de estudio y que, si no se las somete a vigilancia epistemológica, fácilmente podrían reproducir valoraciones normativas sobre los modos de traducir.

En este sentido, mi abordaje recurre al cotejo microtextual tratando de eludir estos riesgos y articularlo, en cambio, como una herramienta con la cual indagar, comprobar y modular las hipótesis de lectura que orientan la investigación. Así, en lugar de ir tras la delimitación de un método traductor deliberado, consciente, predecible, y que pueda rotularse (en el mejor de los casos) por medio de los tipos “interpretativo-comunicativo, literal, libre y filológico” (HURTADO ALBIR, 2007, P. 639), me interesa operar con y a través de las

<sup>123</sup> “this means that the building blocks of prose tend to be more complex ideas, expresses in more complex sentences, whereas in verse they are specific motifs, expressed by images, for example [...]. In verse, the continuity of the syntax is interrupted by line breaks and caesuras, while by contrast individual, syntactically unrelated components are linked by rhyme and other formal parallels”.

<sup>124</sup> “verse generally exhibits a higher proportion of shorter words, which are easier to accommodate in a metrical scheme, and the frequency of longer words consisting of four syllables and above is very low.”

fluctuaciones y regularidades de la *sistemática de la traducción* (BERMAN, 2014) de Rein. Se trata de una fórmula menos rígida y esencialista de concebir las maneras de traducir que Berman define como una operacionalización altamente sistematizada de un conjunto de estrategias orientadas por una intención, contraria al “puro artesanado intuitivo” (2014, p. 77). Puesta bajo la lupa, podrá verse que esta *sistemática* muestra el esfuerzo por conciliar la fricción que crean, por lo menos, dos tendencias traductivas: la finalidad comunicativa y la (in)traducibilidad de ciertas estéticas en su vertido al español. Queda, aun así, una interrogante por responder: ¿cómo eludir los riesgos de un enfoque atomístico –establecido en función de una o varias categorías descriptivas– a partir del comportamiento individual de un traductor y una obra aislada? La aproximación que propongo es relacional y opera a través de una perspectiva *contextual* y *sistémica* (LAMBERT, 2011, p. 223) a través de la cual comparo las regularidades del proceso individual con las variables del contexto y los discursos que caracterizan la práctica de agentes contemporáneos, según se analizó en el capítulo dos.

#### 4.1 “NOTAS A LOS POEMAS”

La materialidad de las variantes del aparato de “Notas a los poemas” de la antología de poesía alemana traducida por Rein ofrece un doble acceso interpretativo al objeto de estudio: como producto que provee evidencia textual sobre el proceso creativo y la toma de decisiones del traductor; y como recurso para indagar las condiciones que circunscriben la práctica y la interacción con otros agentes (MUNDAY, 2014; CORDINGLEY Y MONTINI, 2015). Bajo esta perspectiva, el análisis se concentra en la gestación del aparato metatextual, no solo para identificar qué se agrega y qué se suprime, sino para indagar las representaciones que dinamizan la composición de las estrategias en la práctica. Recorro para eso a la categoría de *metatexto* que propone Batchelor en *Translation and Paratexts* (2018) y la articulación que realiza Torres en *Traduzir o Brasil Liteário. Paratexto e discurso de acompanhamento* (2011). Ambas autoras conciben al metatexto como un texto relacional respecto de otro que se comenta (BATCHELOR, 2018, p. 149). Me sirvo, a la vez, de una noción de nota en tanto “remisión al texto, [...] al tránsito interlingüístico, al cambio de código y a las consecuencias que éste entraña en lugares concretos del texto” (WILLSON, 2004, pp. 257-258). Las notas de Rein se estudian a través de esas dos dimensiones: como comentario de un texto o un pasaje específico y como comentario de la propia práctica.

La recomposición y clasificación de las *reescrituras* en los metatextos, sumadas estas al cotejo con los pasajes a los que refieren, revelan que el propósito, el alcance y la

operatividad de la literalidad y las nociones de equivalencia fluctúan a lo largo de la antología. Por su carácter indefinido e irregular, el fenómeno de la literalidad produce una serie de interrogantes que se responden en etapas a lo largo del presente capítulo. Estas son: ¿en qué casos Rein precisa justificar sus decisiones con versiones literales complementarias? ¿Se puede identificar un patrón estable en el uso de ciertas estrategias que explique o justifique las numerosas intervenciones literales? En segundo lugar, y dado que los criterios varían en la propia dinámica de la antología, también se busca responder: ¿qué entiende Rein por traducción literal o “textual” y cómo se manifiesta esto en los textos?

Siguiendo a Berman (2014, [1999]), y con el auxilio de herramientas teóricas como las que provee Levý (2011, [1963]) y Muschietti (2013) analizo la dinámica contrastiva que se despliega entre poema traducido y nota. Si bien en sentido estricto las notas no conforman una enunciación explícita sobre la traducción, contienen por su carácter experiencial un *cierto saber* (BERMAN, p. 17) que se origina y articula con el propio acto traductor y que es sustancial a la construcción de su discurso. El corpus se compone de un total de 52 notas, de las cuales 33 son versiones, glosas o aclaraciones literales para expresiones, giros o imágenes que figuran traducidos en el cuerpo de la antología mediante operaciones que responden, con matices, a la búsqueda de equivalentes. Si bien el análisis demuestra una gran variación en las elecciones y los resultados, podemos afirmar que la traducción de Rein persigue un objetivo principal: conseguir poemas legibles para el lector hispanohablante que faciliten el acceso –en términos comunicativos– a las poéticas “originales”, fin último del proyecto que la autora hace constar en la introducción, según se expuso al final del capítulo tres.

Declarados los objetivos, los comentarios de las notas persiguen la legibilidad y van a responder, en su modo errático de operar, al posicionamiento estético de la traductora frente a ese fenómeno. Esto se destaca, por ejemplo, con relación a la poética expresionista de August Stramm (1874-1915), sobre la que Rein anota: “Los experimentos verbales de Stramm son intraducibles. Aquí sólo intentamos una reconstrucción vagamente aproximada al original”, y con respecto a la experimentación estética de Johannes Becher (1891-1958), de la cual dirá: “Es imposible reproducir textualmente las distorsiones sintácticas de este poema, con las cuales tiende Becher a acumular varios sentidos o intenciones en una misma palabra” (REIN, “Notas a los poemas”, pp. 189-190 [nota 6 y 31 respectivamente]). Aunque la progresión compositiva de estos comentarios ofrece pistas sobre las estrategias y la búsqueda de equivalencias, cabe preguntarse antes: ¿con base en qué idea de equivalencia trabaja Rein?

La interacción de componentes contextuales y biográficos no pueden ignorarse. En tal sentido, un eslabón clave para comprender la forma de operar de Rein con las lenguas y la

escritura proviene de la experiencia formativa en Alemania, según lo atestigua el artículo “La literatura en la enseñanza media alemana” (1958), citado arriba a propósito del retrato. El texto versa sobre la instrumentación de las literaturas, los estudios literarios, la metodología y la evaluación en la enseñanza media y superior en Alemania y se publica en los *Anales del Instituto de Profesores Artigas* (1958), destinado a estudiantes y profesores. Específico, detallado y fundado por medio de ordenanzas, guías y programas de estudio recientes que Rein cita con rigor en nota al pie, el panorama que ofrece es importante y novedoso en más de un sentido. Por un lado, es una fuente primaria fundamental con la cual es posible reconstruir la primera fase de su carrera, así como el contacto con los autores y las lecturas vinculados a la filosofía del lenguaje que retoma más tarde en Uruguay. Desde una perspectiva más amplia, el texto ofrece datos sobre las formas de enseñar, planificar y ejercer la docencia en una tradición educativa distinta (y distante) a la uruguaya; posibilita comparar y valorar el papel del enfoque histórico dispensado a las lenguas; conocer las asignaturas y las formas de evaluación y egreso de los estudios germanísticos o los específicos sobre literatura alemana, así como los recortes teóricos y epistemológicos subyacentes a tales asignaturas. Según el recuento bibliográfico que ofrece Rein, el enfoque alemán mantiene lazos con otras áreas del saber y comprende, además de “casi todas las literaturas”, una importante carga de lecturas en el área de la teoría literaria y la filosofía del lenguaje. En esa nómina de obras y autores figuran, entre otros, Humboldt y Jaspers, y la obra de Ernst Cassirer que la ocupará más adelante.

El artículo describe, asimismo, el esquema, los tiempos destinados a cada curso y las asignaturas obligatorias y optativas de “la formación de los aspirantes a maestros (profesores) de alemán en Escuelas Superiores de Hamburgo” (1958, p. 119). En lo que respecta a las evaluaciones, se hace referencia a dos instancias que me importa subrayar: un “trabajo domiciliario (o tesis) sobre un tema de literatura alemana indicado por el tribunal con un plazo de cuatro meses” y “un escrito en clase” que incluye la “traducción, aclaración lingüística e interpretación de un texto del medio alemán” (p. 130). Es muy probable que ambos trabajos se vinculen después con las tareas académicas de Rein en el Departamento de Lingüística, ya sea como antecedente directo de la antología o inspiración para los otros trabajos en el área que aparecen después. Se puede pensar incluso que alguno de los textos traducidos para esas evaluaciones sean el germen de su traducción de “Requiem für eine Freundin”, del artículo “Pensamientos ocasionales sobre universidades en sentido alemán” de Schleiermacher, el cual Rein traduce y publica en 1959 en el volumen colectivo *La idea de la Universidad en*

*Alemania*, editado por Llambías de Azevedo,<sup>125</sup> o alguna de las traducciones que más tarde le ofrece a Rama y de las cuales desconocemos su destino.

Resulta difícil evaluar la impronta que estas lecturas pudieron tener en el proyecto de escritura de Rein, y no solo en el traductivo. En sentido amplio, se puede pensar que el rigor sintético y la concisión que dominan casi todos sus manuscritos proviene de la práctica en los seminarios y cursos a los que asiste entre 1954 y 1955 y, años después, en virtud del intercambio entre los colegas y el director del Departamento de Lingüística. Así, por ejemplo, Rein detalla con precisión lo que estos programas esperan de “la artesanía de la expresión”, la cual, escribe Rein “ha de cultivar la elocuencia oral y escrita, pero no con tendencias a la amplitud retórica, sino dentro de la mayor concisión posible” (1959, p. 123). Asimismo, parece factible pensar que los conceptos y las formas que adquiere la escritura de sus traducciones dialoguen con los insumos teóricos y prácticos que recibe durante la beca, con el trabajo de los colegas del Departamento de Lingüística, así como con las ideas sobre traducción que desarrolla Coseriu durante esos años. En cuanto a esto, Varga (2020) consigna el primer acercamiento de Coseriu al tema en 1971 a propósito del artículo sobre la “teoría tradicional de la traducción” en Juan Luis Vives (p. 122). Sin embargo, en un relevamiento anterior, Polo (2012) establecía en 1952 los primeros “segmentos textuales traductológicos” en estudios y trabajos (no directamente relacionados con la traducción) (p. 106). Con todo, la bibliografía específica sobre la traducción desarrollada por Coseriu consiste en un corpus reducido de textos publicados en diversas lenguas (VARGAS, 2012, p. 122),<sup>126</sup> de lo cual solo comento aquí algunas de sus ideas principales.

Entre otras fuentes, la conferencia “Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie” (Estocolmo, 1976), ofrece un punto de partida respecto del pensamiento traductológico coseriano.<sup>127</sup> Más allá de la eventual incidencia en la labor traductora de Rein, las consideraciones de Coseriu en torno a lo que él entiende como “planteamientos erróneos”

---

<sup>125</sup> Juan Llambías de Azevedo (1907-1972) fue profesor de filosofía del derecho, director del Instituto de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Ciencias hasta 1962 y destacado como “el máximo representante de la línea de pensamiento alemana posterior al neokantismo en Filosofía Teórica” (BERISSO, 2012, p. 17). Señala Berisso que el autor visita también entre 1954 y 1955 universidades alemanas y francesas y publica a su retorno “un muy interesante informe sobre los seminarios que allí se dictaban, invaluable para nuestra Universidad” (p. 18). Por todo esto es posible ubicar a Llambías de Azevedo como uno de los responsables de la orientación filosófica que caracteriza la formación de Rein en su primera etapa, ya sea antes o después de su beca.

<sup>126</sup> Vargas diferencia una primera etapa exploratoria e interpretativa de los fenómenos traductivos entre 1971 y 1990 y una segunda, entre 1990 y 2000, en la que Coseriu recoge y actualiza las ideas y conceptualizaciones precedentes (2012, p. 123).

<sup>127</sup> Sobre los trabajos y las menciones de Coseriu sobre traducción véase Polo (2012) y sobre la terminología de la traducción empleada en los textos de Coseriu véase Varga (2020).

de la teoría de la traducción desarrollada hasta entonces revisten interés histórico. El texto de la conferencia no aduce referencias explícitas, pero retoma postulados clásicos y tradicionales aún vigentes hacia fines de 1970, entre ellos, la idea de invariante. Sostiene Willson que, en efecto, la invariante y la equivalencia, cuya apuesta común es “la obtención de lo semejante a partir de lo diferente” (p. 84), son dos de los temas centrales que presiden los debates en traductología desde fines de la década de 1950 hasta la de 1980 (2013, p. 83).

A grandes rasgos, Coseriu revisa en la mencionada conferencia la (im)pertinencia de cuatro ejes centrales:<sup>128</sup> 1. El abordaje de la traducción como “problemática concerniente a las lenguas” y, en particular, como tarea ceñida al punto de vista de los significados, en tanto éstos son hasta el momento “el problema fundamental de la teoría de la traducción” (p. 217). 2. Calificar a la traducción de “imperfecta” por no lograr reproducir el contenido implicado en los textos de partida, sobre lo cual apunta: “no todo lo entendido ‘en’ y ‘por’ un texto, sino [...] sólo lo efectivamente dicho, o sea, lo expresado por el lenguaje en su función semiótica es, a este respecto, objeto de la traducción y puede, en principio, traducirse” (p. 230). 3. Al equiparar traducción con actividad del traducir se niega su proyección teórica. Para subsanar este “error”, Coseriu diferencia entre “transponer” y “traducir”, entendida la última como actividad compleja que supera la mera transposición. Se refiere con esto, entre otros aspectos, a la necesidad y pertinencia de crear equivalencias (nuevos significados y nuevas expresiones) cuando no las hay en la lengua meta (p. 235).

Estas reflexiones se anudan, a la vez, con la lectura y la reivindicación que Coseriu hace de las ideas de Juan Luis Vives, objeto del ensayo “El problema de la traducción de Juan Luis Vives”, publicado por primera vez en alemán, en 1971. En efecto, son de Vives los “recursos auxiliares en la praxis del traducir” que se ponen a funcionar cuando el traductor enfrenta ciertos límites, como la creación de equivalencias. De acuerdo con Vives, dos factores la justifican: la ausencia de expresiones equivalentes en la lengua de llegada y “lo indefinido o la plurivalencia” de los textos de partida (1978, p. 46). En lo relativo al vínculo teoría-práctica, Coseriu reconoce el papel del traductor como productor de discurso con una analogía simple pero convincente, expresada en estos términos: “así como para construir la teoría del hablar hay que observar a los hablantes, para construir la teoría de la traducción habría que observar a los traductores” (p. 216). Con las salvedades del caso, este apunte

---

<sup>128</sup> En español, la conferencia de Estocolmo se publica en 1977 como “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción”. Algunos de los aspectos expuestos en esa oportunidad son retomados en la conferencia “Los límites de la traducción” que tiene lugar en 1993, en Granada, y se publica en *Temas de lingüística aplicada* (1995) (POLO, 2012, pp. 111-112).

comparte con Berman la idea de que la teoría o la *reflexión* sobre la traducción se produce a partir de la *experiencia*. 4. La postulación de una invariación genérica y abstracta óptima válida para toda traducción. Al respecto arguye Coseriu que la traducción es una actividad históricamente condicionada y como tal, lo que es ideal para un caso puede no serlo para otro, en tanto que lectores, textos y propósitos varían y se transforman con el tiempo. Desde el punto de vista textual, se opone a la invariancia en términos absolutos, puesto que, entre otras razones, no es posible conservar un grado mínimo de equivalencia cuando se pretenden traducir en la misma medida aspectos fónicos, gráficos y semánticos (p. 236), como podría ser el caso de la poesía. Si bien todas ellas son reflexiones posteriores a la antología de Rein, se relacionan de diferente manera con el contenido lingüístico (designación, significado y sentido), el paradigma de lo (in)traducible (basado en la distinción entre traducir y transponer) y la ley de la equivalencia (que aborda en grados de invariación) (COSERIU, 1977), que determinan las funciones del metatexto en la antología, de acuerdo con el análisis que presento a continuación.

Así, divido el análisis de los metatextos en cuatro partes: 1. Descripción de las variantes de “Notas a los poemas”. 2. Clasificación y análisis diacrónico de revisiones y la función de las notas en la antología. 3. Examen comparativo entre las estrategias traductivas literales y el diálogo con los segmentos traducidos a los que éstas aluden. 4. Algunos ejemplos representativos.

#### 4.1.1 Descripción formal de las variantes de “Notas a los poemas”

Las variantes de las “Notas a los poemas” que se describen a continuación fueron halladas dispersas entre los papeles de Rein. Puesto que existen múltiples copias carbónicas, algunas de ellas incompletas y fragmentarias, seleccioné las que permiten observar el movimiento progresivo de revisión y corrección hacia lo que sería un corpus definitivo y publicable identificado como estado genético cuatro o último borrador. La totalidad de las variantes de las notas, incluso las que no se consignan aquí, provienen de *Poesía alemana 1900-1960*.<sup>129</sup> Los folios de los primeros tres conjuntos, clasificados como estados genéticos correlativos y progresivos (a partir de ahora identificados con las siglas EG1 y sucesivos), fueron encontrados por separado, sueltos y en diferentes carpetines, sin orden ni

---

<sup>129</sup> La versión monolingüe, anterior a *Poesía alemana 1900-1960(a)* cuenta con tan solo tres aclaraciones colocadas a pie de página como se describe en el capítulo tres.

especificaciones de ninguna clase, por lo que fue necesario agruparlos de acuerdo con el estado físico de los soportes, las marcas del formato, los instrumentos y las campañas de escritura, entendidas éstas como intervenciones que responden a “cierta unidad de tiempo y de coherencia escritural” (GRÉSILLON, 2005, p. 289), los saltos en la numeración, entre otras variables.

De las cuatro versiones que se reproducen abajo llama la atención, en especial, las numerosas correcciones y sobreescrituras del EG3, en el que pueden verse al menos tres campañas. Desde el punto de vista formal, cabe aclarar que el aparato identificado como EG4 es, por ser casi el definitivo, el único encontrado al final de la antología.

## Imagen 7 - Estado genético 1

## NOTAS A LOS POEMAS.

- (1) Nombre de una aldea suiza, donde Nietzsche pasó los veranos entre 1881 y 1888.
- (2) Sippe: estirpe, familia, genealogía.
- (3) Sinn: sentido, espíritu.
- (4) Trad. textual: "Y sin embargo dice mucho aquel que dice "tarde", una palabra de la cual brota profundo sentido y duelo, como la perla de miel de los búcaros panaleros."
- (5) "Sin duda, algunos..." (Text.)
- (6) Los experimentos verbales de "traza son intraducibles. Aquí sólo lo intentamos una reconstrucción vagamente aproximada al original.
- (7) "Todo abandona (-uelta) a los que se pierden a sí mismos" (Text.)
- (8) "Ordena ser pleno a los últimos frutos, / callos aun por días más meridionales, / empujelo a la plenitud e introduce / el último dulzor en el vino pasado." (Text)
- (9) Not: miseria, necesidad, angustia.
- (10) "Fue mundo en torno a ese fruto y habló y se derritió y copió como viento y lo alumbró con un rayo." (Text)
- (11) "Tan diferente de su fama" (Text)
- (12) "Nosotros lo transformamos; / no está aquí, lo reflejamos desde adentro / de nuestro ser, apenas lo conocemos. El sentido es ambiguo por el uso reiterado del pronombre personal neutro.
- (13) "tú que has transformado (metamorfosado) más que ninguna otra mujer." (Text)
- (14) y (15) Suprimimos dos párrafos por razones de espacio.
- (16) "sólo aquel que comió con los muertos la súplica, / la de ellos / no volverá a perder ni el tono más apesado." (Text)
- (17) "habe (imperativo) la imagen." (Text)
- (18) ~~...~~

Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

## Imagen 8 - Estado genético 2

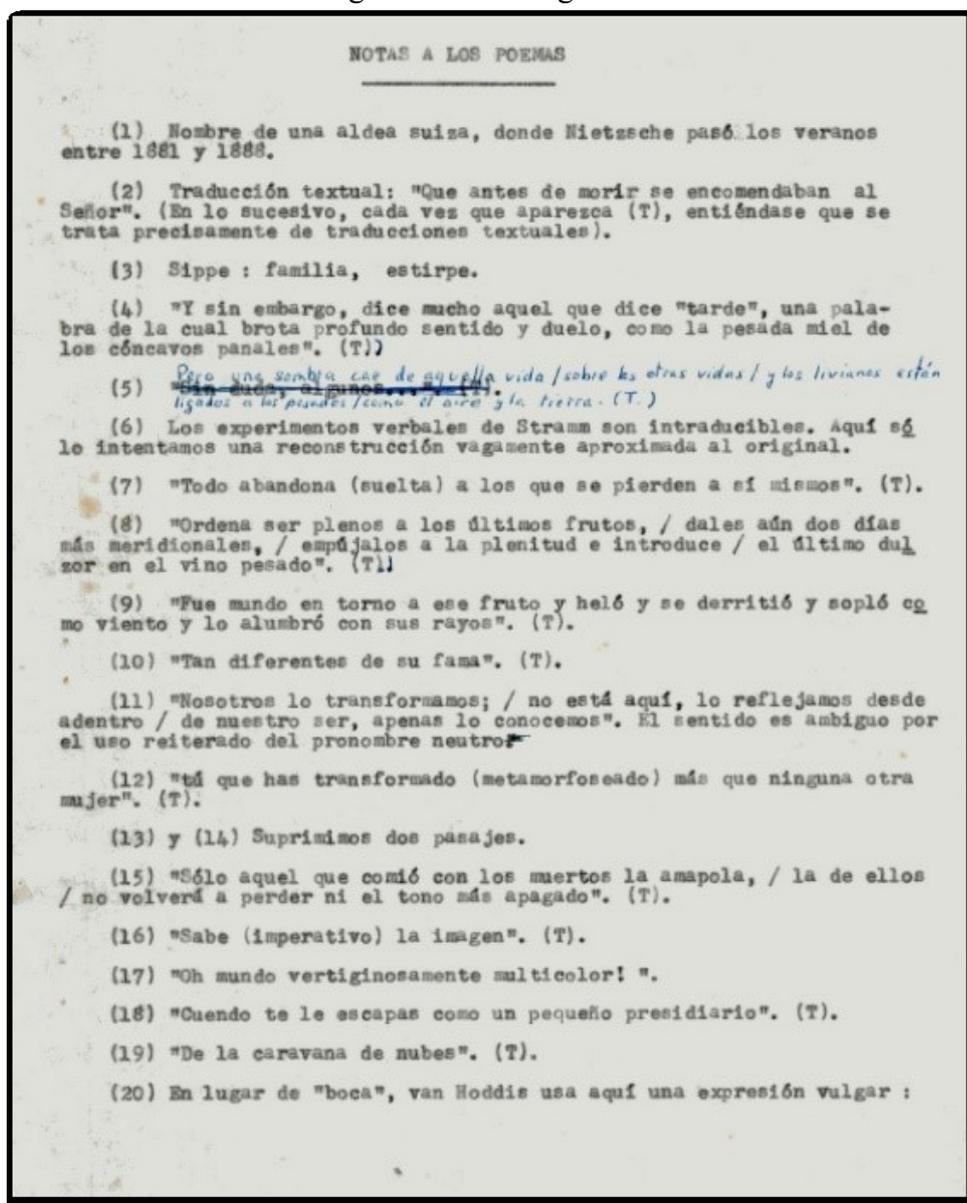
## NOTAS A LOS POEMAS

- (1) Nombre de una aldea suiza, donde Nietzsche pasó los veranos entre 1881 y 1888.
- (2) Bippe: estirpe, familia, genealogía.
- (3) Sinn: sentido, espíritu.
- (4) Trad. textual: "Y sin embargo dice mucho aquel que dice "tarde", una palabra de la cual brota profundo sentido y duelo, como la pesada miel de los cóncavos panales".
- (5) "Sin duda, algunos..." (Text.)
- (6) Los experimentos verbales de Stramm son intraducible. Aquí sólo intentamos una reconstrucción vagamente aproximada al original.
- (7) "Todo abandona (suelta) a los que se pierden a sí mismos" (Text.)
- (8) "Ordena ser plenos a los últimos frutos, / dales aún dos días más meridionales, / empújales a la plenitud e introduce / el último dulzor en el vino pesado." (Text)
- (9) ~~Not~~: miseria, necesidad, angustia.
- (10) "Fue mundo en torno a ese fruto y heló y se derritió y copió como viento y lo alumbró con sus rayos." (Text)
- (11) "Tan diferentes de su fama" (Text)
- (12) "Nosotros lo transformamos; / no está aquí, lo reflejamos desde adentro / de nuestro ser, apenas lo conocemos" El sentido es ambiguo por el uso reiterado del pronombre personal neutro.
- (13) "tú que has transformado (metamorfosado) más que ninguna otra mujer." (Text)
- (14) y (15) Suprimimos dos pasajes, ~~por razones de espacio~~
- (16) "Sólo aquel que comió con los muertos la amapola, / la de ellos / no volverá a perder ni el tono más apagado." (Text)
- (17) "Debe (imperativo) la imagen." (Text)
- ~~fin de texto~~

Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.



## Imagen 10 - Estado genético 4



Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Las principales características de estos cuatro estados genéticos pueden observarse en el siguiente cuadro, el cual discrimina dentro del corpus total de notas de las cuatro variantes aquellas que son corregidas, eliminadas o agregadas. El análisis se detiene primero en las regularidades de escritura más recurrentes y los motivos que las explican, para enfocarse más adelante en uno o dos ejemplos representativos de cada uno de los procedimientos. Asimismo, presentamos un cuadro adicional en el que pueden verse qué notas se agregan en el último borrador, cuáles son las reescrituras y a qué parte del poema fuente aluden.

Cuadro 4 - Variantes de “Notas a los poemas” de *Poesía alemana 1900-1960*

	<b>EG1</b>	<b>EG2</b>	<b>EG3</b>	<b>EG4 (último borrador)</b>
Folios	3	3	2 (1 y 3)	3
Total de notas	49	43	48	52
Corregidas	-	4	-	4
Eliminadas	-	6	2	-
Agregadas	-	-	7	9 (8 de ellas literales)
Denominación de la operación literal.	“Text.”	“Trad Text.”	-	“(En lo sucesivo, cada vez que aparezca (T), entiéndase que se trata precisamente de traducciones textuales).”

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Además del incremento del total de notas, una de las particularidades formales más significativas que muestra el cuadro es la denominación definitiva de los metatextos “literales”. Así, mientras que en la primera y segunda variante se los diferencia con “Text.” y “Trad. Textual” respectivamente, en el último borrador Rein se decide por la terminología con la que opera, aclarando que: “(En lo sucesivo, cada vez que aparezca (T), entiéndase que se trata precisamente de traducciones textuales).” Tal denominación encuentra al menos una explicación teórica en las concepciones de Coseriu (1977), para quien la traducción y la teoría de la traducción no se circunscriben (o no deberían) al plano de los ‘significados’, a los contenidos de lengua como tales o a las lenguas en sí mismas, sino que deben abordarse con relación a los textos, en tanto que: “Solo se traducen textos [...] y los textos no se elaboran sólo con medios lingüísticos, sino también [...] con la ayuda de medios extralingüísticos” (p. 219-220). En la medida que la traducción se debe a la dinámica de los textos y que su objetivo central radica en “expresar un ‘mismo contenido textual (= de texto)’ en lenguas diferentes” (COSERIU, 1977, p. 220), es muy probable que esto afecte la concepción de los metatextos, incluso en los términos.

Si recordamos que, del total de 56 notas, 33 corresponden a retraducciones o aclaraciones literales, el próximo cuadro muestra su comportamiento en las cuatro variantes, consignando un incremento de 30 a 33. Asimismo, puede verse que en EG4 Rein incorpora nueve notas adicionales, cumpliendo ocho de ellas también una función literal de contrapunto, según lo muestra el cuadro seis. Allí se presenta el fragmento traducido en español y su correspondiente en alemán, y se marca con negritas en ambos textos el sintagma o pasaje específico que es motivo de la nota. En otra columna, transcribo la nota correspondiente. Cabe aclarar que algunos de los casos expuestos se retoman en la última parte de ese capítulo,

destinado a analizar las operaciones de corrección, eliminación y añadidos y las funciones que adopta la literalidad en la dinámica relacional entre texto traducido y nota.

Cuadro 5 - Relación de las variantes de “Notas a los poemas” de acuerdo con su función metatextual: literalidad

	EG1	EG2	EG3	EG4 (último borrador)
Total de notas	49	43	48	52
Literales	30	30		33
Agregadas	-	-	7	9 (8 de ellas son traducciones literales)

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Cuadro 6 - Notas añadidas en EG4

EG4	Texto de la nota	Poeta	Fragmento del poema (ESP-AL)
2	Traducción textual: “Que antes de morir se encomendaban al señor”. [...]	Stefan George	Tres aires populares conoce el niño idiota Siempre los mismos se oye cada vez que se acerca: El uno es un suspiro que llega de las tumbas <b>De los abuelos muertos en la gracia de Dios. (2).</b> Drei weisen kennt vom dorf der blöde knabe Di wenn er kommt sich ständig wiederholen: Die eine wie der väter hauch vom grabe <b>Die eh sie starben sich dem herrn befohlen.</b>
5	“ <del>Sin duda, algunos...</del> ” (T.) Pero una sombra cae de aquella vida pobre/sobre las otras vidas/y los livianos están ligados a los pesados/como el aire y la tierra. (T.)	Hugo von Hofmannstahl	<b>Sin duda, muchos... (5)</b> <b>Manche freilich...</b>
31	“Nos lloramos por prisión y sala de operación unos al encuentro de otros...” (Es imposible reproducir <del>verbalmente</del> textualmente las distorsiones sintácticas de este poema, con las cuales tiende Becher a acumular varios sentidos o intenciones en una misma palabra.)	Johannes Becher	<b>Llorando por cárceles y hospitales nos vamos encontrando...</b> <b>Wir weinen uns durch Haft und Äthersaal einander zu...</b>

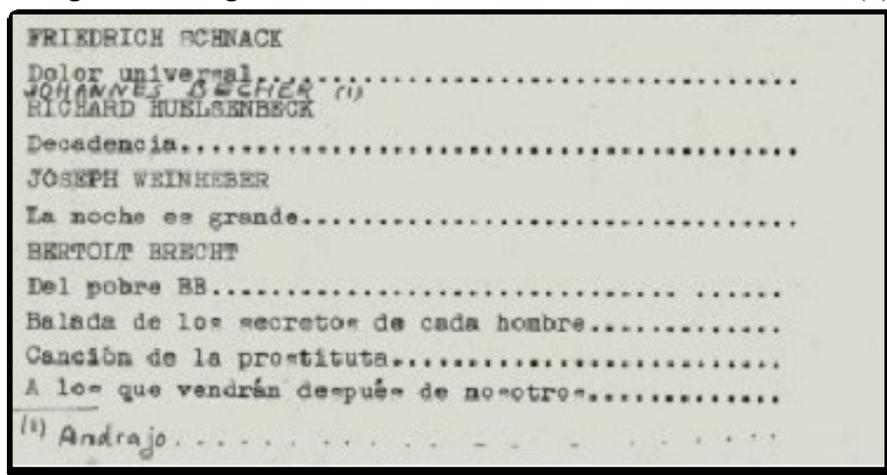
32	“Me alíneo humilde en la fraternidad de aquellos...” También se podría interpretar “alíneame tú, etc.” La elipsis del pronombre es muy coloquial.	Johannes Becher	<del>Puedo sentarme</del> <b>&lt;Me incluyo&gt; humilde&lt;mente&gt; entre los tantos (32)</b> que hace tiempo, extasiados, por ti se consumieron. <b>Reih mich ein demütig in die Brüderschar,</b> die un dich einst, tollverzückt, etnglommen war.
33	“Cubre de ungüentos la criba del cuerpo enfermo.” (T).	Johannes Becher	<b>¡Cubre de ungüentos el cuerpo enfermo, como una criba! (33)</b> <b>Überstreich mit Salbe kranken Leibes Sieb!</b>
34	“Por pistolas, bajo puñales extendido, cubre heridas chorreantes el hueco de tus manos.” (T).	Johannes Becher	<b>El hueco de tus manos cubre heridas sangrantes, abiertas por pistolas o puñales, (34)</b> <b>Von Pistolen, uner Messern hingestreckt springende Wunden deiner Hände Schale deckt,</b>
35	“Para ahorcarme estiran cordones de seda, muchos ancianos extraños, sorprendentes y viejos.” (T).	Richard Huelsenbeck	<b>Verdugos decrepitos y extraños Se acercan para ahorcarme con cordones de seda. (35)</b> <b>Mich zu erwürgen, spannen Seidenfaden viel fremde Greise, wunderbar und alt.</b>
36	“Hace mucho que resuenan a mi alrededor las partesanas” o los “militantes”. Optamos por una versión intermedia.	Richard Huelsenbeck	La bota de un esbirro suena sobre el asfalto <b>Hace mucho que están <del>conmigo</del> los milicianos &lt;oigo las armas de los milicianos&gt;</b> <b>Schon lange klirren um mich Partisanen</b>
38	“In die Asphaltstädten verschlagen”: “que vine a dar (desplazado) a las ciudades de asfalto.” (T).	Bertolt Brecht	<b>Yo, Bertolt Brecht, venido, desde las selvas negras, (38)</b> <b>Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädten verschlagen</b>

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Ambos cuadros arrojan datos múltiples de diferente orden, por lo que en una primera instancia me concentro en consideraciones generales respecto de la composición y el contexto de algunas de las notas y, en el transcurso de los próximos apartados, clasifico y retomo ejemplos con el fin de ilustrar los procedimientos y las funciones que desempeñan las estrategias en su diálogo con la nota. Aunque menciono aspectos vinculados con la literalidad, el tema se examina en detalle hacia el final de este capítulo.

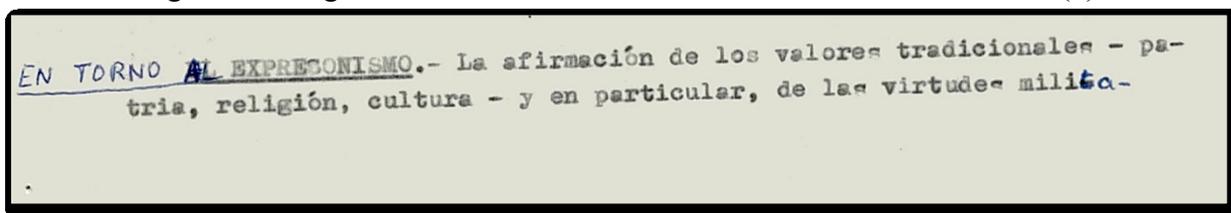
En primer lugar, hay que señalar un aspecto que llama la atención: de las nueve notas que se agregan al último borrador cuatro de ellas corresponden a pasajes de “Andrajo” [“Der Fetzen”], de Johannes Becher (1891-1958). Si bien Rein considera la poética expresionista del autor compleja, densa y colmada de “distorsiones sintácticas” de difícil resolución en la lengua meta –según lo expresa en la nota que reproducimos arriba– finalmente lo integra a la lista de los siete expresionistas antologados y comentados en la “Introducción” bajo el rótulo: “En torno al expresionismo”. Los poetas seleccionados son, hasta la inclusión de Becher, siempre siete: Georg Trakl (1867-1914), August Stramm (1874-1915), Else Lasker-Schüler (1876-1946), Georg Heym (1887-1912), Jakob van Hoddis (1884-1942), Max Hermann-Neisse (1886-1941) y Gottfried Benn (1886-1956). Contemplada en relación con la totalidad del corpus, la poesía expresionista figura con 18 poemas (del total de 67) de ocho poetas (de 36).

Imagen 11 - Fragmento del índice de *Poesía alemana 1900-1960(b)*



Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Imagen 12 - Fragmento de “Introducción” de *Poesía alemana 1900-1960(b)*



Al margen del vanguardismo estético que caracteriza la primera obra de Becher y su posterior desplazamiento a la poesía social (DIETZ, 1974), su inclusión en el último borrador y la corrección del título que muestra la imagen hablan sobre la forma de leer e interpretar el fenómeno de la poesía alemana en sentido amplio y, en particular, sobre la voluntad de

inscribirla y contextualizarla en el campo cultural uruguayo por medio de operaciones específicas que atañen a las funciones de Rein en su rol de antóloga. En la medida que “la disposición y la configuración [de los poetas antologados] crean un significado y valor mayores que la suma de significados y valores de los ítems individuales tomados de forma aislada” (FRANK, 2001, p. 13)<sup>130</sup>, la selección, el ordenamiento y la estructura mediante las cuales Rein agrupa y presenta autores y poemas diversos producen un conjunto que da lugar a la novedad y le otorga a la selección un nuevo estatus (NAAIJKENS, 2006, p. 513). Por lo tanto, los movimientos en la nómina de antologados son tan significativos como las informaciones paratextuales que buscan insertarlos en un nuevo discurso y un nuevo entorno, según lo mencionamos en el capítulo anterior.

La representatividad del expresionismo y el marco teórico que lo rodea conforman un fenómeno significativo. En primer lugar, observamos que las referencias consignadas por Rein en la introducción provienen en su mayoría del volumen *Dichtung und Dichter der Zeit: Im Banne des Expressionismus*, de Albert Soergel, publicado en 1925.<sup>131</sup> En tanto este volumen discute y amplía el alcance de las manifestaciones expresionistas más allá de las cronologías habituales, es posible que con base en este modelo Rein buscara representar las fases de un movimiento expresionista fraccionado por programas estéticos e ideológicos que Roetzer y Siguan (1992) describen así: “Los dos extremos de la escala de actitudes marcaban dos corrientes definidas: una, notablemente subjetiva, que partía del ideal de la autodeterminación individual; y otra, socialmente comprometida y activista” (p. 399). Esta misma visión polarizada es la que subyace a los criterios con los que Rein selecciona tanto a exponentes del “expresionismo nihilista” como “revolucionarios o activistas” (“Introducción”, p. 17) y la que explica, hasta cierto punto, la presencia de estos ocho poetas. Sea como fuere, queda claro que, con Becher, Rein equilibra la representación de la faceta activista del movimiento y subsana, a la vez, la escasa representatividad de poetas asociados al socialismo

---

<sup>130</sup> “The arrangement, the configuration, creates a meaning and value greater than the sum of meanings and values of the individual items taken in isolation”.

<sup>131</sup> En las “Notas a la introducción” Rein cita, además de Soergel, la *Antología del surrealismo* de Carlo Bo, una compilación de poemas de Erich Kästner y el manifiesto del surrealismo de André Breton. En el texto mismo de la introducción cita fragmentos del volumen *Heiße Lyrik*, de Peter Rühmkorf y Peter Riegel, publicado en 1956.

de la República Democrática Alemana, como Brecht y, en el último borrador, también Becher.<sup>132</sup>

Un dato importante a mencionar respecto del expresionismo y su circulación en el Río de la Plata es el que aporta Pagni (2019) a partir de la antología *La Traducción Literaria. Antología del Poema Traducido* de Lysandro Z. D. Galtier, publicada en Buenos Aires en 1965. A grandes rasgos, Pagni observa que la débil representación de la poesía alemana en ese volumen y, en especial, la expresionista, contrasta con la circulación a manos de las revistas ultraístas en décadas anteriores, en particular, con las traducciones y la serie de “Biografías sintéticas” publicadas en “Libros y autores extranjeros” de *El Hogar* a cargo de Borges. Siendo el panorama de Galtier reducido en lo que respecta al expresionismo, representado únicamente con dos poemas de Ernst Stadler y Wilhelm Klemm, Pagni sugiere que:

[...] a mediados de 1960 la poesía alemana del siglo XX que era visible a través de traducciones argentinas tenía un foco menor en el expresionismo, que había interesado a los ultraístas [...], y otro más fuerte en la poesía alemana de comienzos del siglo XX, particularmente George pero sobre todo Rilke [...] (2019, p. 545).

Se ha mencionado que de este lado del Plata la traducción en revistas declina a mediados de 1960. La presencia de la literatura y la poesía en lengua alemana, difundida por vía de la traducción en publicaciones como *Asir*, *Marginalia*, *Marcha* y *Entregas de La Licorne* cede su espacio a la producción artística y literaria latinoamericana. Aun así, el flujo de traducciones no se estanca, sino que sigue un curso errático y poco predecible por géneros, autores y obras, como lo atestigua el adelanto de la antología de Vervuert y Alonso (1967) en *Temas* o el aún más curioso extenso ensayo de Hans Magnus Enzensberger publicado en el primer número de la misma revista, en 1965.<sup>133</sup> Podrían sumarse a la lista otras intermitencias, así como el creciente volumen de reseñas y artículos críticos sobre el teatro en lengua alemana y sus representaciones en la escena local.<sup>134</sup> En este contexto destaca el carácter precursor del proyecto de traducción de Rein, en tanto “a mediados de los años sesenta había comenzado a percibirse que la literatura alemana contemporánea brillaba por su ausencia en los circuitos literarios argentinos y rioplatenses” (PAGNI, 2019, p. 547) y que, aun en circunstancias de

<sup>132</sup> Con respecto a esto, en una de las notas a la introducción Rein refiere al escaso acceso a información relativa a la poesía en Alemania Oriental, con la salvedad de Brecht, Becher “y la influencia de Peter Huchel, poeta de raíz impresionista, que edita una revista literaria *Sinn und Form* en la Rep. Democrática” (“Notas a la introducción”, p. 31).

<sup>133</sup> No hay referencias a la fuente, por lo que es posible que el texto provenga de alguna otra publicación de la época a propósito de la salida del libro *Politik und Verbrechen* [Política y delito], publicado por Suhrkamp en 1964 y en *Temas* con el título de “Sobre la teoría de la traición” [“Zur Theorie des Verrats”].

<sup>134</sup> No cuento con un relevamiento exhaustivo, pero el viraje a la crítica de teatro, en especial el de lengua alemana (por lo menos hasta mediados de 1960) es notorio en el caso de Rein (véase el listado de reseñas en Anexo 2).

esa vacancia, la antología no se publique. Destacable es, asimismo, la posición *avant la lettre* de Rein en lo que respecta al acceso a bibliografía y la difusión de las letras en lengua alemana en el medio cultural uruguayo.

Volviendo a la confección de las notas y su diálogo con los poemas traducidos, propongo hacer foco en las notas de Becher y Huelsenbeck con el objetivo de ilustrar el comportamiento diferencial de Rein en casos experimentales como el de estos poetas e indagar los motivos posibles que subyacen a la aclaración literal, concebida, *por ahora*, como la transposición de una palabra por otra en una lengua diferente a la del texto fuente.

En el cuadro que sigue transcribo en alemán el epígrafe que encabeza el poema de Becher y la traducción con la nota correspondiente.

Cuadro 7 - Relación comparada alemán-español de la nota 31

“Andrajo” [“Der Fetzen”], de Johannes Becher		
31	“Nos lloramos por prisión y sala de operación unos al encuentro de otros...” (Es imposible reproducir <del>verbalmente</del> textualmente las distorsiones sintácticas de este poema, con las cuales tiende Becher a acumular varios sentidos o intenciones en una misma palabra.)	Llorando por cárceles y hospitales nos vamos encontrando...  Wir weinen uns durch Haft und Äthersaal einander zu...

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Comparados los textos de la traducción y de la nota, vemos que Rein opta por aclimatar las invenciones léxicas de Becher a la gramática y los usos del español. Para comprender mejor la aclaración metatextual, veamos primero cómo se comporta el verso traducido respecto de la fuente. La expresión “wir weinen uns”, muy poco frecuente en su uso reflexivo y característico, por otro lado, de la poética del autor (quien refuerza la acción compartida de llorar con la inclusión “einander zu” / “el uno con el otro”), es traducida sin subvertir las reglas del español por el gerundio “llorando”, fórmula que borra el elemento neológico del epígrafe (“wir weinen uns”) pero que reaparece en la retraducción palabra por palabra de la nota. Con la perífrasis verbal (“nos vamos encontrando”) Rein parece querer compensar el reflexivo y el sentido de “nos lloramos” (que no traduce) a modo de ampliación semántica para ese “acumular sentidos o intenciones en una misma palabra” que apunta como cualidad de la poética del autor.

Si bien, en general, las notas ayudan a visibilizar la mediación traductora y a leer los textos como traducciones (y no “originales”), es válido preguntarse en este caso específico si no alimentan una ya instalada actitud de sospecha en el lector (instaurada desde la traductora), a quien a lo largo de la antología se lo remite a justificaciones y explicaciones cuya retórica es en ocasiones en extremo minuciosa. En la nota al epígrafe de Becher, por ejemplo, la recurrencia a la *imposibilidad* de traducir “las distorsiones sintácticas [...], con las cuales tiende Becher a acumular varios sentidos o intenciones en una misma palabra”, refuerza el germen de la duda y la idea de que el texto traducido es incapaz de “reproducir” las particularidades del verso el poema en alemán. En tal sentido, Berman postula la “autoafirmación” positiva del texto (2014, p. 45) como la otra cara de “la objeción perjudicial” que instala lo intraducible. Menciona al respecto dos aspectos que podrían relacionarse con los propósitos y las formas que orientan la práctica de Rein. Sostiene Berman que “el racionalismo de la comunicación es casi impotente” cuando la intraducibilidad se circunscribe a la pérdida o al presunto prestigio del poema en cuestión. La voluntad de “comunicar”, de representar el “sentido” o de negar la posibilidad de traducción limitan la práctica y fomentan la representación negativa de la mediación. Así, traducir se vuelve una actividad sospechosa, “ya que desdeña un valor esencial del texto. Si éste *quiere* ligar en él indisolublemente la letra y el sentido, la traducción no puede ser más que una traición [...]. El ‘tráfico’ del sentido al cual se entrega la traducción es una operación dudosa, engañosa y poco natural” (2014, p. 45).

En mi interpretación, la traducción del epígrafe de Becher no puede dirimirse en operaciones contrapuestas, ya sea tensionadas por la equivalencia del significado y el sentido o por el giro inventivo, neológico o *literal*, como lo expresa Rein en los metatextos. En el esquema de Coseriu (1977), que probablemente sobrevuela estas decisiones, el epígrafe encarna el “conflicto entre la designación y el sentido” (p. 228) característico de la traducción de poesía. Afirma Coseriu que tales conflictos surgen cuando “las cosas designadas tienen a su vez valores simbólicos [...] distintos en las distintas comunidades lingüísticas [...] y cuando los hechos de lengua tienen en el texto original, no solo función designativa, sino, al mismo tiempo, una función simbólica directa” (p. 228). Podría ser este último el caso del verbo “sich weinen”, que no solo por desuso o por su naturaleza neológica presenta “conflictos” en la búsqueda de correspondencias léxicas de una lengua a otra, sino que por concentrar o desdoblarse en el verso en más de un “sentido” –como sugiere Rein con la combinación “llorando/encontrando”– reclama una elección “entre el sentido o la designación” o, en la tesis de Berman, entre la letra y el sentido. Ahora bien, en la operatoria de Rein parecería

funcionar el siguiente supuesto: si el traductor decide conservar la designación (la referencia a las cosas y los hechos extralingüísticos) y no el sentido, la decisión debe explicarse “en nota a pie de página o en un comentario explicativo” (COSERIU, 1977, p. 228). En el modelo coseriano, cuando la lengua de llegada no cuenta con expresiones para las designaciones en la lengua de partida se deben contemplar las siguientes soluciones: “Creación de equivalencias, adopción, adaptación, explicación analítica de significados de la lengua de partida y comentario o aclaración (esto último, fuera del texto o, eventualmente, en el texto mismo de la traducción” (COSERIU, 1977, p. 235). La recomendación del comentario aclaratorio y explicativo que propone Coseriu en tanto espacio de justificación coincide con el procedimiento fundamental que organiza el aparato de notas.

En el próximo ejemplo puede verse cómo esta dinámica domina las 33 notas literales. En ciertos casos, no obstante, las notas no comentan de forma explícita un pasaje o un término de difícil traducción, sino que ofrecen variantes o retraducciones de lo que se tradujo en el cuerpo del texto, sin otras aclaraciones. De acuerdo con mi hipótesis, esta dinámica evidencia que la literalidad tal como la practica Rein está asociada al vertido mecánico palabra por palabra y es efectiva cuando las singularidades compositivas de la fuente “complican” la comunicabilidad en español de las poéticas traducidas y requieren, por consiguiente, una explicación.

Cuadro 8 - Fragmento de “Decadencia” [“Untergang”] en español-alemán y nota correspondiente

“Decadencia” [“Untergang”], de Richard Huelsenbeck		
35	“Para ahorcarme estiran cordones de seda, muchos ancianos extraños, sorprendentes y viejos.” (T).	Verdugos decrepitos y extraños Se acercan para ahorcarme con cordones de seda. (35)
		Mich zu erwürgen, spannen Seidenfaden viel fremde Greise, wunderbar und alt.
36	“Hace mucho que resuenan a mi alrededor las partecillas” o los “militantes”. Optamos por una versión intermedia.	La bota de un esbirro suena sobre el asfalto Hace mucho que <del>están conmigo los milicianos</del> <oigo las armas de los milicianos>
		Schon lange klirren um mich Partisanen

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

¿Qué objetivo persiguen este tipo de notas? Es evidente que Rein dialoga a través de ellas con un posible lector, un lector culto habituado a leer traducciones y al que la antología le ofrece tres accesos simultáneos a la poesía alemana: en la lengua fuente (recordemos que la obra es bilingüe), en traducción y a través de notas literales. Aun así, ¿en qué medida son las

retraducciones literales necesarias? Dado que no funcionan igual en todos los casos, la respuesta no puede reducirse a una sola explicación. Es claro, sin embargo, que su papel aclaratorio tiende a desdibujarse cuando los registros autorales son menos experimentales.

En los próximos dos apartados ahondo en estas consideraciones en función de dos ejes analíticos. El primero estudia las tendencias de escritura recurrentes con respecto a las funciones que cumplen los metatextos: unas veces sintetizar, otras agregar, a veces borrar el rastro de la intermediación traductora. El segundo, al que le dedico la última parte de este capítulo, indaga las formas que adopta la literalidad y su articulación práctica.

#### 4.1.2 Estudio diacrónico de tendencias compositivas dominantes

Con respecto a la escritura en proceso de las traducciones de Rein, las marcas de las variantes dactiloscritas muestran que la síntesis y la condensación son los recursos más frecuentes. El mecanismo es observable en retraducciones literales, comentarios de refuerzo y aclaraciones de orden metodológico o traductivo, pero domina, en particular, en aquellas que clarifican o explican pasajes o ítems léxicos concretos. Los agregados, las supresiones e incluso la eliminación completa de la nota demuestran que mediante un proceso de control constante Rein condensa en ocasiones la información de orden semántico, mientras que en otras elimina comentarios aclaratorios acerca de sus decisiones, como se desprende claramente de la progresión en torno a “Dasein” de la nota 14. En el siguiente cuadro pueden observarse supresiones realizadas con el fin de sintetizar.

Cuadro 8 - Dinámica de intervenciones entre EG1, EG2 y EG4: Supresiones

	EG1	EG2	EG4 (último borrador)
14 y 15 y 13 y 14 (en EG4)	Suprimimos dos pasajes por razones de espacio.	Suprimimos dos pasajes <del>por razones de espacio.</del>	Suprimimos dos pasajes.
4	“Dasein”: existencia, “ser ahí”. Traducimos <por> “vida” para evitar la rima inoportuna. <b>El término “Dasein” no está tomado en su sentido filosófico.</b>	“ <u>Dasein</u> ”: existencia, “ser ahí”. Traducimos <por> “vida” para evitar la rima inoportuna. <b>El término “Dasein” no está tomado &lt;aquí&gt; en su sentido filosófico.</b>	“Dasein”: existencia, “ser ahí”.
45	“Ungeheure” significa “terrible”, pero también “enorme”,	“ <u>Ungeheure</u> ” significa “terrible”, pero <monstruosa, pero>	“Ungeheure” significa “terrible” pero también “enorme”, “prodigiosa”.

	“prodigiosa”. Preferimos destacar estos últimos aspectos, dado el sentido del poema, <b>aunque se pierda la alusión a la violencia terrible de esa tierra.</b>	también “enorme”, “prodigiosa”. Preferimos destacar estos últimos aspectos, dado el sentido del poema, <b>aunque se pierda la alusión a la violencia terrible de esa tierra.</b>	Preferimos destacar estos últimos aspectos, dado el sentido del poema en conjunto.
31, 32 y 28 (respectivamente)	“Enviaste al que está perdido, al Tschandala, el que no ha nacido, una palabra de fe.” (Text)	“Enviaste al que está perdido, al Tschandala, el que no ha nacido, una palabra de fe.” (Text)	“Enviaste a los que están perdidos, los Chandalas, los paris, tú- a los que no han nacido, una palabra de fe”. (T).

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Si bien las notas del último borrador son, por lo general, más breves y concisas, la síntesis no motiva todos los casos. Tanto en la nota 45 como en la 28 (según el EG4) esta se combina con retraducciones de una o dos palabras. Por ejemplo, las reescrituras en torno a “Ungeheuer” de la nota 45 no se ejecutan de forma lineal, de más a menos información, sino que son guiadas por decisiones de índole traductiva. Veamos en primer lugar la aclaración del significado denotado de la palabra “Ungeheuer” en español. El calificativo “terrible”, tachado y permutado por “monstruosa” en EG2, se recupera en EG4 junto con los adjetivos “enorme” y “prodigiosa”, constantes en las tres versiones. La justificación que aparece en el último borrador (“preferimos destacar estos últimos aspectos, dado el sentido del poema en conjunto”) elimina por medio de una solución menos específica el efecto que produce el término “terrible” en la interpretación de Rein (“preferimos destacar estos últimos aspectos [enorme y prodigiosa], dado el sentido del poema, *aunque se pierda la alusión a la violencia terrible de esa tierra*”). (El énfasis es mío). Según mi interpretación, al no traducir lo terrible implícito en la palabra “Ungeheuer” Rein jerarquiza la legibilidad de la forma y el sentido global del poema a expensas de un componente específico relevante en su lectura y que, si bien alcanza a mencionar en la nota del EG3 (“la violencia terrible de esa tierra”), desaparece en la versión final. Para comprender mejor estas derivas, transcribo a continuación la traducción y la letra original del poema “Östliche Erde” [“Tierra oriental”] de René Schwachhofer (1904-1970), del cual extraigo el ejemplo.

Cuadro 9 - Fragmento comparado alemán-español de “Östliche Erde” [“Tierra oriental”]

“Östliche Erde”	“Tierra oriental”
Ungeheure Erde -	Inmensa tierra -

Dein Himmel lastete auf mir Dein Wind zerriss mich, Deine Sonne dörrte mich aus.	Tu cielo me ha oprimido, Tu viento me ha desgarrado, Tu sol me ha resecado.
Hin sank ich In dir, Ungeheure -	Me dejé caer En tí, Prodigiosa -

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

La elección por “inmensa” y “prodigiosa” y los comentarios de la nota dejan ver, por un lado, el razonamiento interpretativo y especulativo (en su uso corriente) de Rein, quien aún reconociendo la carga polisémica de “Ungeheure Erde”, decide priorizar la forma del poema “en su conjunto” y renunciar al matiz interpretativo, central en su lectura. De acuerdo con esto, la traducción diferencial de las dos apariciones de “Ungeheuer” por sinónimos distintos (“inmensa” y “prodigiosa”) procuraría subsanar la indefinición explicitada en la nota. Operaciones semejantes en torno a la polisemia se observan en la dinámica texto-nota del vocablo “Sippe” del poema “Te sonrío silencioso” [“Es lacht in dem steigenden jahr dir”], de Stefan George (1868-1933).

A través de la transcripción del fragmento en alemán y español y la nota correspondiente describo los matices operativos de la literalidad metatextual en el poema traducido.

Cuadro 10 - Fragmento comparado alemán-español de “Te sonrío silencioso” [“Es lacht in dem steigenden jahr dir”] y nota correspondiente

Alemán	Español
“Es lacht in dem steigenden jahr dir”	“Te sonrío silencioso”
Die dritte droht - versündigung und rache Mit allem dolch in himmel-blauer scheid Mit mancher <b>sippe</b> angestammten leide Mit bösen sternen über manchen dache.	El tercero amenaza - expiación y venganza Con una daga antigua en su vaina celeste, Con la herencia que arrastra de dolor algún <b>pueblo</b> , Con estrellas siniestras sobre alguna morada.

Nota 3		
Sippe: stirpe, familia, genealogía	Sippe: <del>stirpe</del> , familia, genealogía, “cepa” [agregado a mano]	Sippe: familia, stirpe

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

La nota no aclara rasgos de estilo o torsiones semánticas específicas, sino que explicita al igual que en “Ungeheure Erde” los significados y sinónimos posibles para el vocablo “Sippe”. En el contexto del verso la aclaración es hasta cierto punto llamativa, puesto

que, si bien es interpretado y traducido con autonomía respecto de las denotaciones en alemán, no es el único elemento del verso que podría ameritar aclaraciones, siempre en función de la lógica metatextual de la antología. Me refiero con esto a los ítems lexicales que modifican la concentración semántica de “angestamnten leide” (“dolor heredado”) y que convierten el registro del verso en uno más cercano al de la prosa con el siguiente sintagma: “con la herencia que arrastra de dolor algún pueblo”. La inclusión de estos términos podría explicarse por el patrón acentual del verso en español que persigue Rein, el cual no es estable ni regular, pero apuesta reproducir la cadencia del poema fuente.<sup>135</sup> Mi apunte quiere destacar, no obstante lo anterior, que los criterios y las funciones de las notas oscilan en el propio marco de la antología, y mientras en ocasiones responden a cuestiones editoriales, como aquellas que se revisan, corrigen y sintetizan pensando en el lector, otras obedecen al pasaje de un registro poético a otro, en tanto la estética de Rein, las normas y representaciones ofician de filtro y determinan sus soluciones. Las notas predominantes son, en este sentido, aquellas que aclaran y explican elecciones léxicas, y escasas o muy escasas las que precisan aspectos en el plano del ritmo, el verso o la sonoridad. Alusiones de este tipo aparecen solo en algunos tramos de la introducción general a la antología, en concordancia con el glosado de las reseñas de poesía alemana traducida en prensa.

En lo que respecta a la síntesis y las explicaciones dirigidas al lector, las notas siguientes confirman la prevalencia del fin comunicativo en la poesía traducida por Rein. Nótese que en las supresiones progresivas de la nota 48 se elimina uno de los lineamientos rectores de la práctica, esto es, traducir los “sentidos” de forma “general e inteligible para el lector español” (REIN, p. 190). Esta mención avala la centralidad de la función comunicativa que apuntamos antes, mientras la tachadura revela, por otra parte, que la inminente publicación no solo refuerza la tendencia a clarificar, sintetizar y eliminar este tipo de comentario, sino que perfila los rasgos de un lector atento a los pormenores de la praxis. Con todo, no podemos olvidar que la antología es un producto inédito en estado de proceso que muestra oscilaciones y desplazamientos en todas sus dimensiones, también en la construcción de la imagen del lector. Tales oscilaciones se manifiestan en las pocas explicaciones gramaticales de tono didáctico dirigidas al estudiante –primer lector de la obra– que persisten aún en el último borrador.

---

<sup>135</sup> El examen exploratorio de estas operaciones revela la prevalencia del verso de trece o catorce sílabas en los cuales los acentos varían de verso en verso.

Cuadro 11 – Notas de perfil didáctico en EG4

Nota	EG4 (último borrador)
32 [Becher]	“Me alíneo humildemente en la fraternidad de aquellos...”. También se podría interpretar alíneame tú, etc. La elipsis del pronombre es muy coloquial.
11 [Rilke]	“Nosotros nos transformamos; / no está aquí, lo reflejamos desde adentro / de nuestro ser, apenas lo conocemos”. El sentido es ambiguo por el uso reiterado del pronombre neutro.

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

### 4.1.3 La función de la literalidad metatextual y su relación con los poemas traducidos

En “La invisibilidad del traductor”, Willson (2019) aborda el tópico de *la visibilidad* a través de reivindicación del *yo-traductora* de la escritora Victoria Ocampo. Entre otros aspectos, en ese artículo Willson sostiene que la voz de la escritora se hace presente en el texto mediante dos modalidades diferentes: la intervención paratextual (en prólogos y notas al pie); y “estrategias de traducción que tienden a una literalidad ostensible [...]” (p. 167). La literalidad de Ocampo es, sostiene Willson, “una forma de decir yo en las traducciones” opuesta a la práctica de otros traductores (p. 167). Con el fin de ilustrar las diferencias entre estas concepciones, Willson recurre al artículo de Borges, “Las dos maneras de traducir”, de 1926, en el cual el escritor propone, a grandes rasgos, un tipo de práctica romántica y literal, y otra clásica, con tendencia a la perífrasis. Borges describe estas tendencias así:

A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. [...] Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? [...] Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas! (BORGES, 1997, p. 258)

Las estrategias con las que opera Rein, tanto en las notas como en el cuerpo de los textos, combinan operaciones de una y otra, y obedecen a una literalidad que se concretiza de forma ambigua e irregular. Así, mientras en las notas prevalece la trasposición palabra por palabra, la traducción de los poemas es dominada por decisiones que apuestan a tornar legible la expresividad excéntrica de determinados pasajes por vía de la equivalencia léxica. Esto es notorio en los poemas que extreman la tensión entre lenguas y reclaman un giro inventivo, una imagen o un símil autónomos con relación a los de la fuente y, por tanto, con niveles altos “de riesgo” en términos de fidelidad. Habitual en traducción, Levý explica el fenómeno del siguiente modo:

Cuanto más grande el rango de posibles alternativas, mayor la oportunidad de creación del traductor. En algunos casos el equivalente se encuentra inequívocamente predeterminado porque la lengua de llegada posee solo una forma de expresar el significado dado. En otras partes, en especial en el caso de expresiones más complejas [...] hay más elección (2011, p. 55).<sup>136</sup>

Vinculado con esta observación, Berman sostiene que el objeto de la traducción literaria no podría ser nunca “comunicar” un mensaje, en tanto la obra, a diferencia del texto técnico “no transmite ninguna clase de información, aunque la contenga; [sino que] se abre a la experiencia de un mundo” (2014, p. 76). En su argumentación crítica respecto del efecto contraproducente de la función comunicativa en la traducción literaria, Berman apunta a la existencia de un desequilibrio cuando afirma que: “de los dos polos de la comunicación, la comunicación de algo y la comunicación a alguien, es el último, siempre, el que predomina. Eso significa que hay un *desequilibrio* inherente a la comunicación que hace que esté regida *a priori* por el receptor” (p. 78). Así, cuando el texto traducido apuesta a introducir una obra, un registro o una poética específicos, “es conducido a hacer ‘concesiones’ al público, precisamente porque se propuso como horizonte el público” (p. 77). En otras palabras, cuando la traducción responde al mandato de la fluidez –o lo que sería esperable de una traducción– se borra el efecto extranjero del texto de partida (WILLSON, 2017, p. 166) tal como lo postulan las “mentalidades clásicas”, según razona Borges en el artículo arriba citado.

Uno de los ejes principales en la tesis de Berman es la dimensión ética del traducir, entendida ésta como “el *deseo de abrir lo Extranjero en tanto que Extranjero a su propio espacio de lengua*”, y en donde *abrir* “[...] es más que comunicar, es revelar, manifestar” (2014, p. 83). La finalidad de una traducción no *etnocéntrica*, esto es, que no intenta domesticar el texto a los imaginarios culturales y las reglas de la lengua meta, significa, en suma, recibir en la lengua materna esa literalidad. “Pues en ella la obra despliega su expresividad [...] y lleva a cabo su manifestación del mundo” (p. 85). Con foco en la poesía, Muschietti (2012) diferencia entre *literalidad estricta*, en tanto trasposición exacta –e imposible– de los significados de una lengua a la otra y, en la línea bermaniana del concepto, *literalidad productiva*. En su lectura, *literalidad productiva* implica:

[...] respetar la extrañeza de la fuente y no neutralizarla; [...] no ceder a la tentación de ‘explicar’ el original con paráfrasis que resultan comentarios mínimos y fijación de lectura, así mantener el abanico abierto de la ambigüedad que el poema propone; [...] aceptar el estado de la lengua del original, dejar así que nuestra lengua sea violentada (o traicionada) por la del original; seguir la sintaxis del texto de partida y

<sup>136</sup> “The greater the set of possible alternatives, the greater the translator’s opportunity for creativity. In some cases the translation equivalent is unequivocally predetermined because the target language has only one means of expressing the giving meaning. Elsewhere, particularly in the case of more complex expressions [...], there is more choice”.

evitar normalizarla; [...] atender al hecho de que esté presente una palabra en el poema y no otra; [...] considerar las nuevas connotaciones que pueden dispararse en la lengua de llegada y que parecen no estar planteadas en el original; [...] evitar corregir, proponiendo una palabra que suene ‘mejor’ a los oídos del traductor (pp. 31-32).

¿Cómo y en qué medida se manifiestan estos comportamientos en la traducción de los poemas y en la composición de las notas? Según se ha expuesto, la operatoria de Rein responde a los dos tipos de literalidad referidos en la cita. Mientras que en las notas domina la literalidad estricta –recurso que Rein descarta en sus traducciones por improductivo– hay en los poemas, por otra parte, rasgos traductivos alineados a la literalidad tal como la define Berman. Es decir, textos que buscan recrear en la lengua meta el extrañamiento de ciertos pasajes, como podrían ser los de Trakl o Rilke. En cambio, en casos en los que la tensión entre lenguas se extrema, reclamando de la práctica giros inventivos de riesgo alto, Rein normaliza y explica la *extrañeza ambigua* (Muschiatti) del texto fuente haciendo regir, por sobre cualquier otro, el propósito comunicativo. Siguiendo la misma postura moderada y “clásica” que observamos más arriba con respecto a la elección del corpus, también su forma de traducir se muestra cautelosa respecto del margen de inventiva que posibilitarían las licencias de ciertos poemas y, con el fin de subsanar posibles equívocos, resguarda sus decisiones de eventuales críticas en glosas literales.

Por su efecto contrastivo respecto de las operaciones dominantes en los poemas traducidos, las notas de Rein subrayan el estatus expresivo y creativo de las estrategias en lengua vernácula. Revelan, a la vez, un comportamiento que pendula de unas estrategias a otras, lo cual es constitutivo del proceso mismo de traducir. Vale decir, la tendencia a domesticar la extrañeza de *la letra* del poema extranjero se orienta, en ciertos casos, por la intención de anexas la poesía alemana al campo local de forma inteligible y comunicativa, asumiendo Rein la función del “traductor-explicador” que, según Muschiatti, prefiere en algunos casos “una forma neutralizada, ‘comprensible’ y compuesta en ‘buen español’” (2013, p. 16).

La literalidad como estrategia de justificación se amplía en virtud de la información paratextual disponible. En este sentido, uno de los testimonios con mayor valor metatraductivo es la mencionada entrevista de Ruffinelli (1973), en la que Rein señala como cualidad fundamental del traductor la “doble capacidad mimética y expresiva, comparable a la doble actividad imitadora y creadora del actor” (p. 30). Representativo del mismo fenómeno es el acápite que introduce el conjunto de ocho folios correspondientes al mencionado poema de Rilke y a la traducción de “Mi pueblo” [“Mein Volk”], de Else Lasker-Schüler. Hay en el archivo dos versiones de este grupo de folios, los dos con los mismos poemas, aunque las

versiones no son idénticas.<sup>137</sup> Ambos contienen una carátula con título y acápite. Uno de ellos, bajo el título de “Las versiones”, reza lo que sigue: “La imposibilidad de traducir a los grandes poetas es casi un axioma, por decirlo así. Pero vale la pena intentarlo. Por amor al arte o a lo imposible. Es un modo mucho menos personal y meritorio de cultivar la poesía. Pero no más fácil” (s/d). El segundo, posterior por las marcas de borrado con corrector blanco, presenta las siguientes variaciones. El título del dossier se convierte en este caso en “Traiciones”, seguido de un acápite similar al anterior, pero con las enmiendas que reproduzco a continuación: “La imposibilidad de traducir a los grandes poetas es casi un axioma. Pero vale la pena ~~intentarlo~~ [desafiarlo]. Por amor al arte o a lo imposible. Es un modo mucho menos personal y ~~meritorio~~ [prestigioso] de cultivar la poesía. Pero no más fácil” (s/d). La permutación del término “versión” por el de “traición” admite varias interpretaciones. Una de ellas permite pensar que, con las sucesivas experiencias de traducción Rein reposiciona su discurso metatraductivo inicial, centrado en la imposibilidad de traducir determinados ítems, por otro menos justo en términos de equivalencia y, por consiguiente, más abierto a la intervención creativa, “desafiante”, de la praxis. Sería una manera menos etnocéntrica de entender *el traicionar* y más permeable a los efectos positivos de la recreación, fuera de la lógica establecida entre ganar y perder. Si bien es posible, asimismo, que esa *traición* remita al sentido dado por el discurso traductivo tradicional previo al giro cultural, me inclino a pensar que la tan manida imposibilidad de traducir matiza su rigidez al momento de concebir la traición como oportunidad. La reivindicación de la traducción de poesía como una labor ardua, meritoria y prestigiosa al igual que la del poeta habla a favor de lo recién expuesto. En cualquier caso, es la vocación de traducir (poesía), la que motiva e impulsa el desafío de enfrentar “a los grandes poetas” e intentar revertir la autoridad de ciertos axiomas.

La aproximación a estas figuraciones discursivas es pertinente en tanto que, hasta cierto punto, la ambigüedad de las notas se podría dirimir en alguna zona de cruce de esa doble direccionalidad: imitación y creación, versión y traición. Recordemos, además, que entre las dominantes del texto introductorio a la traducción de Rilke consignamos que, para Rein, la traducción es una vía de acceso al “original”; las explicaciones aclaratorias marginales son necesarias para subsanar lo imperfecto la praxis; la versión literal se aleja de la *fidelidad conceptual* y poética del poeta (REIN, 1957 y 2007 [1955]).

---

<sup>137</sup> Véanse las imágenes correspondientes a los fragmentos en el Anexo 3.

#### 4.1.4 Algunos ejemplos

En los ejemplos que siguen observamos dos fenómenos relacionados con la dinámica texto-nota y la literalidad. Por un lado, identificamos soluciones cuyo propósito es representar metáforas e imágenes autónomas respecto de las de los textos de partida, por lo que los recursos poéticos en la lengua de traducción no siguen la letra del texto fuente y, en ciertos casos, buscan amplificar incluso el efecto de lectura de ciertos componentes del verso. Por otro lado, encontramos versos retraducidos de forma literal que o bien aportan matices semánticos para algunos ítems lexicales o replican estructuras sintácticas calcadas del verso fuente.

Cuadro 12 - Notas literales I

<b>Autor y poema</b>	<b>Pasaje traducido y nota correspondiente</b>
August Stramm [nota al poeta]	August Stramm  <b>Nota 6:</b> Los experimentos verbales de Stramm son intraducibles. Aquí solo intentamos una reconstrucción aproximada al original.
“La sala de los cancerosos” [“Krebsbaracke”], de Gottfried Benn	Ven levanta sin temor esta cobija. Mira esa masa compacta de grasa y podredumbre, [22] esto fue un hombre, como tantos, grande y también era patria y entusiasmo.  <b>Nota 22:</b> Esta masa compacta de grasa y jugos podridos. (T) Komm, hebe ruhig diese Decke auf. Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Saft.
“La serpiente en el cielo” [“Die Himelschlange”], de Jakob van Hoddis	Los ángeles temen la maldición de Dios Y tienen cigarrillos en la boca. [20]  <b>Nota 20:</b> En lugar de “boca”, van Hoddis usa aquí una expresión vulgar: “Fresse”. Un equivalente en español resultaría excesivo e inapropiado. Die Engel fürchten sich vor Gottes Fluch Und haben Zigarretten in der Fresse.

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

El análisis que sigue indaga el tratamiento dispensado al léxico en la dinámica texto traducido-nota, en el entendido de que el factor rítmico y la versificación es para el caso de la poética expresionista y para el caso de Stramm un elemento secundario, incluso en la traducción de Rein. El abordaje se complementa con observaciones acerca del tratamiento del léxico del poema “Las Ratas”, de Georg Trakl. Si bien no hay notas adicionales, el manuscrito

a mano evidencia un tipo de escritura y una serie de búsquedas que revelan el juego combinado entre sustituciones y permutaciones con estrategias léxicas específicas. Analizo, por último, la nota correspondiente al poema “La sala de los cancerosos”, de Gottfried Benn, y la de “La serpiente en el cielo”, de Jakob van Hoddis. En estos dos casos abordo cuestiones muy puntuales pero significativas por su reverso ideológico e idiosincrático en torno al “buen traducir”.

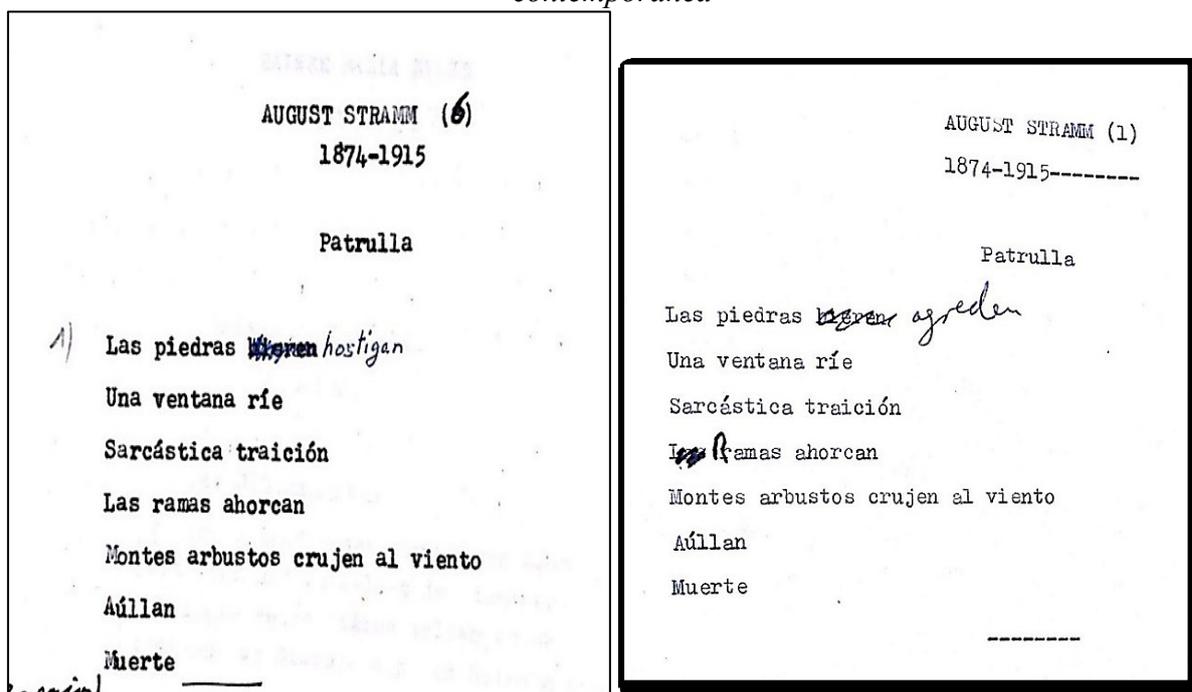
Las concepciones en torno a la traducibilidad afectan las traducciones de Stramm. Esta aclaración en particular permite inferir una lógica en la que resuenan ciertos postulados de Coseriu, a saber: cuando el pasaje se resiste a la traducción en alguno de sus niveles –Rein alude a “la experimentación verbal”– el traductor le ofrece al lector una versión explicativa. En las alternativas propuestas para los neologismos del poema “Patrulla” [“Patrouille”] puede observarse un tratamiento del léxico que apunta a resolver por medio del registro normalizado del español el carácter experimental de la poética de Stramm.

Junto con las versiones dactiloscritas de *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea* (EG1) y *Poesía alemana 1900-1960b* (EG4), presento la transcripción lineal del poema,<sup>138</sup> con las reescrituras y los ítems agregados de los primeros versos que aparecen en el manuscrito.

---

<sup>138</sup> Entiéndase por transcripción lineal aquella que, al contrario que la diplomática, reproduce el manuscrito sin respetar la topografía de la página (GRÉSILLON, 2005, p 296).

Imagen 13 - “Patrulla” [“Patrouille”] en *Poesía alemana 1900-1960(b)* y *Ensayo de poesía contemporánea*



Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras

Del examen comparativo de las variantes se desprende un lapso de revisión que podría extenderse incluso con posterioridad a 1962, dado que las reescrituras en una y otra difieren y no resultan, por lo demás, fácilmente fechables. Las campañas de escritura y la caligrafía demuestran en general que las revisiones continúan conforme pasan los años, convirtiendo a la antología en banco de reserva para compromisos académicos, proyectos y planes editoriales de diversa naturaleza. Mi análisis se concentra, a modo ilustrativo, en las reescrituras del primer verso con el objetivo de ahondar en la dinámica que las estrategias en torno al léxico entablan con las notas. Sigue abajo el cuadro con la transcripción del poema en las dos variantes y en alemán.

Cuadro 13 - Transcripción lineal de “Patrulla” [“Patrouille”] en las dos versiones y en alemán

“Patrulla” (EG1)	“Patrulla” (EG4)	“Patrouille”
Las piedras <del>hieren</del> <b>[agreden]</b>	Las piedras <del>hieren</del> <b>[hostigan]</b>	Die Steine <b>feinden</b>
Una ventana ríe	Una ventana ríe	Fenster grinst Verrat
Sarcástica traición	Sarcástica traición	Äste würgen
<del>Las r</del> [R]amas ahorcan	Las ramas ahorcan	Berger Sträucher blättern
Montes arbustos crujen al viento	Montes arbustos crujen al viento	raschlig
Aúllan	Aúllan	gellen
Muerte	Muerte	Tod.

Elaboración propia. Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Del cuadro comparativo destacan las variantes en torno a la traducción del verbo “feinden” del primer verso. Se trata de un neologismo creado sobre la raíz del sustantivo “Feind”, “enemigo” en español. En la revisión posterior de EG1 Rein lo sustituye por “agredir”, un significante que se aproximaría con mayor precisión a la acción del enemigo. Bajo el mismo argumento, la idea de “hostigar”, que se resuelve en el último borrador apuesta a representar el efecto hostil de una acción cuyo vocablo no existe en ninguna de las dos lenguas. A diferencia de otras decisiones lexicales –como las observadas en Trakl– en el caso de “feinden” Rein persiste en la búsqueda de significados equivalentes dentro de las convenciones del español y no arriesga a traducir neologismo por neologismo.

En fechas recientes, Piccoli (2019) traduce para su antología *Constelaciones de poesía alemana. Siglos XII-XX*, el poema “Freudenhaus” [“Casa de citas”] de Stramm y por lo que se observa en determinadas elecciones se enfrenta al mismo fenómeno. El primer verso del poema fuente contiene, en efecto, un “experimento verbal” creado esta vez a partir del vocablo “Dirne”, que en una de sus acepciones en español significa “prostituta, mujer pública, ramera” (SLABÝ, GROSSMANN, ILLIG, 1994). Al margen de la brecha temporal respecto de la traducción de Rein, Piccoli alcanza a proponer un neologismo con la palabra “ramera” como raíz y, así, llega a la siguiente solución: “¡Luces ramerean desde las ventanas/ Lichte dirnen aus den Fenstern” (2019, p. 296).<sup>139</sup>

Rein opera de manera reflexiva y atenta a las múltiples posibilidades traductivas que ofrece cada poema, aun dentro de la poética expresionista. La traducción que encuentra para el verbo “feinden” se diferencia así con la traducción del léxico de “Las ratas” de Trakl, según el análisis que sigue. El lugar de este poeta en la antología es destacado. No tanto por la cantidad de poemas, que disminuye de cuatro a tres en el último borrador, sino por la jerarquía que tiene en el relato introductorio de Rein. Allí Rein señala que no solo es uno de los poetas más sobresalientes de su generación y del expresionismo, sino que, además, “fue uno de los menos audaces y revolucionarios. *Su poesía no obedece a un deseo de innovación, sino a una profunda necesidad interior*” (“Introducción”, p. 17). (El énfasis es mío). Esta característica –acorde a las preferencias estéticas de Rein– juega un papel importante en las elecciones semánticas en “Las ratas”.

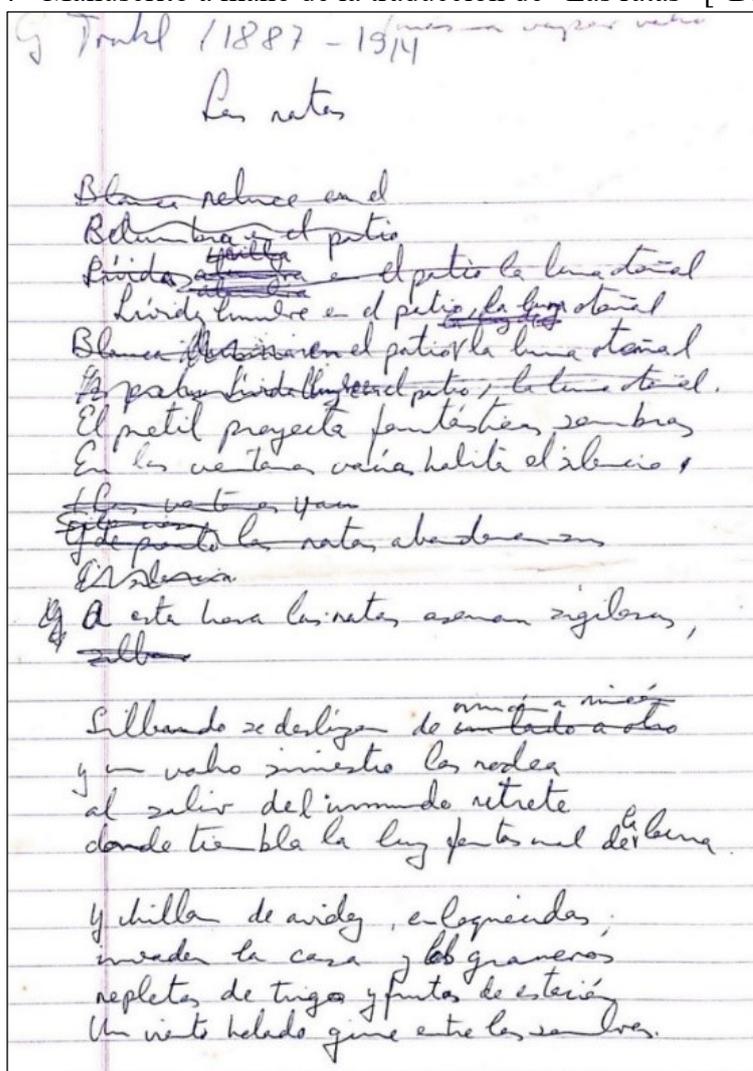
El manuscrito de “Las ratas” es parte del pequeño corpus de textos escritos a mano por Rein que conserva su archivo. La traducción consta de un solo folio escrito a mano en el

---

<sup>139</sup> Transcribo la primera parte del poema traducido por Piccoli: “¡Luces ramerean desde las ventanas/ la peste/ se despliega en la puerta/ y ofrece en venta gemido de mujer!”

anverso y reverso con bolígrafo azul y múltiples reescrituras que ofrecen la oportunidad de observar la tarea simultánea de escribir y releer, así como el flujo especulativo que antecede la ejecución material de la escritura. El próximo ejemplo muestra de qué forma Rein trabaja con la palabra escrita a nivel microtextual. El proceso de traducción se ejecuta por medio de múltiples *variantes de lectura*, visibles “en el interlineado por encima o por debajo o en el margen [...] resultado de una lectura crítica posterior” (GRÉSILLON, 2005), así como de *variantes inmediatas*, en tanto intervenciones realizadas durante la propia escritura del pasaje. De ambas hay ejemplos en el manuscrito que se reproduce abajo.

Imagen 14 - Manuscrito a mano de la traducción de “Las ratas” [“Die Ratten”]

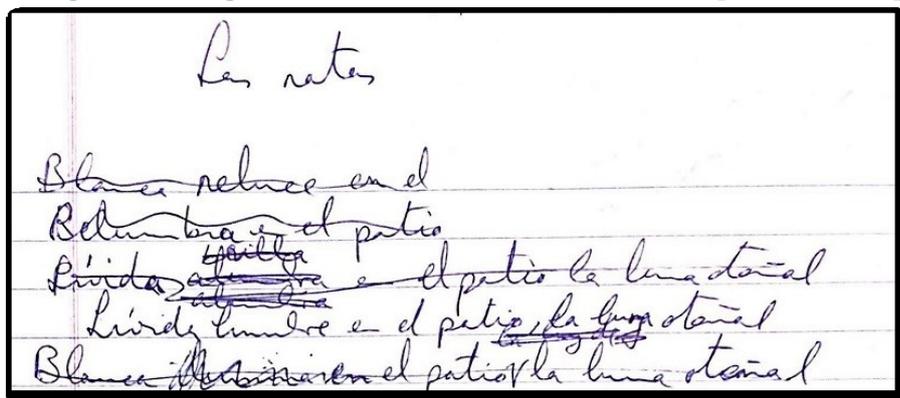


Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Del trazo de la escritura llama la atención, en primer lugar, las numerosas reescrituras en el primer verso. A través de tachaduras y sobreescrituras, Rein somete al verso a revisiones escalonadas y sucesivas, pero efectuadas a un tiempo. Las tachaduras de las



Imagen 15 - Fragmento del manuscrito de “Las ratas” [“Die Ratten”]



Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

Cuadro 15 - Reescrituras del primer verso del poema “Las ratas” [“Die Ratten”]

Español	Alemán
1. Blanca reluce en el	Im Hof scheint weiss der herbstliche Mond.
2. Relumbra en el patio	
3. Lívida <brilla> <alumbra> <alumbra> en el patio la luna otoñal	
4. Lívida lumbre en el patio la luna otoñal	
5. Blanca ilumina en el patio <la luz de> la luna otoñal	

El primer intento apelaría al efecto poético por medio de la ubicación del adjetivo “blanca” en el primer lugar. Esta elección contrasta con la estructura de la próxima línea, en la que la acción “relumbrar” se jerarquiza al inicio y se vincula con el complemento de lugar (el patio), un elemento que no figura en la versión anterior. En el tercer intento, las posibilidades de traducción del verbo se amplían y oscilan entre “alumbrar” y “brillar”, ambos identificables bajo una serie de tres tachaduras dobles, realizadas presumiblemente luego de varias relecturas. Asociado con esto, Rein explora nuevamente con las posibilidades de traducción del adjetivo (“weiss”, “blanco” en español), cuya forma definitiva cristaliza en “lívida”, sentido connotado del calificativo “blanca”. Finalmente, en el cuarto intento casi limpio de marcas, Rein permuta la traducción del verbo por una construcción nominal compuesta por el sustantivo “lumbre”, raíz de alumbrar, y el adjetivo “lívida”, optando así por un registro poético que se desvía de la letra y el registro referencial del verso de Trakl.

Imagen 16 - Versiones dactiloscritas de “Las ratas” [“Die Ratten”] en *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea y Poesía alemana 1900-1960(b)*

<p style="text-align: center;">GEORG TRAKL 1887-1914--</p> <p style="text-align: center;">Rondalla</p> <p>Ya se ha extinguido el oro de los días, los tonos pardos, azulados de la tarde: las dulces flautas de los pastores, los tonos pardos, azulados de la tarde - Ya se ha extinguido el oro de los días.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Las ratas</p> <p>Lívida lumbrex, en el patio, la luna otoñal. El pretil proyecta fantásticas sombras. En las ventanas vacías habita el silencio; a esta hora las ratas asoman sigilosas.</p> <p>silbando se deslizan de rincón a rincón y un vaho siniestro las envuelve, al salir del inmundo retrete, donde tiembla la luz fantasmal de la luna.</p> <p>Y chillan de avidez, enloquecidas; invaden la casa y los graneros . . . repletos de trigo y frutas de estación. Un viento helado gime entre las sombras.</p> <p style="text-align: center;">-----</p>	<p style="text-align: center;">GEORG TRAKL 1887-1914 <del>Rondalla</del> Rondo</p> <p>1) Ya se ha extinguido el oro de los días, los tonos pardos, azulados de la tarde : Las dulces flautas de los pastores, (30) Los tonos pardos, azulados de la tarde - Ya se ha extinguido el oro de los días.</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Las ratas</p> <p>1) Lívida lumbre, en el patio, la luna otoñal. El pretil proyecta fantásticas sombras; Y en las ventanas vacías habita el silencio. A esta hora las ratas asoman sigilosas,</p> <p>2) Silbando se deslizan de rincón a rincón Y un vaho siniestro las envuelve, Al salir del inmundo retrete, donde tiembla la luz fantasmal de la luna.</p> <p>3) Y chillan de avidez, enloquecidas; Invaden la casa y los graneros Repletos de trigo y frutas de estación. Vientos helados gimen en las sombras.</p>
--	---

Fuente: Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras.

El resultado final, vinculado con la sonoridad de la aliteración del fonema ele de todo el verso y el silabeo li-lu-la-lu, se transcribe en las versiones dactiloscritas así: “Lívida lumbre, en el patio, la luna otoñal”/ “Im Hof scheint weiss der herbstliche Mond”. Según mi lectura, la traductora se aleja de la equivalencia semántica, mientras se aproxima en exploraciones sucesivas a las posibilidades del lenguaje poético en español. El fenómeno es observable en la prescindencia del verbo y el orden de los demás componentes del verso que en conjunto parecen apostar a la representación del efecto de la luz, sin afectar por eso la jerarquía del topónimo, “der Hof”, que abre el poema de Trakl. La ejecución combinada de estas operaciones revela un movimiento de la escritura que gana autonomía con relación al texto fuente y a las diferentes soluciones en la lengua de llegada en tanto avanza y se revisa.

Para terminar, presento un breve análisis de las notas que acompañan poemas de Gottfried Benn y Jakob van Hoddiss como dos casos singulares respecto del resto de las notas literales.

Cuadro 16 - Notas literales II

Poema y autor	Pasaje en español y alemán
“La sala de los cancerosos” [“Krebsbaracke”], de Gottfried Benn	Ven levanta sin temor esta cobija. Mira esa masa compacta de grasa y podredumbre, [22] esto fue un hombre, como tantos, grande y también era patria y entusiasmo.
	<b>Nota 22:</b> Esta masa compacta de grasa y jugos podridos. (T)
“La serpiente en el cielo” [“Die Himelschlange”], de Jakob van Hoddis	Komm, hebe ruhig diese Decke auf. Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Saft.
	Los ángeles temen la maldición de Dios Y tienen cigarrillos en la boca.
	<b>Nota 20:</b> En lugar de “boca”, van Hoddis usa aquí una expresión vulgar: “Fresse”. Un equivalente en español resultaría excesivo e inapropiado.
	Die Engel fürchten sich vor Gottes Fluch Und haben Zigarretten in der Fresse.

En el primer ejemplo, Rein permuta la traducción literal de “jugos podridos” (“faule Säfte”), por “podredumbre”. Descontando la incidencia del patrón acentual, en tanto se trata de un verso de arte mayor que Rein busca reproducir, en el plano semántico la elección por “podredumbre” tiende a generalizar la especificidad de lo que, en efecto, está podrido o se pudre. Por su parte, en la elección de “boca” por “Fresse” del verso de van Hoddis se combina la estrategia aculturizante con el mandato moral propio del universo de creencias y el habitus de Rein. Si bien el término “Fresse” proviene del mundo animal y su uso es frecuente en el registro coloquial y vulgar del español como “jeta”, la nota revela un acto censor y una subordinación de la letra del verso a las ideas de Rein acerca de la corrección lingüística y su pertinencia tanto en poesía vernácula como traducida. El tratamiento de neologismos y de términos vulgares, así como las valoraciones sobre la poesía de posguerra que Rein expresa en el texto introductorio y en las reseñas, esbozan una posición reservada con relación al manejo del lenguaje poético y de lo admisible en la lengua de traducción. La ley de “lo intraducible” que acompaña su discurso inclusive hasta la década del setenta es representativo del cepo semántico que caracteriza su forma de traducir y de operar con el español.

Vía de acceso, fidelidad conceptual y versión literal son las tendencias dominantes de la *sistemática de la traducción* de Rein. Así, mientras el apego al sentido, a la forma y a las imágenes preside tanto su forma de traducir como la de otros agentes uruguayos, Pagni (2019) apunta con relación a la *Poesía alemana de hoy (1945-1960)* que la cercanía de las

traducciones a los poemas en alemán “se da en el nivel de la semántica, y también en buena medida en la relación entre sintaxis gramatical y sintaxis métrica” (p. 556). Salvo contadas excepciones, se perfilaría así una tendencia traductiva que, al menos en el campo restringido de las antologías publicadas en el ámbito rioplatense, no se manifiesta de manera especialmente innovativa.

## 5 REFLEXIONES FINALES

Con el objetivo de jerarquizar la labor de agentes de traducción desplazados de la historiografía literaria, y bajo una mirada traductológica y geneticista, la presente tesis propuso una aproximación *microhistórica* (MUNDAY, 2013; 2014) a la figura de Mercedes Rein, integrante –algo marginal– de la Generación crítica (RAMA, 1972), y su primera obra de traductora. Con base en el hallazgo, ordenamiento y análisis de los materiales de proceso de su antología de traducción, y la reconstrucción de las circunstancias históricas del proceso de su creación, la tesis buscó responder a las siguientes preguntas: quién es la persona que traduce, qué lugar ocupa en el campo cultural y en la historia literaria y cuál es el papel de la obra objeto de estudio; qué motivó y cómo se gestó el proyecto; cuáles fueron los diálogos y las tensiones que entabló con los discursos sobre la traducción de otros agentes, con el mercado editorial y el público lector, con la poesía vernácula y con el estatus de la literatura y la poesía traducidas, en especial la de habla alemana, en el campo literario uruguayo hacia 1960.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación se estructuró en tres grandes partes por medio de un modelo que suele representarse con la figura del embudo. Esto quiere decir que tracé como punto de partida una base amplia y descriptiva acerca de las principales señas históricas con las cuales interactúan las primeras intervenciones traductivas de Rein, incluyendo la reconstrucción de su labor en el campo académico y el de la crítica literaria. Con el mismo criterio, el primer capítulo expone las herramientas teóricas que perfilan y sustentan la construcción y el análisis del objeto, así como las hipótesis interpretativas a partir de las cuales se desprenden los argumentos centrales de los tres capítulos. Una vez trazados los contornos, el enfoque procuró articular de manera gradual las variables principales de dos fenómenos asociados: la incidencia de la formación, la docencia y la primera obra crítica y traductiva de Rein en la confección de la antología, la oscilación de sus funciones en el medio local y los rasgos compositivos de lo que opté en llamar, con auxilio de Berman (2014), la *sistemática de la traducción* de Rein. En las páginas que siguen recuperé los puntos nodulares del razonamiento que guió el desarrollo de estos aspectos, buscando establecer proposiciones conclusivas –cuando corresponde– y pasar a limpio los aspectos que aun quedan por cubrir, en virtud de la diversidad de vectores que integran el objeto de estudio.

Siguiendo la estructura de la tesis, me importa subrayar el lugar excepcional que la antología de traducción de Rein ocupa en el conjunto de las prácticas y las obras precedentes que denominé, a partir de Rama (1972), *secuencia traductiva* de la *generación crítica*. Esta

fórmula, definida como el conjunto de agentes y productos emergentes en un periodo histórico acotado, busca visibilizar el espesor que la intervención de los traductores imprime en el sistema literario meta. La reformulación del término, definido originalmente *secuencia literaria*, responde al doble propósito de cuestionar, por un lado, el estatuto de las categorías críticas y generacionales –replicadas por los discursos historiográficos contemporáneos– que omiten el relieve histórico de la traducción y su interacción con diferentes componentes del sistema, como ser la formación técnica del escritor y los hábitos del lector; la revisión y ampliación del capital literario y la lengua nacionales; la circulación de textos y el desplazamiento de agentes; la creación de nichos de mercado, entre otros aspectos. Por otro lado, quise poner a prueba –para el caso uruguayo– la operatividad de una epistemología alternativa al concepto de tradición traductiva. Entiendo, en tal sentido, que, si bien es posible identificar nombres, obras, trayectorias y proyectos en ciertos tramos de las periodizaciones literarias disponibles, se desconoce el grado de causalidad, interacción, solapamiento, funcionalidad o desfase que existe entre una gran variedad de fenómenos cuyo volumen, además, permanece incierto. Por lo tanto, mientras no contemos con una memoria testamentaria que consigne y examine de manera cabal la cantidad y el tipo de manifestaciones asociadas a la traducción y se establezca, sobre todo, la clase de relación que mantienen entre sí –o si se explican por cuestiones ajenas al estricto funcionamiento del sistema– la puesta en juego del término tradición resulta, en mi visión, cuestionable.

En ese marco, busqué eludir los riesgos de un enfoque atomístico, basado en una muestra aislada, descontextualizada y sin nexos con la intervención de otros agentes, por medio de una aproximación del caso Rein con foco en lo relacional, *contextual y sistémico* (LAMBERT, 2011, p. 223). Bajo este prisma, configuré un corpus de fuentes primarias y secundarias con el cual comparé las regularidades y singularidades que el discurso metatraductivo de Rein mantiene con el de sus contemporáneos. Por esta vía se alcanzó a esbozar la prevalencia de una serie de representaciones compartidas en torno a las dificultades, los límites y los propósitos del traducir, destacándose como denominador común el fenómeno que la traductología ha definido tradicionalmente mediante el binomio *fiel-libre*. Por tratarse de un discurso *heteróclito* (BERMAN, 2011) que surge de experiencias personales y específicas, se constataron matices en la discursividad que produce el entrecruzamiento de los conceptos de traducibilidad, fidelidad y creación. No obstante esto, se puede afirmar que las reflexiones analizadas conforman un discurso mayormente *lírico y especulativo* –en términos bermanianos– y que solo en contadas ocasiones refiere a componentes de orden teórico. Curiosamente, si bien se trata de una práctica colectiva

orientada por propósitos comunes no encontré en los textos estudiados diálogo o alusiones cruzadas entre las prácticas o los resultados de cada uno de ellos. Cabe aclarar que si bien la tesis recupera y compara algunos de los testimonios metatraductivos vertidos por escritores-traductores de la Generación del 45, es preciso conformar un corpus exhaustivo con el cual profundizar acerca de las dominantes planteadas aquí. En consonancia con lo anterior, se examinó el tratamiento dispensado a la traducción por Rama en un conjunto de artículos y ensayos de los años sesenta, en los cuales se confirmó la omisión casi total del fenómeno, a pesar de ser él mismo traductor y editor. En ocasiones se observó una postura crítica negativa y extrema que soslayó el trabajo de sus compañeros y amigos en el terreno de la traducción. Algunas de las causas que explican su postura provienen de las coordenadas históricas desde las cuales Rama observa la dinámica traductiva y que, al ser adosada a las intervenciones imperialistas de los países anglosajones y europeos, no es admitida como parte de lo que, en palabras de Gilman, es “decible y aceptable [...] en cierto momento de la historia” (2012, p. 36).

Bajo el foco relacional y contextual mencionado, la tesis sostiene que el proyecto de Rein conforma un *objeto cultural desplazado* (BOURDIEU, 1995) respecto de las condiciones socioculturales vigentes. No es posible establecer conclusiones definitivas al respecto, pero identifiqué en torno a esto la confluencia de los siguientes factores determinantes: las particularidades del discurso poético de los poetas sesentistas; las expectativas del lector y la oferta del mercado del libro, el cual busca favorecer la divulgación de escritores uruguayos, en especial, los emergentes; y la intermitencia y disminución de la presencia de literatura traducida en revistas. El desplazamiento temporal y cultural se explicó, asimismo, por los rasgos propios de las antologías de traducción. Se analizó el nivel de incidencia del contexto político y los perfiles estéticos vernáculos –ligados a la doctrina del compromiso (GILMAN, 2012)– en la propuesta de Rein, destinada a divulgar repertorios poéticos en lengua alemana en una comunidad volcada a otros intereses. Es posible, según se expuso, que la antología se haya anticipado a un fenómeno de recepción que cristaliza solo años después del lado argentino por medio de otros dos proyectos con algunas características comunes.

En lo que respecta a la historia de la creación de la antología hay cabos sueltos sin resolver. En primer lugar, quedan por dirimirse los motivos que impidieron la publicación, así como tampoco se consiguió acceder al nombre de la editorial comprometida con la salida del proyecto al mercado. Para subsanar esta falta será preciso continuar indagando en la correspondencia de agentes cercanos, editores, colegas y amigos, así como en los archivos de

editoriales que se encuentren a disposición de la investigación. Entre los pendientes, cabe recordar que tampoco fue posible identificar el grado de injerencia de Coseriu en el proceso de traducción, aunque la tesis aventura, con auxilio de la bibliografía específica, la presencia implícita de proposiciones teóricas coserianas, visibles sobre todo en la confección de los metatextos. Queda pendiente establecer si las modificaciones que sufren los paratextos o el índice de poetas, por ejemplo, se explican por una eventual intervención de Coseriu o si son parte del proceso de adaptación que convierte al ensayo inicial en un proyecto de libro rediseñado, esta vez, de modo de *coincidir* con los formatos y las preferencias editoriales del momento. No se conoce, por consiguiente, si las múltiples transformaciones que sufre el proyecto provienen de una visión compartida y consensuada entre ambos o si, por el contrario, pudo existir algún tipo de fricción o polémica en torno a ellas. No hay duda que se trata de un proyecto concebido bajo la tutela de Coseriu y que se relaciona además con las iniciativas académicas que impulsan la práctica traductiva académica con el fin de facilitar la circulación de textos en el ámbito universitario local e internacional.

Desde otra óptica, la cronología establecida en función de las variantes en borrador permite visualizar la interacción con fenómenos más amplios. El ordenamiento y desciframiento de las diversas etapas de creación vinculan los aspectos biográficos y contextuales con fenómenos macroestructurales. La formación y la primera incursión académica de Rein convergen en un momento clave de la enseñanza de nivel superior en el área de las Humanidades. La creación de la Facultad de Humanidades y Ciencias, del Instituto de Profesores “Artigas” y la institucionalización de la Lingüística tras la llegada de Coseriu son instancias que favorecen la emergencia de proyectos traductivos como el de Rein, sin olvidar el diálogo que mantiene con la obra traductiva de los integrantes *del 45*. La relación con Ángel Rama es determinante en el proceso de formación y consagración de la escritora, pero también en la difusión de la antología, incluso cuando el cambio de rumbo de la crítica hacia la producción latinoamericana es evidente.

Así, mientras unos pocos eslabones perdidos reclaman ser resueltos, abunda la información relativa a la triangulación entre Rein, Rama y la Facultad de Humanidades y Ciencias, a través de la enseñanza de la Literatura Hispanoamericana. El intercambio epistolar entre ambos durante los años setenta ilumina zonas que, si bien no se vinculan de forma directa con la antología o la literatura de lengua alemana, condicionan la carrera profesional y el posicionamiento ideológico de Rein en el espacio universitario y, de modo amplio, en una realidad social que reclama definiciones políticas. Dado que nuestro objeto está inscripto en lo que delimité como la primera fase de su obra (1956-1963), solo alcancé a esbozar los efectos

de la dictadura y el insilio en las prácticas de traducción de quienes, como Rein, resistieron la violencia de estado en el país.

A propósito de la experiencia del trabajo en archivo, Caimari (2017) hace referencia a al momento sensible en el cual, una vez cerrado el proceso de recolección de evidencias, se procede al descarte de aquellas piezas que no se inscriben dentro de los límites del objeto. En tal sentido, la redacción de esta tesis se vio afectada por el carácter intransferible del apego inherente al contacto directo con la materialidad de los papeles personales de Rein. La delimitación del dossier genético implicó descartar esas pruebas irresistibles que moldean y dan voz a la escritura en todas sus manifestaciones y soportes, proyectando una secuencia biográfica, con sus huecos y lagunas, que resulta irrenunciable al primer momento. Sin embargo, sostiene Caimari, a la hora de escribir “lo que parecía tan eficaz –la multiplicación del detalle, la fuerza de lo concreto, la repetición que convence por su propia recurrencia, la evidentísima verdad que emana del contacto físico con los materiales– deja de funcionar por sí solo” (2017, p. 11). Más allá del examen específico de la antología, el trabajo privilegiado con los papeles privados de Rein significó asumir la responsabilidad ética y discursiva por lo que se enuncia acerca del otro y las herramientas empleadas con tal propósito. El contacto con el material exigió argumentar a través de las líneas y herramientas teóricas específicas, la elección de unos textos y la exclusión de otros, renunciando al impulso de hacerle decir al archivo lo que queda “desplazado” del núcleo de interés y que, no obstante, en algunos casos opté por integrar en nota a pie de página.

La elección por una metodología híbrida –traductológica y geneticista– resultó de gran operatividad respecto de lo anterior. La posibilidad de exhibir *el tiempo operatorio de la escritura* (BARTHES, 2003) y los diferentes tramos materiales de un proceso de composición complejo y fluctuante permitió observar el carácter impredecible de la práctica y revisar la pertinencia de los modelos y métodos puestos a disposición por la teoría. El comportamiento diacrónico de la escritura de traducciones de Rein, errática y a la vez consistente con sus propósitos, permite desestabilizar el punto de mira mediante el cual se juzgan y prescriben las decisiones y soluciones establecidas por el traductor en su texto. La crítica genética, al comprobar de qué manera los procedimientos son construidos durante la marcha, y que no son establecidos a priori –al margen incluso de lo que se declare en espacios paratextuales–, derriba representaciones anquilosadas en torno a las formas de traducir y permite acumular un saber significativo dentro de las coordenadas de tiempo y espacio en las que se despliegan las diferentes fases de una obra en proceso de traducción. Es esperable que, sentado este primer

antecedente, investigaciones futuras recuperen los materiales de proceso de traductores y traductoras que se alojan en sus fondos personales.

Por último, quiero destacar algunas de las múltiples posibilidades de investigación que habilita esta tesis. Si nos ceñimos al objeto antología, existen varios textos, como las variantes de la “Introducción” y las “Notas a los autores”, que amplían el horizonte del análisis y permiten establecer vínculos con fenómenos de recepción y de circulación de libros y agentes entre Alemania y el Río de la Plata. Desde el punto de vista contextual y biográfico, queda por abordarse la segunda etapa de la obra de traductora de Rein, en especial, su relación con el teatro de Brecht y su labor traductora durante el insilio. Para eso es preciso rastrear, registrar y ordenar información respecto al domicilio de los libretos traducidos, las variantes disponibles, las puestas en escena y las eventuales publicaciones, así como indagar fuentes documentales pertenecientes a otros agentes que refieran a este fenómeno y permitan compararlo con la etapa anterior de la carrera traductora de Rein. Es preciso ordenar y clasificar, asimismo, la gran variedad de papeles que descansan en su archivo y relacionar esas informaciones con variables contextuales y fenómenos de orden cultural y político vinculados con las prácticas traductivas de la época. En tal sentido, la presencia y el papel del teatro traducido en lengua alemana en el campo cultural local de los setenta y los perfiles de los agentes involucrados con la traducción son elementos de un panorama que, si bien excede los límites de esta investigación, reclama ser escrito.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fuentes

Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras de Uruguay, Ministerio de Educación y Cultura. [Manuscritos y dactiloscritos inéditos. Documentos personales].

Archivo Eugenio Coseriu. Universidad de Tübingen. [Correspondencia y manuscritos digitalizados].

Archivo Ángel Rama (Uruguay). Custodia privada por Amparo Rama. [Correspondencia de Mercedes Rein].

Asociación General de Autores Del Uruguay (AGADU). [Listado de obras registradas por Mercedes Rein]

ACHUGAR, Hugo; MORAÑA, Mabel. Presentación. In: Achugar, Hugo y Moraña, Mabel (eds.). **Uruguay: imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas a la modernidad**. Montevideo: Trilce. 2000, pp. 7-10.

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sin boca**. Montevideo: Trilce, 2004.

ADAMO, Gabriela; AÑÓN, Valeria; WULLICHZER, Laura. **La extraducción en Argentina. Ventas de derechos de autor para otras lenguas. Un estado de la cuestión: 2002-2009**. Buenos Aires: TyPA, 2009.

ADAMO, Gabriela (comp.). **La traducción literaria en América Latina**. Buenos Aires: Paidós, 2012.

ALÍ, María Alejandra. La angustia de las influencias: resistencias a la crítica genética en la escena argentina. In: **Lo que los archivos cuentan**. 6, 2018, pp. 11-27.

ALZUGARAT, Alfredo. Revistas literarias y culturales de 1968. In: **Lo que los archivos cuentan**. 6, 2018, pp. 157-207.

ALZUGARAT, Alfredo. **40 años de literatura uruguaya (1973-2013)**. Montevideo: IMPO/Comisión del Bicentenario, 2013.

AMORIM, Enrique. **La carreta**. París/Madrid: Colección Archivos, 1988.

ANTÚNEZ, Silvia. Julio Herrera y Reissig traductor. In: **Úrsula**. 2, 2018, pp. 1-10.

APTER, Emily. **The Translation Zone**. Princeton: Princeton University Press, 2016.

ASEFF, Marlova. O lugar dos poetas-tradutores no sistema literário brasileiro. In: Germana Henriques Pereira; Thiago André Verissimo (org.). **História e historiografia da tradução: desafios do século XXI**. Campinas: Pontes, 2017, Vol. 3, pp. 227-242.

ASEFF, Marlova. **Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)**. Tesis de doctorado. Universidad Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e

Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, Santa Catarina, 2012.

BAJTER, Ignacio. Roberto Ibáñez en su teoría. Nota a la edición. In: **Lo que los archivos cuentan**. 7, 2013, pp. 113-118.

BAJTER, Ignacio. Crítica después de la historia: Zum Felde, Real de Azúa. In: **Cuadernos LIRICO**. 24, 2022. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/12205>. Acceso el 10 de setiembre de 2022.

BALDERSTON, Daniel; ROSSI, María Julia. Presentación. In: **Revista Iberoamericana**. LXXX, 246, 2014, pp. 13-16.

BALDERSTON, Daniel. **El método Borges**. Buenos Aires: Ampersand, 2021.

BANTINAKI, Katerina. The literary translator as author: A philosophical assessment of the idea. In: **Translation Studies**. 13, 3, pp. 306-317, [10.1080/14781700.2019.1668841](https://doi.org/10.1080/14781700.2019.1668841). Acceso el 18 de octubre de 2021.

BASSNETT, Susan. The Translation Turn in Cultural Studies. In: Susan Bassnett and André Lefevere. **Constructing Cultures. Essays on Literary Translation**. Clevedon/Philadelphia/Toronto/Sydney/Johannesburg: Multilingual Matters, 1998, pp. 123-140.

BASTIN, Georges. Subjectivity and Rigour in Translation History: The Latin American Case. In: Bastin, Georges y Paul Bandia (eds.). **Charting The Future of Translation History**. Ottawa: University Press of Ottawa, 2006, pp. 111-130.

BATCHELOR, Kathryn. **Translation and Paratexts**. Nueva York: Routledge, 2018.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer el ante-texto. Trad. Emilio Pastor Platero. In: Emilio Pastor Platero (ed.). **Genética textual**. Madrid: Arcos, 2008, pp. 53-78.

BENEDETTI, Mario. Las nuevas entregas de *La Licorne*. In: **Marcha**. 792, 1955, p. 21.

BENEDETTI, Mario. ¿Qué pasó en 1960? In: **Marcha**. 1.041, p. 32.

BENJAMIN, Walter. **Brecht: ensayos y conversaciones**. Trad. Mercedes Rein. Montevideo: Arca, 1970.

BERISSO, Lía. Apuntes de historia de la filosofía uruguaya. Autores relevantes, hoy poco frecuentados. Juan Llambías de Azevedo (1907-1972). In: **Ariel. Revista de filosofía**. 10, 2013, pp. 17-18. Disponible en: <https://arielenlinea.files.wordpress.com/2012/06/ariel-10.pdf>. Acceso el: 20 de junio de 2022.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro. Cultura e tradução na Alemanha romântica**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. La traducción y sus discursos. Trad. John J. Gómez Montoya. In: **Mutatis Mutandis**. 2, 2011, pp. 237-248 [1989].

BERMAN, Antoine. **Toward a translation criticism: John Donne**. Trad. F. Massardier-Kenney. Ohio: Kent State University Press, 2009.

BEUTIN, Wolfgang, Matthias BEILEIN, Klaus EHLERT et alter. **Deutsche Literaturgeschichte. Von de Anfängen bis zur Gegenwart**. Stuttgart: Metzler, 2013.

BLIXEN, Olaf. **La traducción literaria y sus problemas**. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Lingüística, 1954.

BLIXEN, Carina. Introducción. In: **Lo que los archivos cuentan**. 5, 2017, pp. 7-10.

BLIXEN, Carina. Introducción. In: **Lo que los archivos cuentan**. 7, 2019, pp. 13-17.

BORGES, Jorge Luis. Las dos maneras de traducir. In: **Textos recobrados 1991-1930**. Buenos Aires: Emecé, 1997 [1926], pp. 256-259.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción. Criterio y bases sociales del gusto**. Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira. Buenos Aires: Taurus, 1988.

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario**. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.

BRANDO, Oscar. **La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río**. Buenos Aires: Corregidor, 2015.

BRAVO, Luis. **Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973**. Montevideo: Estuario Editora, 2012.

**Brecht y el círculo de tiza caucásico**. [Dossier en homenaje a Brecht de El Galpón a propósito del décimo aniversario de la compañía], 1959.

BRECHT, Bertolt. **Poemas y canciones**. Trad. Jesús López Pacheco y Vicente Romero. Madrid: Alianza, 1968.

BRECHT, Bertolt. **Poesías**. Trad. José María Valverde. Montevideo: Banda Oriental/Creative Commons, 2017.

BRITTO, Paulo H. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: **Eutomia**, Recife, 20 (1), 2017, pp. 229-245.

BROOKER, Peter. **Bertolt Brecht: Dialectics, Poetry, Politics**. Nueva York: Routledge, 2017 [1988].

BROQUETAS, Magdalena. **La trama autoritaria: derechas y violencia en Uruguay, 1958-1966**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2014.

BRUÑA BRAGADO, María José. Bibliografía. In: **Ida Vitale. Palabras que me cantan.** Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 2019, pp. 207-222.

CABRERA, Delfina. **Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig.** Buenos Aires: Prometeo, 2016.

CADERA, Susanne; WALSH, Andrew. **Literary Retranslation in Context.** Berna: Peter Lang, 2017.

CAIMARI, Lila. **La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017.

CAMPANELLA, Lucía. Recepción y traducción de la obra de Octave Mirbeau en la prensa periódica anarquista del Uruguay, un caso de traducción en la revista *Futuro* en 1905. In: Masello, Laura (dir.). **Estudios de Lenguas. Vol. 2. Lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria.** Montevideo: Udelar, 2020, pp. 223-236.

CAMPANELLA, Lucía. La traducción como práctica política: Les 21 jours d'un neurasthénique de Octave Mirbeau en el periódico anarquista *Nuevo Rumbo*. In: **Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción.** 14 (1), 2021, pp. 68-91.

CAMPANELLA, Lucía. Emir Rodríguez Monegal en la escena de la traducción. In: Block de Behar, Lisa (ed.). **Emir. Revista de la Biblioteca Nacional,** 2022, pp. 181-203.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Transcriação.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos).** Río de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006 [1959].

CASSIN, Barbara. **Elogio de la traducción. Complicar el universal.** Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019.

CASANOVA, Pascale. **La República mundial de las Letras.** Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.

CASSINONI, Mario. **La Universidad de la República en 1959.** Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República, 1959.

CATELLI, Nora; GARGATAGLI, Marietta. **El tabaco que fumaba Plinio.** Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

CLAPS, Manuel. Dos versiones de *Crimen en la Catedral*. In: **Número,** 3, 1949, pp. 252-255.

COLLA, Fernando. **Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX.** Poitiers: CRLA, 2005.

CONNOLLY, David. Poetry Translation. In: Baker, Mona (ed.). **Encyclopedia of translation studies.** Londres/Nueva York: Routledge, 2001, pp. 170-176.

CORDINGLEY, Anthony; MONTINI, Chiara. Genetic translation studies: an emerging discipline. In: **Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies**. 14, 2015, 1-18.

CORDINGLEY, Anthony; MONTINI, Chiara. Estudos genéticos de tradução: uma disciplina emergente. Trad. Juan Manuel Terenzi. In: **Manuscrita. Revista de crítica genética**. 39, 2019, pp. 91-106.

CORDINGLEY, Anthony. Genetic criticism. In: Baker, Mona y Gabriela Saldanha (eds). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. 3ª Ed. Londres/Nueva York: 2020, pp. 208-213.

CORTÁZAR, Julio; BARRENECHEA, Ana María. **Cuaderno de bitácora de Rayuela**. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

COSERIU, Eugenio. Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción. In: **El hombre y su lenguaje**. Trad. del alemán y del francés (s/d). Madrid: Gredos, 1977, pp. 214-239.

COSERIU, Eugenio. El problema de la traducción en Juan Luis Vives. In: **Dos estudios sobre Juan Luis Vives**. Trad. Ute Schmidt. México: UNAM, 1978, pp. 33-48.

CHESTERMAN, Andrew. The Name and Nature of Translator Studies. In: **Hermes. Journal of Language and Communication Studies**. 42, 2009, pp. 13-22.

D'HULST, Lieven. Why and How to Write Translation Histories. In: **Crop**. 6, 2001, pp. 21-32.

D'HULST, Lieven. Questions d'historiographie de la traduction. In: Kittel, Harald. **Übersetzung. Translation. Traduction**. Vol. 2. Berlín/Nueva York: de Gruyter, 2007, pp. 1063-1073.

DA LUZ, Alejandrina. El maravilloso arte de las palabras, que no son juguetes [Entrevista a Mercedes Rein]. In: Lago, Sylvia (coord.). **Ocho escritores uruguayos de la resistencia (entrevistas y textos)**. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011, pp. 181-187.

DELISLE, Jean. Réflexions sur l'historiographie de la traduction et ses exigences scientifiques. In: **Équivalences**. 26(2) y 27(3), 1997/1998, pp. 21-43.

DELISLE, Jean. L'évaluation des traductions par l'historien. In: **Meta**. 46(2), 2001, pp. 209-226.

DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (eds.). **Translators through History**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2012.

DELISLE, Jean. **Retratos de traductores y traductoras**. Trad. Grupo de Investigación en Traductología. Medellín: Mutatis Mutandis Ebooks, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Mal de archivo. Una impresión freudiana**. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

DÍAZ, José Pedro. ¿Qué pasó en 1960? In: **Marcha**. 1.041, p. 32.

DIETZ, Ludwig. Johannes Robert Becher. In: **Hauptwerke der deutschen Literatur**. München: Kindler, 1974, p. 418.

ELIZAINCÍN, Adolfo. Años de aprendizaje “Lehrjahre” de Eugenio Coseriu en Uruguay. In: Garatea Grau, Carlos y Jorge Wiese Rebagliati (dirs.) y Fernández Alcaide, Marta (coord.). **Actualidad y futuro del pensamiento de Eugenio Coseriu. Estudios de teoría del lenguaje, descripción lingüística, dimensión textual y lingüística peruana**. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021, pp. 10-23.

ESSMANN, Helga; FRANK, Armin Paul. Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study. In: **Target**. 3(1), 1991, pp. 65-90.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. In: **Polysystem Studies. Poetics Today**. 11(1), 1990, pp. 9-26.

FINGERIT, Marcos. **Antología poética. Rainer Maria Rilke**. La Plata: Orfeo, 1940.

FOUCAULT, Michel. **La arqueología del saber**. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

FOZ, Clara. Translation, History and the Translation Scholar. In: Bastin, Georges y Paul Bandia (eds.). **Charting The Future of Translation History**. Ottawa: University Press of Ottawa, 2006, pp. 131-144.

FOZ, Clara; PAYÀS, Gertrudis. Las bibliografías hispanoamericanas coloniales y las Bibliotecas americanas europeas como fuentes para la historia de la traducción. In: Pagni, Andrea, Gertrudis Payàs y Patricia Willson (coords). **Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 213-250.

FRANK, Armin Paul. Translation anthologies. In: Baker, Mona y K. Malmkjaer (eds.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. Londres/Nueva York: Routledge, 2001, pp. 13-17.

FRIEDMAN, Virginia. Publicaciones de la Comisión de Investigaciones Literarias del INIAL y del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, 1947-2012. In: **Lo que los archivos cuentan**. 1, 2012, pp. 105-112.

GARCÍA, Luis Ignacio. **Modernidad, cultura y crítica. La Escuela de Frankfurt en Argentina (1936-1983)**. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en: [https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones\\_anteriores/archivos/imagenes/e-books/EBOOK\\_GARCIA.pdf](https://ffyh.unc.edu.ar/boletin/ediciones_anteriores/archivos/imagenes/e-books/EBOOK_GARCIA.pdf), p. 347.

GARCÍA, Luis Ignacio. Brecht y América Latina. Modelos de *refuncionalización*. In: **A Contra corriente**. 2, 2012, pp. 65-100.

GARRAMUÑO, Florencia. La literatura y sus fronteras. In: Adamo, Gabriela (comp.). **La traducción en América Latina**. Buenos Aires: Paidós, 2012.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina**. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Urfaust**. Traducción, prólogo y notas de Mercedes Rein. Montevideo/Buenos Aires: Arca/Galerna, 1967.

GOUANVIC, Jean-Marc. A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances. In: **The Translator**. 11(2), 2014, pp. 147-166.

GRANDO, Cristiane. Leitura genética do poema “Se tivesse madeira e ilusões”, de Hilda Hilst. In: **Manuscrita. Revista de crítica genética**. 7, 1998, pp. 141-153

GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da Crítica Genética. Trad. Isabel Rupaud. In: **Estudos Avançados**. 11, 5, 1991, pp. 7-18.

GRÉSILLON, Almuth. **Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes**. Paris: PUF, 1994.

GRÉSILLON, Almuth. Glosario de Crítica Genética. Trad. Aurore Baltasar. In: Colla, Fernando (coord.). **Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX**. Poitiers: CRLA, 2005, pp. 289-296.

GRÉSILLON, Almuth. La crítica genética: orígenes y perspectivas. Trad. Andrés Betancourt Morales. In: **Lo que los archivos cuentan**. 2, 2013, pp. 75-85.

GROSSMAN, Edith. **Por qué la traducción importa**. Trad. Elvio Gandolfo. Madrid: Katz, 2011.

GUERRERO, Gustavo. Literatura mundial y multilateralismo: cambiando de rumbo. In: Müller, Gesine. **Literaturas Latinoamericanas en el mundo. Vol. 4. World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise**. Berlín: de Gruyter, 2019, pp. 32-42.

GUZMÁN, María Constanza. Translation North and South: Composing the Translator's Archive. In: **TTR: traduction, terminologie, rédaction**. 26(2), 2013, pp. 171-191.

GUZMÁN, María Constanza. Vectors of Exchange: Translation Praxis in *Cuadernos de Marcha* and *Revista Casa de las Américas*. In: **TTR: traduction, terminologie, rédaction**. 28(2), 2015, pp. 91-108.

HAY, Louis. La escritura viva. Trad. María Inés Palleiro. In: Lois, Élida (dir.). **Filología. Crítica genética**. 1-2, 1994, pp. 5-22.

HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects. In: Wolf, Michaela y Alexandra Fukari (eds.). **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2007, pp. 93-108.

HOLMES, James. The Name and Nature of Translation Studies. In: **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Amsterdam: Rodopi, 1994 [1970], pp. 67-80.

HOLMES, James. Forms of verse and the translation of verse form. In: **Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies**. Ámsterdam: Rodopi, 1994 [1970], pp. 23-33.

HORNOS, Leticia. **Franz Kafka en Uruguay (1944-1975). Traducciones y recepción crítica**. Tesis de maestría en Ciencias Humanas, Opción Literatura Latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2014, inédita.

HORNOS, Leticia. En torno a la recepción de Kafka en el Río de la Plata: las traducciones de Mario Benedetti, Héctor Galmés y Jorge Luis Borges. In: **Boletín de Literatura Comparada**. 2015, pp. 41-58.

HORNOS, Leticia. Prácticas traductorales en el exilio. J. Hellmut Freund en la revista uruguaya *Entregas de la Licorne*. In: Arnold, Sonja y Lydia Schmuck (eds.). **Romanisch-Germanische ZwischenWelten. Exilliteratur als Zeugnis und Motor einer vernetzten Welt**. Berlín: Peter Lang, 2019, pp. 165-176.

HORNOS, Leticia. Mercedes Rein. Crítica y traducción en Uruguay. Masello, Laura (dir.). **Estudios de Lenguas. Vol. 2. Lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria**. Montevideo: Udelar, 2020, pp. 139-158.

HORNOS, Leticia y LÁZARO IGOA. Sobre el metadiscursivo traductivo de Ida Vitale en su primera fase como traductora. In: González, María del Carmen y Néstor Sanguinetti. **Ida Vitale, abrir palabra por palabra el páramo. Estudios sobre su obra**. Montevideo: APLU y Rebeca Linke Editoras, 2023, pp.151-164.

HURTADO ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología. Introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2007.

IBÁÑEZ, Roberto. Teoría y ensayo de la investigación (Introducción especial). In: **Lo que los archivos cuentan**. 7, 2013, pp. 119-153.

IBER, Patrick. **Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America**. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2015.

IDMAHND, Fatiha. El “método Ibáñez” ¿la crítica genética... antes de la crítica genética? In: **Lo que los archivos cuentan**. 1, 2012, pp.115-143.

KABATEK, Johannes; MURGUÍA, Adolfo. “**Die Sachen Sagen, wie Sie sind...**”. **Eugenio Coseriu im Gespräch**. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997.

KABATEK, Johannes; MURGUÍA, Adolfo. “**Decir las cosas como son...**”. **Conversaciones con Eugenio Coseriu**. Trad. Cristina Bleortu, Alba García Rodríguez, Bárbara Garrido Sánchez-Andrade y Johannes Kabatek. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021.

KAINDL, Klaus; KOLB, Waltraub; SCHLAGER, Daniela (eds.). **Literary Translator Studies**. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2021.

KITTEL, Harald; FRANK, Armin Paul; GREINER, Norbert, et alter (eds.). **Übersetzung. Translation. Traduction**. Vol. 2. Berlín/Nueva York: de Gruyter, 2007.

LAMBERT, José. Translation and the globalization of the modern world. In: Kittel, Harald et alter (eds). **Übersetzung. Translation. Traduction**. Vol. 2. Berlín/Nueva York: de Gruyter, 2007.

LAMBERT, José. Sobre a descrição de traduções. Trad. Marie-Hélène Torres y Lincoln P. Fernandes. In: Guerini, Andréia; Torres, Marie-Hélène; Costa, Walter Carlos (orgs.). **Literatura & Tradução: Textos selecionados de José Lambert**. Río de Janeiro: 7Letras, 2011, pp. 197-212.

LAMBERT, José. Em busca dos mapas-mundi das literaturas. Trad. Walter Carlos Costa. In: Guerini, Andréia; Torres, Marie-Hélène; Costa, Walter Carlos (orgs.). **Literatura & Tradução: Textos selecionados de José Lambert**. Río de Janeiro: 7Letras, 2011, pp. 17-36.

LARGE, Duncan; AKASHI, Motoko; JÓZWIKOWSKA, Wanda et alter. **Untranslatability. Interdisciplinary Perspectives**. Nueva York: Routledge, 2019.

LÁZARO IGOA, Rosario. “Vos que voseás (aunque no al traducir): Notas sobre el voseo en literatura vernácula y literatura reciente del Uruguay”. In: Masello, Laura (dir.). **Estudios de Lenguas. Vol. 2. Lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria**. Montevideo: Udelar, 2020, pp. 211-222.

LÁZARO IGOA, Rosario. *The Southern Star/La Estrella del Sur*: zona de contacto bilingüe y traducción en la prensa temprana de Montevideo (1807). In: **Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción**. 14(1), 2021, pp. 40-67.

LEBRAVE, Jean-Louis. Genèse d’une traduction. In: **Genesis**. 38, 2014, pp. 34-56.

LEFEVERE, André. **Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint**. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. Londres: Routledge, 1992.

LEFEVERE, André. German Literature for Americans 1840-1940. In: Kittel, Harald (ed.). **International Anthologies of Literature in Translation**. Berlín: Erich Schmidt, 1995, pp. 40-55.

LEVÝ, Jiří. **The Art of Translation**. Trad. Patrick Corness. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2011.

LOCANE, Jorge. Miradas, de Sur a Norte. In: Müller, Gesine. **Literaturas latinoamericanas en el mundo. Vol. 3. De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores**. Berlín/Boston: de Gruyter, 2019a, pp. 3-12.

LOCANE, Jorge. Palabras preliminares. In: Müller, Gesine. **Literaturas latinoamericanas en el mundo. Vol. 3. De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores**. Berlín/Boston: de Gruyter, 2019b, pp. VII-XII.

LOIS, Élida. **Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética.** Buenos Aires: Edicial, 2001.

LOIS, Élida. Disparen sobre la crítica genética: el polemismo desplazado de Pierre Bourdieu y el polemismo frontal de Michel Espagne. In: **Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria**, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata. Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.19/ev.19.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.19/ev.19.pdf). Acceso el 28 de julio de 2021.

LOIS, Élida. La crítica genética y la salvaguarda de la memoria escritural latinoamericana. In: **Lo que los archivos cuentan**. 1, 2012, pp. 13-29.

LOIS, Élida. Una práctica de crítica genética frente al espejo. In: **Boletín Grupo de Estudios sobre la crítica literaria. Teóricos y críticos frente al espejo**. Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 16, 2012b, pp. 19-34.

LOIS, Élida. La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. In: **Creneida**. 2, 2014, pp. 57-78.

LOUIS, Annick. La construcción de un gatekeeper: El caso de Roger Caillois (1939-1951). In: Gustavo Guerrero, Benjamin Loy y Gesine Müller (eds.). **World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age**. Berlín/Boston: De Gruyter, 2020, pp. 263-278.

LLAMBÍAS DE AZEVEDO, Juan (dir). **La idea de la Universidad en Alemania**. Buenos Aires: Sudamericana, 1959.

MACHADO, Ofelia. **Delmira Agustini**. Montevideo: El Ceibo, 1944.

MACHADO, Ofelia. Una conferencia a propósito de las cartas y manuscritos de Delmira Agustini. In: **El País**. 9 y 10 setiembre 1946.

MAGGI, Carlos. Sociedad y literatura en el presente: el “boom” editorial. In: **Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya**. 3, 1968.

MAGGI, Carlos; MARTÍNEZ MORENO, Carlos; REAL DE AZÚA, Carlos (dirs). **Capítulo Oriental. La Historia de la Literatura Uruguaya**. Montevideo/Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968-1969. [Reedición parcial: Montevideo, Banda Oriental, 1986-1987].

MARKARIÁN, Vania. **Universidad, Revolución y dólares**. Montevideo: Penguin Random House, 2020.

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). In: **Iberoamericana**. 76, 2021, pp. 137-152.

MASELLO, Laura. Márgenes de la traducción, traducción de los márgenes. In: Masello, Laura (dir.). **Estudios de Lenguas. Vol. 2. Lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria**. Montevideo: Udelar, 2020, pp. 169-191.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Trad. Jerusa Pires Ferreira y Suely Fenerich. San Pablo: Perspectiva, 2010.

MILTON, John; BANDIA, Paul (eds.). **Agents of translation**. Amsterdam: Benjamins, 2009.

MILLA, Benito. Propósito. In: **Temas**. 1, 1965, p. 2.

MIRZA, Roger. Para una revisión de la historia del teatro uruguayo: desde los orígenes hasta 1900. In: Achugar, Hugo y Mabel Moraña (eds). **Uruguay: imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas a la modernidad**. Montevideo: Trilce. 2000, pp. 179-202.

MIRZA, Roger (dir.). **Cronología de estrenos teatrales en Uruguay, 1959-1972**. Montevideo, 2018. Recuperado de <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40512>

MODERN, Rodolfo. **Poesía alemana del siglo XX**. [Selección, traducción, prólogo y notas]. Buenos Aires: Librerías Fausto, 1975.

MONTINI, Chiara. Écrire et décrire la genèse de la traduction. In: **Genesis**. 38, 2014, pp. 84-98.

MORAÑA, Mabel. Crítica literaria y globalización cultural. In: **Papeles de Montevideo**. 1, Montevideo: Trilce, 1997, pp. 9-26.

MÜLLER, Gesine. Debating world literature without the world: ideas for materializing literary studies based on examples from Latin America and the Caribbean. In: Müller, Gesine. **Literaturas Latinoamericanas en el mundo. Vol. 4. World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise**. Berlín/Boston: de Gruyter, 2019, pp. 13-31.

MUNDAY, Jeremy. The role of archival and manuscript research in the investigation of translator decision-making. In: **Target**. 25(1), 2013, pp. 125-139.

MUNDAY, Jeremy. Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns. In: **Translator: Studies in Intercultural Communication**. 20(1), 2014, pp. 64-80.

MUSCHETTI, Delfina (ed.). **Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua**. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2013.

NAAIJKENS, Tom. The world of poetry: Anthologies of translated poetry as a subject of study. In: **Neophilologus**. 90, pp. 509-520.

NOVAS TERRA, Luis. Hermann Hesse. El hombre a través de sus cartas. In: **Asir**. 35, 1954, pp. 47-59.

OREGGIONI, Alberto (dir.). **Diccionario de Literatura Uruguaya, Tomo I y II**. Montevideo: Arca, 1987.

OREGGIONI, Alberto (dir.). **Diccionario de Literatura Uruguaya, Tomo III**. Montevideo: Arca, 1991.

OREGGIONI, Alberto (dir.). **Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya**. Montevideo: Alberto Oreggioni/Banda Oriental, 2001.

ORTIZ, Julia. Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot. In: Rocca, Pablo (ed.). **Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)**. Montevideo: CSIC, Udelar, 2012, pp. 85-108.

ORTIZ, Julia. Uruguay. In: Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute (eds.). **Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica**. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 440-446.

PAGNI, Andrea. Hacia una historia de la traducción en América Latina. In: **Iberoamericana**. XIV, 56, 2014, pp. 205-224.

PAGNI, Andrea. El lugar de la traductología y la historia de la traducción en las humanidades. In: **Lenguas Vivas**. 13, 2017, pp. 11-21.

PAGNI, Andrea. Traducir y antologar poesía: las circunstancias de *Poesía alemana de hoy* (1945-1966). Una antología a cargo de Klaus Dieter Vervuert. In: Mariano de la Campa, Ruth Fine, Aurelio González, Christoph Strosetzki (dirs.). **El libro y sus circunstancias. In Memoriam Klaus D. Vervuert**. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2019, pp. 533-567.

PAGNI, Andrea; PAYÁS, Gertrudis; WILLSON, Patricia (coords.). **Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

PALOPOSKI, Outi. Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator. In: Milton, John y Paul Bandia (eds.). **Agents of translation**. Ámsterdam: Benjamins, 2009, pp. 189-208.

PARET PASSOS, Marie-Hélène. **Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura. Anotações para uma estória de amor de Caio Fernando Abreu**. Tesis de doctorado. Universidad Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Posgrado en Letras, Porto Alegre, 2008.

PAZ, Octavio. Traducción: literatura y literalidad. Trad. Doralice Alves de Queiroz. In: **Tradução: literatura e literalidade**. Ed. bilingüe. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009, pp. 12-14.

PELUFFO LINARI, Gabriel. **Crónicas del entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

PENCO, Wilfredo. Prólogo. In: Oreggioni, Alberto (dir.). **Diccionario de Literatura Uruguaya, Tomo I**. Montevideo: Arca, 1987, s/n.

PENÉ, Mónica y Graciela Goldchluk. Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo. In: **I Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología**. La Plata, 6-7 de diciembre de 2010. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-15.

- PENÉ, Mónica. En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura. In: Goldchluk, Graciela y Mónica Pené (comps.). **Palabras de archivo**. Ediciones UNL y CRLA Archivos, 2013, pp. 13-32.
- PEYROU, Rosario. La transparencia. In: **Jaque**. 1984, s/n.
- PICCOLI, Héctor (trad. y comp.). **Constelaciones de la poesía alemana. Siglos XII-XX**. Rosario: HyA Ediciones, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. **Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices**. Barcelona: Anagrama, 2016.
- PIGNATARO, Jorge. **El teatro independiente uruguayo**. Montevideo: Arca, 1968.
- PIGNATARO, Jorge; CARBAJAL, Rosa (eds.). **Diccionario del teatro uruguayo. I. Autores y directores (1940-2000)**. Montevideo: Cal y Canto, 2001.
- Poesía alemana de hoy (1945-1966)**. Selección y ordenación de Klaus Dieter Vervuert. Trad. Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Poesía alemana de posguerra (1945-1966). Paul Celan, Günter Grass y otros**. Selección de Klaus Dieter Vervuert. Trad. Rodolfo Alonso y Klaus Dieter Vervuert. Córdoba: Alción Editora, 2014.
- POLO, José. Notas sobre la obra científica de Coseriu. In: **ELUA. Estudios de Lingüística**. 19, 2005, pp. 349-352.
- POLO, José. Trabajos de Eugenio Coseriu, en lengua española, sobre la traducción y su entorno. In: **Trans**. 16, 2012, pp. 103-115.
- PREGO GADEA, Omar. En las revistas literarias está la nueva literatura. In: Rocca, Pablo (ed.). **Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1924-1964)**. Montevideo: CSIC, Udelar, 2009, pp. 184-188.
- PRON, Patricio. ~~El libro tachado~~. **Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura**. Madrid: Turner, 2014.
- PYM, Anthony. **Method in Translation History**. Manchester: St. Jerome, 1998.
- PYM, Anthony. The Translator as Non-Author, and I am Sorry about That. In: Buffagni, Claudia, Beatrice Garzelli y Serenella Zanotti (eds.). **The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation**. Berlín: Lit Verlag, 2011, pp. 31-43.
- RAMA, Ángel. ¿Qué leen los uruguayos? In: **Marcha**. 1.038, 1960, pp. 22-23.
- RAMA, Ángel. Poesía Alemana. In: **Marcha**. 1.039, 1960, p. 21.
- RAMA, Ángel. Los nuevos compañeros. In: **Marcha**. 1.388, 1963, pp. 2-4.

RAMA, Ángel. Lo que va de ayer a hoy. Historia del año 1939. In: **Marcha**. 1.220, 1964, pp. 2-9.

RAMA, Ángel. **Aquí. Cien años de raros**. Montevideo: Arca, 1966.

RAMA, Ángel. **La generación crítica (1939-1969)**. Montevideo: Arca, 1972.

RAMA, Ángel. La construcción de una literatura. In: Rocca, Pablo (ed.) y Verónica Pérez (col.). **Literatura, cultura, sociedad en América Latina. Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca**. Montevideo: Trilce, 2006, pp. 40-51.

RAMA, Ángel. Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica. In: Rocca, Pablo (ed.) y Verónica Pérez (col.). **Literatura, cultura, sociedad en América Latina. Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca**. Montevideo: Trilce, 2006, pp. 94-109.

RAMA, Ángel. **Una vida en cartas. Correspondencia 1944-1983**. Montevideo: Estuario Editora, 2022.

RAVILOLO, Heber; ROCCA, Pablo (eds.). **Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea. Vol I: La narrativa del medio siglo**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996.

RAVILOLO, Heber; ROCCA, Pablo (eds.). **Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea. Vol II: Una literatura en movimiento**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997.

REIN, Mercedes. Bertolt Brecht y su *Madre coraje*. In: **Marcha**. 828, 1956, p. 22.

REIN, Mercedes. *Réquiem para una amiga*. Un poema de Rainer Maria Rilke. In: **Marcha**. 884, 1957, pp. 22-23.

REIN, Mercedes. La literatura en la enseñanza alemana. In: **Anales del Instituto de Profesores Artigas**. 3, 1958, pp. 111-126.

REIN, Mercedes. Una generación malograda. Wolfgang Borchert: poesía y manifiesto. In: **Marcha**. 929, 1958, pp. 22-23.

REIN, Mercedes. **La filosofía del lenguaje de Ernst Cassirer. Cuadernos de Filosofía del Lenguaje 2**. Montevideo: Udelar, Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Lingüística, 1959.

REIN, Mercedes. Aproximación a la poesía lírica de Bertolt Brecht. In: **Marcha**. 970, 1959, pp. 22-23.

REIN, Mercedes. Poesía alemana de hoy. Variaciones sobre 'Tiempo y Muerte'. Hans Egon Holthusen, 1913. In: **Marcha**. 1.035, 1960, p. 22.

REIN, Mercedes. Del pobre B. B. In: **Aquí Poesía**. 1962, pp. 17-18.

REIN, Mercedes. A propósito de Vallejo y algunas dificultades para conocer la poesía. In: **Revista Iberoamericana de Literatura**. Vol. 1, 1, 1966, pp. 31-51.

REIN, Mercedes. **Zoologismos**. Montevideo: Arca, 1966.

REIN, Mercedes. Brecht Dialog 1968. In: **Marcha**. 1.396, 1968, p. 25-26.

REIN, Mercedes. **Julio Cortázar, el escritor y sus máscaras**. Montevideo: Diaco, 1969.

REIN, Mercedes. **Nicanor Parra y la antipoesía**. Montevideo: Universidad de la República, 1970.

REIN, Mercedes. **Información general sobre la literatura del siglo XX**. Montevideo: Ediciones de la Casa del estudiante, circa 1975.

REIN, Mercedes. **Casa vacía**. Montevideo: Arca: 1983.

REIN, Mercedes. Flores amarillas. In: **Cuentos de atar**. Montevideo: Trilce, 1994, pp. 113-118.

REIN, Mercedes. Mario Benedetti y el proyecto cultural de la generación del "45". In: Raviolo, Heber y Rocca, Pablo (eds.). **Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea. Vol I: La narrativa del medio siglo**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996, pp. 145-165.

REIN, Mercedes. [Autobiografía]. In: **Revista de la Academia Nacional de Letras**. 2, 2017, pp. 31-44.

REIN, Mercedes. **Poesía alemana. 1900-1960. Antología bilingüe**. Inédita. Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras, s/d.

REIN, Mercedes. **Ensayo sobre poesía alemana contemporánea**. Inédita. Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras, s/d.

REIN, Mercedes. **Manuscrito autobiográfico**. Inédito. Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras, s/d.

REIN, Mercedes. **Generaciones literarias**. Ensayo inédito. Archivo Mercedes Rein. Academia Nacional de Letras, s/d.

**Revista Iberoamericana de Literatura**. 1, 1966.

**Revista Iberoamericana de Literatura**. 2, 1970.

RIVERA, Jorge B. Apogeo y crisis de la industria del libro (1955-1970). In: **Capítulo. Historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 4, 1980, pp. 631-632.

ROCCA, Pablo. Impresoras y editoriales (1835-1990). In: Oreggioni, Alberto (dir.). **Diccionario de Literatura Uruguaya**. Tomo III. Montevideo: Arca, 1991, pp. 223-231.

ROCCA, Pablo. La traducción de la experiencia interior [Entrevista a Mercedes Rein]. In: **Brecha**. 1993, pp. 22-23.

ROCCA, Pablo. La crítica literaria y un esbozo del ensayo (1939-1968). In: **Historia de la Literatura uruguaya contemporánea**. Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, pp. 221-250.

ROCCA, Pablo. Problemas de la crítica literaria. Un informe sobre el presente y sus raíces. In: **Papeles de Montevideo**. 1, Montevideo: Trilce, pp. 27-44.

ROCCA, Pablo. Mario Benedetti. La construcción de uno mismo. In: **El 45. Entrevistas/Testimonios**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental: 2004, pp. 120-128.

ROCCA, Pablo (ed.). **Literatura, cultura, sociedad en América Latina. Antología, prólogo y notas de Pablo Rocca**. Montevideo: Trilce, 2006.

ROCCA, Pablo (ed.). Las revistas rioplatenses: Encrucijadas (1942-1959). In: **Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1924-1964)**. Montevideo: CSIC, Udelar, 2009, pp. 9-32.

ROCCA, Pablo. Escribir para resistir. (Notas sobre las letras durante la dictadura uruguaya). In: **Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina**. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010, pp. 105-115.

ROCCA, Pablo (ed.). **Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)**. Montevideo: CSIC, Udelar, 2012.

ROCCA, Pablo. Una cronología biobibliográfica. In: **Ida Vitale. Palabras que me cantan**. Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 2019, pp. 147-206.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Inventario de Kafka. In: **Marcha**. 223, 1944, pp. 14-15.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *La muralla china* de Franz Kafka. In: **Marcha**. 671, 1953, p. 14.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Guimarães Rosa en su frontera. In: **Temas**. 1, 1965, pp. 3-9.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Presentación. In: **Mundo Nuevo**. 1, 1966a, p. 4.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. La novela brasileña. In: **Mundo Nuevo**. 6, 1966b, pp. 5-14.

ROETZER, Hans; SIGUAN, Marisa. **Historia de la literatura alemana. El siglo XX: de 1890 a 1990**. Barcelona: Ariel, 1992.

ROHLAND, Regula. Nuevas traducciones. In: **Revista de Filología Alemana**. 8, 2000, pp. 300-305.

ROIG-SANZ, Diana. Global translation history. Some theoretical and methodological insights. In: **Translation in Society**. 2022, pp. 1-26.

ROMANELLI, Sergio. **A gênese de um processo tradutório: os manuscritos de Rina Sara Virgillito**. Tesis de doctorado. Universidade Federal da Bahia. Facultad de Letras. Programa de Posgrado en Letras y Lingüística, Salvador, 2006.

ROMANELLI, Sergio. Manuscripts and translations: Spaces for creation. In: **Linguistica Antverpiensia. New Series: Themes in Translation Studies**. 14, 2015, pp. 87-104.

ROMANELLI, Sergio. Uma gênese da crítica genética no Brasil: 1984-2014. In: **Lo que los archivos cuentan**. 3, 2017, pp. 69-87.

ROMITI, Elena. Los archivos literarios de la región sur latinoamericana. In: **Lo que los archivos cuentan**. 2, 2012, pp. 43-74.

RUFFINELLI, Jorge. La secreta tarea del traductor. In: **Marcha**. 1.650, 1973, pp. 29-30.

RUFFINELLI, Jorge. Mercedes Rein: Contemplar el mundo con distancia. In: **Nuevo Texto Crítico**. Vol. 23, 46, 2010, pp. 297-309.

RUFFINELLI, Jorge. El caso Onetti (o: el caso Marra). In: **Nuevo Texto Crítico**. Vol. 23, 46, 2010, pp. 313-335.

SÁBATO, Ernesto. Por una novela novelesca y metafísica. [Diálogo entre Sábato, Rodríguez Monegal y Severo Sarduy]. In: **Mundo Nuevo**. 5, 1966, pp. 5-21.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. Reflexões sobre os estudos do processo de criação em diálogo com a história da Crítica Genética. In: **Manuscrita. Revista de crítica genética**. 40, 2020, pp. 11-20.

SAPIRO, Gisèle. Normes de traduction et contraintes sociales. In: Pym, Anthony, Miriam Schlesinger y Daniel Simeoni (eds.). **Beyond Descriptive Translations Studies. Investigations in homage to Gideon Toury**. Ámsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2008, pp. 199-208. Trad. Melina Blostein. Residencia de Traducción en francés, IESLV “J. R. Fernández”, mimeo.

SARLO, Beatriz. Victoria Ocampo o el amor de la cita. In: **La máquina cultural**. Buenos Aires: Ariel, 1998, pp. 93-194.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Pensamientos ocasionales sobre universidades en sentido alemán. Trad. Mercedes Rein. In: Juan Llambías de Azevedo (dir.). **La idea de la Universidad en Alemania**. Buenos Aires: Sudamericana, 1959, pp. 117-208.

SCHMITZ-EMANS, Monika. Mapping Poetry: Poem Anthologies and the modelling of world literature. In: **Journal of Romance Studies**. 11(1), 2011, pp. 37-50.

SCHOOR, Uwe. Letras alemanas contemporáneas en *Sur*: hacer pie en América Latina. In: **Lenguas Vivas**. 13, 2017, pp. 97-115.

SEGALA, Amos. La Colección Archivos. In: Aínsa, Fernando (ed.). **América: Cahiers du CRICCAL. Le livre et la lecture**. 23, 1999, pp. 147-158.

SELA-SCHEFFY, Rakefet. How to be a (recognized) translator. Rethinking habitus, norms, and the field of translation. In: **Target**. 17(1), 2005, pp. 1-26.

SLABÝ, Rudolf; GROSSMANN, Rudolf; ILLIG, Carlos. **Diccionario de las lenguas española y alemana**. Undécima edición. Barcelona: Herder, 1994.

SNELL-HORNBY, Mary. **The Turns of Translation Studies: new paradigms or shifting viewpoints?** Ámsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2006.

SOCA, Susana. Presentación. In: **Entregas de La Licorne**. 1-2, 1953, p. 11.

TELLO, Andrés. Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. In: **Síntesis. Revista de filosofía**. 1(1), 2018, pp. 43-65.

**Theater der Zeit**. 7, 1968.

TORRELLA, Georgina. Desacostumbrar el borrón amnésico. “Una mujer está bordando”, instalación del proyecto editorial Dramaturgia Uruguay 1930-1973. In: **la diaria**. 2019. Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2019/3/desacostumbrar-el-borrón-amnésico-una-mujer-esta-bordando-instalacion-del-proyecto-editorial-dramaturgia-uruguay-1930-1973/>. Acceso el 30 de setiembre de 2022.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário**. Trad. Marlova Aseff y Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

TORRES TORRES, Alejandra. Semblanza de Editorial Alfa (1958-1976). In: **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)**. 2015a. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-alfa-montevideo-uruguay-1958-1976-semblanza>. Acceso el 10 de mayo de 2021.

TORRES TORRES, Alejandra. Semblanza de Editorial Arca (1962-1973). In: **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)**. 2015b. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-bolsa-de-los-libros-montevideo-1914-1945-semblanza-952873>. Acceso el 7 de agosto de 2022.

TORRES TORRES, Alejandra. Semblanza de Aquí Poesía. In: **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)**. 2017. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-bolsa-de-los-libros-montevideo-1914-1945-semblanza-952873>. Acceso el 10 de octubre de 2022.

TORRES TORRES, Alejandra. Semblanza de La Bolsa de los Libros (Montevideo, 1914-1945). In: **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)**. 2019. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-bolsa-de-los-libros-montevideo-1914-1945-semblanza-952873>. Acceso el 31 de agosto de 2022.

TORRES RIPPA, Cecilia. Política editorial y traducción: el caso Trilce. In: Masello, Laura (dir.). **Estudios de Lenguas. Vol. 2. Lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria**. Montevideo: Udelar, 2020, pp. 193-210.

TORRES RIPPA, Cecilia. Caracterización léxica de la variedad de español usada en la traducción: el caso de La mesera era nueva de Dominique Fabre. In: **Nueva ReCIT: Revista del área de traductología**. 3, 2020, pp. 34-56. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ReCIT>.

TORRES RIPPA, Cecilia. **Representaciones sociolingüísticas de la traducción al español de *Los poseídos de la luna llena***. Tesis de maestría. Opción Lengua, literatura, sociedad, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2021, inédita.

TORRES RIPPA, Cecilia. **Una Idea traductora: las traducciones de Idea Vilariño al español**. 2021, Inédito.

URIARTE, Javier. Una esclava fiel. Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare. In: **Idea. Revista de la Biblioteca Nacional**. 9, 2014, pp. 251-259.

VARGA, Cristina. La terminología de la traducción. In: **Actes du deuxième Colloque International d'études coseriennes: CoseClus**. 2009, pp. 115-123.

VEGH, Beatriz. Ejercicios de estilo y traducción. Idea Vilariño/Raymond Quenau. In: **Palabras sitiadas. Revista de la Biblioteca Nacional**. 6/7, 2012, pp. 223-237.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**. Londres: Routledge, 1995.

VISCA, Arturo Sergio. Correspondencia íntima de Delmira Agustini. In: **Revista de la Biblioteca Nacional**. 1969.

VISCA, Arturo Sergio. Tres versiones de "Lo inefable" de Delmira Agustini. In: **Revista de la Biblioteca Nacional**. 9, 1978.

VITALE, Ida. Del eterno traducir. In: **Resurrecciones y rescates**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2019, s/n [1963].

WESSELING, Klaus-Gunther. **Walter Benjamin. Eine Bibliographie**. Nordhausen: Traugott Bautz, 2003, pp. 358-366.

WILLSON, Patricia. Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria editorial. In: Saítta, Sylvia (dir.). **Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma**. Vol 9, Buenos Aires: Emecé, 2004, pp. 123-142.

WILLSON, Patricia. Traducción entre siglos: un proyecto nacional. In: Jitrik, Noé (dir.). **Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas**. Vol. 5, Buenos Aires: Emecé, 2006, pp. 661-677.

WILLSON, Patricia. **La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

WILLSON, Patricia. La traducción y sus discursos: Apuntes sobre la historia de la traductología. In: **Exlibris**. 2, 2013, pp. 82-95.

WILLSON, Patricia. **Página Impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras.** 1ª Ed. Buenos Aires: EThos Traductora, 2019.

WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (eds.). **Constructing a Sociology of Translation.** Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2007.

WOODSWORTH, Judith. **Telling the Story of Translation. Writers Who Translate.** Nueva York/Londres: Bloomsbury Academic, 2017.

ZUM FELDE, Alberto. **Proceso intelectual del Uruguay.** 3ª Ed. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967a.

ZUM FELDE, Alberto. **Proceso histórico del Uruguay.** Montevideo: Arca, 1967b.

## ANEXOS

ANEXO 1 - RELEVAMIENTO DE TRADUCCIONES ÉDITAS E INÉDITAS POR  
MERCEDES REIN<sup>141</sup>

## Teatro

Autor	Título	Fecha	Lengua	Teatro/Editorial	Otros
Brecht, Bertolt	<i>El círculo de tiza caucásico</i>	1959	Alemán	El Galpón	
Brecht, Bertolt	<i>El alma buena de Sechuán</i>	1962	Alemán	Compañía Club de Teatro, Sala Victoria	1963, (MIRZA, 2018)
Frisch, Max	<i>Andorra</i>	1962	Alemán	El Galpón	-
Dürrenmatt, Friedrich	<i>Frank V</i>	1963	Alemán	Teatro Universal	-
Brecht, Bertolt	<i>Galileo Galilei</i>	1964	Alemán	Comedia Nacional/Teatro Solís	-
Brecht, Bertolt	<i>Canciones, poemas y escenas de Bertolt Brecht</i>	1971	Alemán	El Galpón	-
Brecht, Bertolt	<i>La resistible ascensión de Arturo Ui</i>	1972	Alemán	Buenos Aires (según registro de Mercedes Rein)	Carpa FUTI con dirección de Atahualpa del Cioppo.
Goethe, J. W.	<i>Urfaust</i>	1967	Alemán	Arca/Galerna	-
Weiss, Peter	<i>Los Testimonios</i>	1967	Alemán	El Galpón	Forma parte del Festival del Teatro Independiente (MIRZA, 2018)
Schiller, Friedrich	<i>María Estuardo</i>	1968	Alemán	Comedia Nacional	-
Brecht, Bertolt	<i>El Sr. Puntilla y su criado Matti</i>	1969	Alemán	El Galpón	-
Brecht, Bertolt	<i>La ópera de dos centavos</i>	1970	Alemán	El Galpón	-
Kuhlmann, Harlad	<i>Campanas de Pentecostés</i>	1982	Alemán	Goethe Institut Buenos Aires	-
Strauss, Botho	<i>Trilogía del reencuentro</i>	1982	Alemán	Goethe Institut Buenos Aires	-
Süsskind,	<i>El contrabajo</i>	1982	Alemán	Goethe Institut	-

<sup>141</sup> Fuentes: Biblioteca Nacional del Uruguay (de acuerdo al registro de Rein), AGADU, documentos personales de Rein y *Cronología de estrenos teatrales* (Mirza, 2018).

Patrick				Buenos Aires	
Von Kleist, Heinrich	<i>El cántaro roto</i>	1983	Alemán	s/d	-
Brecht, Bertolt	<i>El círculo de tiza caucásico</i>	1986	Alemán	El Galpón	-
Brecht, Bertolt; Weil, Kurt	<i>Los siete pecados capitales</i>	1988	Alemán	Sodre/Sala Brunet	-
Fassbinder, Rainer	<i>Libertad en Bremen</i>	1989	Alemán	Comedia Nacional	-
Kempinski, Tom	<i>Dúo para uno</i>	1989	Inglés	Teatro Circular	-
Wesker, Arnold	<i>Sopa de pollo con cebada</i>	1989	Inglés	Teatro Carlos Brussa	-
Von Saaz, Johannes	<i>El labrador y la muerte</i>	2001	Alemán	Comedia Nacional	-
Handke, Peter	<i>Insulto al público</i>	2002	Alemán	Teatro Victoria	-
Hürlimann, Thomas	<i>Síncrono</i>	s/d	Alemán	Theaterbibliothek, Goethe Institut	con Dieter Schonebohm
Loher, Dea	<i>Manhattan Medea</i>	2002	Alemán	Theaterbibliothek, Goethe Institut	con Dieter Schonebohm
Ostermaier, Albert	<i>Más allá de los escollos</i>	2002	Alemán	Theaterbibliothek, Goethe Institut	con Dieter Schonebohm
Strauss, Botho	<i>Retorno inesperado</i>	s/d	Alemán	Theaterbibliothek, Goethe Institut	con Dieter Schonebohm
Walser, Theresia	<i>Tanta ferocidad ya no existe en nuestros bosques</i>	2001	Alemán	Theaterbibliothek, Goethe Institut	con Dieter Schonebohm

### Ensayo

Autor	Título	Fecha	Datos de publicación
Schleiermacher, Friederich	“Pensamientos ocasionales sobre universidades en sentido alemán”	1959	Llambías de Azevedo, J. (dir.). <i>La idea de la Universidad en Alemania</i> , Buenos Aires: Sudamericana, pp. 117-208.
Cassirer, Ernst	<i>Philosophie der Symbolischen Formen, Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity y Language and Myth</i> [Fragmentos]	1959	<i>La filosofía del lenguaje de Ernst Cassirer. Cuadernos de Filosofía del Lenguaje. 2.</i> Montevideo: Udelar, Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Lingüística.
Benjamin, Walter	<i>Brecht: ensayos y conversaciones</i>	1970	Montevideo: Arca.
Hölderlin, Friedrich	<i>La poesía lírica de Hölderlin</i> [con Apéndice: “Hölderlin y la filosofía de la existencia”]	Inédito	Manuscritos a mano en dos carpetas de color anaranjado (Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras de Uruguay).

## Poesía

<b>Título</b>	<b>Fecha</b>	<b>Datos de publicación</b>
“ <i>Requiem para una amiga</i> . Un poema de Rainer Maria Rilke” [Fragmentos de “ <i>Requiem für eine Freundin</i> ”]	1957	<i>Marcha</i> , 884, pp. 22-23.
“Una generación malograda. Wolfgang Borchert: poesía y manifiesto”	1958	<i>Marcha</i> , 929, pp. 22-23.
“Aproximación a la poesía lírica de Bertolt Brecht” [Fragmentos de varios poemas]	1959	<i>Marcha</i> , 970, pp. 22-23.
“De los que vendrán después de nosotros” de Bertolt Brecht	1959	<i>Brecht. El círculo de tiza caucásico</i> . Librillo de El Galpón a propósito de su décimo aniversario. [No hay mención a la traductora pero la traducción coincide con la de la antología].
“Poesía alemana de hoy. Variaciones sobre ‘Tiempo y Muerte’. Hans Egon Holthusen, 1913.	1960	<i>Marcha</i> , 1.035, p. 22.
“Del pobre B.B.” de Bertolt Brecht	1962	<i>Aquí poesía</i> , 2, pp.17-18.
“El amor en la canción y la poesía alemana” [Candidus, C.A., Claudius, M., Goethe, J.W., Geibel, E., Heine, H., Heyse, P., Herrose, K.F., Höltz, L., Rellstab, L., Rückert, F., Schmidt, W., von Baumberg, G., Weisse, Ch.]	1975	Biblioteca Nacional de Uruguay, Auditorio Carlos Vaz Ferreira.

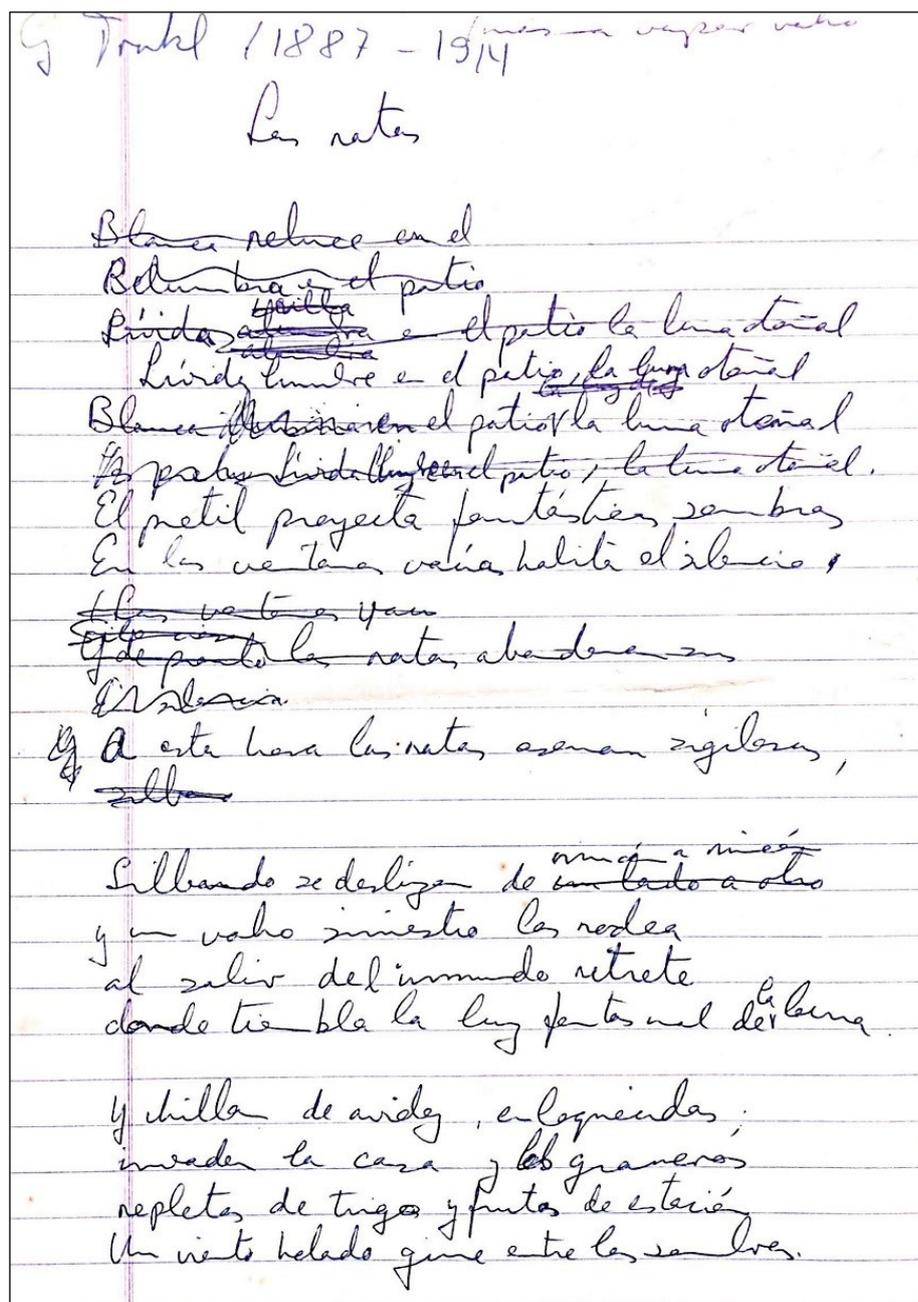
ANEXO 2 - RELEVAMIENTO DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS SOBRE LITERATURA EN  
LENGUA ALEMANA EN *MARCHA* POR MERCEDES REIN (1956-1963)

<b>Título</b>	<b>Fecha</b>	<b>Datos de publicación</b>
“Bertolt Brecht y su <i>Madre coraje</i> ”	31 de agosto de 1956	<i>Marcha</i> , 828, p. 22.
“Revisión de Kafka”	7 de febrero de 1958	<i>Marcha</i> , 899, p. 21.
“Friedrich Dürrenmatt. Un maestro de la sátira”	16 de octubre de 1959	<i>Marcha</i> , 981, p. 28.
“Arthur Schnitzler: <i>Morir</i> . Buenos Aires, Cía. Gral. Fabril Editora, 1961. (Trad. F. E. Lavallo).	1° de diciembre de 1961	<i>Marcha</i> , 1.086, p. 31.
“Presentación de Max Frisch” [Primera parte].	13 de julio de 1962	<i>Marcha</i> , 1.115, p. 28 y 31.
“Presentación de Max Frisch” [Segunda parte].	20 de julio de 1962	<i>Marcha</i> , 1.116, p. 29.
“Friedrich Dürrenmatt: Cuatro piezas. Buenos Aires, Sur, 1962 (Trad. Arnoldo Fischer)”.	21 de diciembre de 1962	<i>Marcha</i> , 1.138, p. 29.
“ <i>Los físicos</i> de Dürrenmatt” [Incluye una entrevista Federico Wolff, fundador de Teatro Universal].	5 de abril de 1963	<i>Marcha</i> , 1151, s/n.

ANEXO 3 - MANUSCRITOS Y VERSIONES DACTILOSCRITAS  
CORRESPONDIENTES A LAS VARIANTES DE LA ANTOLOGÍA

Las siguientes imágenes corresponden a los manuscritos sueltos vinculados a las traducciones de la antología (Fondo Mercedes Rein, Academia Nacional de Letras de Uruguay).

“Las ratas” [“Die Ratten”], de Georg Trakl. Folio manuscrito con bolígrafo azul y numerosas reescrituras correspondientes a una misma campaña de escritura.



“Pequeño Curriculum Vitae” [“Kurzgefasster Lebenslauf”], de Erich Kästner. Dos folios manuscritos en bolígrafo azul, con pocas reescrituras y tachaduras.

E Kästner

Pequeño Curriculum Vitae

No pierde mucho aquel que nunca vino al mundo  
y se puede reír, desde la eternidad.  
Yo, en cambio, ~~fuí engendrado~~ <sup>nací</sup> cuando era muy pequeño  
No puede echarme atrás.

En la escuela, a la cual dediqué mucho tiempo,  
aprendí a olvidar lo poco que sabía.  
Por cierto, ~~quién~~ <sup>entonces</sup> era un alumno modelo.  
; ¿Extraña? Pues a mí me duele todavía.

Después vino la guerra - No hubo vacaciones.  
Serví como artillero, en la infantería.  
Deramaba su sangre, la tierra, a barbellones.  
No me preguntan cómo: yo, entretanto, viví.

Más tarde, la República; el nazco por el suelo:  
con Kant y el ~~señor~~ <sup>arte gótico</sup> Goethe y la ~~Revolución~~ <sup>Revolución</sup>;  
política y mujeres, cultura e inflación -  
Los domingos, la lluvia, quis como el día con celo.

Ahora ya estoy cerca de los cuarenta y tantos.  
Poseo una pequeña fábrica de poesía.  
En mis sienes platean, ay, los cabellos blancos.  
Y mis viejos amigos ~~son~~ <sup>van</sup> ~~de~~ <sup>seguir</sup> ~~barridos~~ <sup>barridos</sup>.

Me gusta caminar sobre las cuerdas flojas  
 y zambuchar la rama en que estamos sentados  
 Recorro los jardines de antiguos sentimientos -  
 1<sup>er</sup> ~~may~~ muertos - y ~~zambuchar~~ <sup>zambudo voy por</sup> ~~los~~ <sup>mis</sup> ~~ingenieras~~

~~Como todo, yo tengo que soportar mi carga  
 El peso va <sup>creciendo</sup> ~~creciendo~~ ~~y se~~ ~~doble~~ ~~mi~~ ~~espalda~~  
 Resumiendo lo dicho puedo agregar, tal vez:  
 Todo lo cual se puede resumir de este modo.  
 Vine al mundo y, con todo, aún me encuentro a pie~~

~~Lo cual <sup>puede</sup> ~~se~~, acaso, resumir <sup>de este modo</sup> ~~como sigue~~:  
 Vine al mundo y me encuentro a pie, a pesar de todo~~

Como todo, yo tengo que soportar mi carga  
 El peso va creciendo y se doble mi espalda.  
 Lo cual se puede, acaso, resumir de este modo;  
 Vine al mundo y me encuentro a pie, a pesar de todo.

“Del pobre B. B.” [“Vom armen B. B.”], de Bertolt Brecht. Folio dactiloscrito en tinta azul de la versión correspondiente a *Ensayo sobre poesía alemana contemporánea*, con numerosas reescrituras a mano realizadas con bolígrafo azul.

BERTOLT BRECHT  
1898-1956-----

Del pobre B.B.

Yo, Bertolt Brecht, soy de las selvas negras.  
Mi madre me trajo a la ciudad,  
Cuando aún me encontraba en su <sup>vierte</sup> seno. Y el frío de las <sup>bosques</sup> selvas  
Irán conmigo hasta la muerte.

*En las ciudades de asfalto está mi hogar*  
Mi hogar son las ciudades asfaltadas. Desde siempre,  
Provisto de los ~~gustos~~ <sup>gustos</sup> sacramentos:  
Periódicos. Tabaco. Y aguardiente.  
Suspicaz, perezoso, satisfecho, al final.

Soy amable con la gente. Me pongo,  
Cuando ~~corresponde~~, un sombrero <sup>duro</sup> de copa. <sup>como los otros</sup>  
Yo digo: son animales de un olor muy especial.  
Y ~~pero~~ <sup>pero</sup> digo: no importa, también lo soy yo.

De mañana ~~me siento~~ <sup>En mis</sup> En el sillón de hamaca, me siento  
entre algunas mujeres; ~~despreocupadamente~~,  
las contemplo, <sup>despreocupado</sup> y les digo:  
conmigo no podéis contar para nada.

~~Algunos~~ <sup>Algunos</sup> ~~hombres~~ <sup>hombres</sup> a mi alrededor  
De tarde ~~se reúnen~~ <sup>reúnen</sup> conmigo ~~varios~~ <sup>varios</sup> hombres.  
Nos <sup>algunos</sup> ~~tratan~~ de "gentleman" <sup>con gran</sup> ~~gran~~ dignidad.

Ellos ponen sus pies sobre mis mesas  
Y dicen: <sup>ya</sup> pronto nos irá mejor. Y yo  
No ~~les~~ pregunto: cuándo?

~~Al~~ <sup>Al</sup> alba los abetos hacen pis en la niebla.  
Y su alimafia, los pájaros, ~~comienza~~ <sup>comienza</sup> a gritar.  
A esa hora vació mi copa en la ciudad,  
Tiro mi pucho y me duermo intranquilo.

“Transfiguración” y “Solución”, de Christa Reinig. Folio dactiloscrito en tinta negra de los dos poemas de Reinig eliminados en *Poesía alemana contemporánea*(b), con una sola tachadura realizada con bolígrafo negro.

CHRISTA REINIG

(nac.1926)

Transfiguración

Conseagro bajo mis manos  
la mesa, el pan, la fuente,  
hasta que se vuelven contra mí  
y se transforman en la muerte.

Agradezco a todas las cosas fuertes  
mi corazón entró radiante en ellas  
partió con ímpetu para dominarlas  
y con sabiduría llegó a ser en ellas.

La nieve cae en el cuello de mi abrigo  
y acciende en el vapor de mi aliento  
llega como un vestido de piedra (~~para prenderlo~~)  
y como el humo parte hacia la oscuridad.

---

Solución

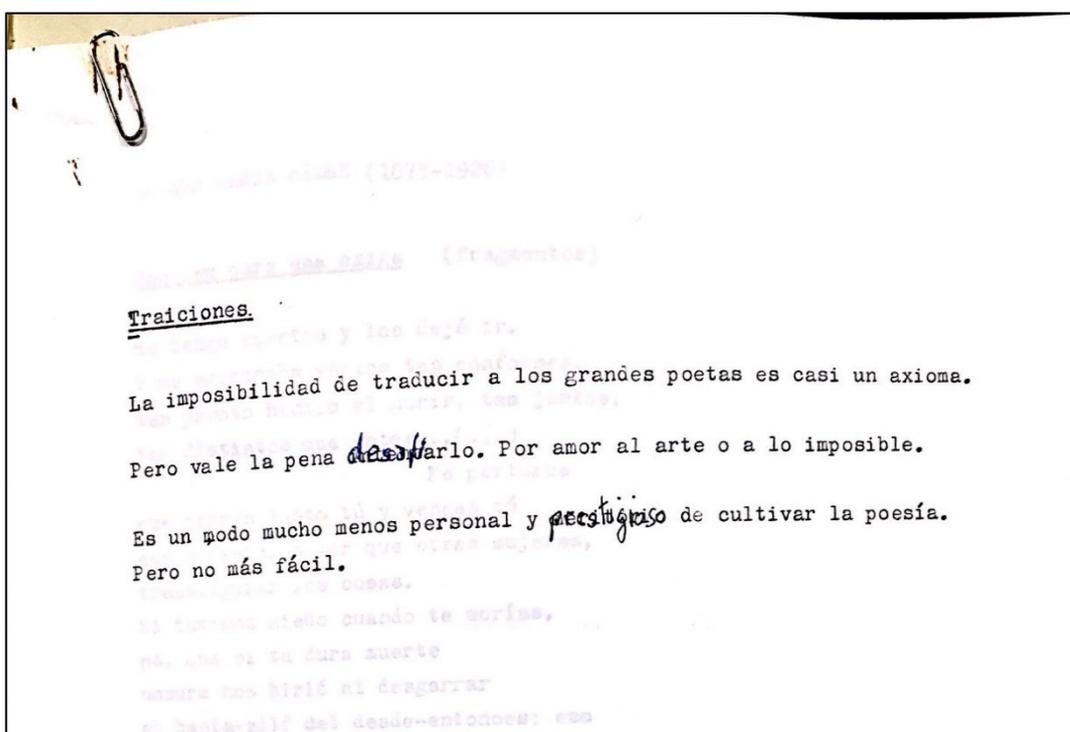
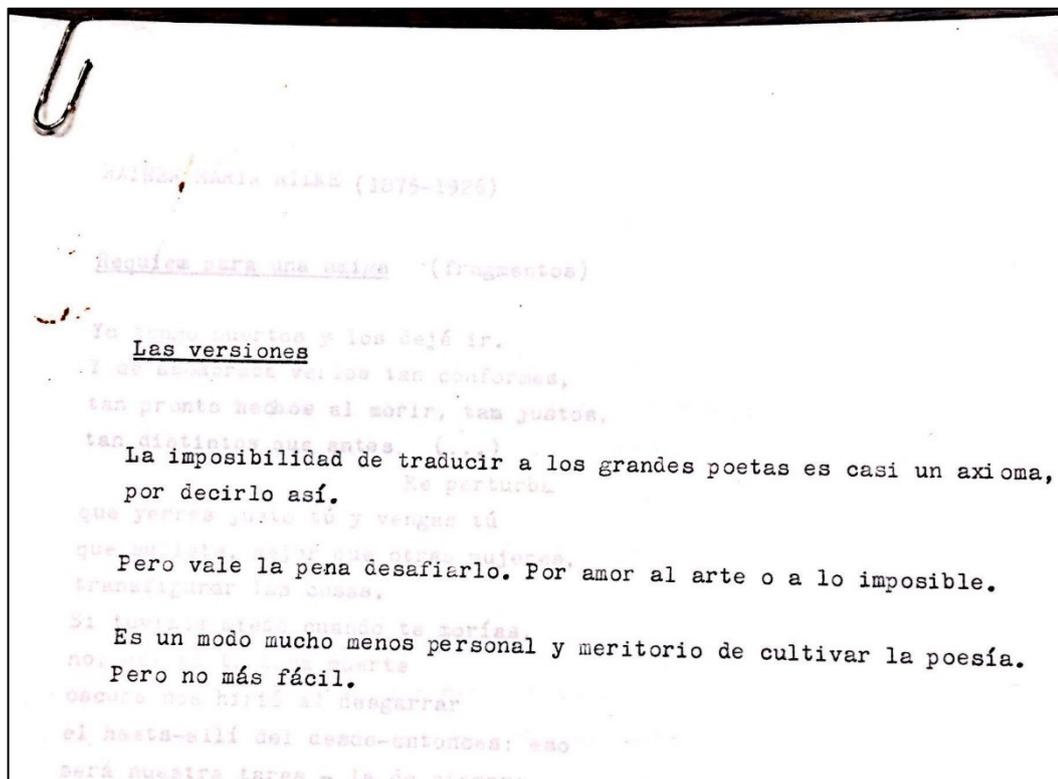
Escribir, con letra clara, lo que ha de ser escrito  
Después limpiar la escarcha que empaña las ventanas

Después guardar los libros y papeles en un cajón  
Alimentar un gato, regar una flor

Enfrascarse en ello y de pronto comprender el sentido:  
"Ponte tu abrigo, debes abandonar la casa"

---

Carátulas con título y acápite correspondiente a dos conjuntos de ocho folios con versiones traducidas de los poemas “Requiem para una amiga” [“Requiem für eine Freundin”], de Rainer Maria Rilke y “Mi pueblo” [“Mein Volk”], de Else Lasker-Schüler.



## ANEXO 4 - DOCUMENTOS Y APUNTES AUTÓGRAFOS

Programa "El amor en la canción y la poesía alemana", 24 de noviembre de 1975, Biblioteca Nacional de Uruguay. Traducciones por Mercedes Rein.

**"EL AMOR EN LA CANCIÓN Y LA POESÍA ALEMANA"**

<p style="text-align: center;"><b>PRIMERA PARTE</b></p> <p style="text-align: center;"><u>AMOR DESDICHADO</u></p> <p>SCHUMANN - GOETHE — Pienso en ti (duo)          MOZART - SCHMIDT — Canto de separación          MOZART - von BAUMBERG — Al quemar Luisa las cartas ...          BRAHMS - HOLTY — Noche de Mayo          BRAHMS - CANDIDUS — Viejo amor          BRAHMS - HEINE — La muerte es la fría noche          SCHUBERT - CLAUDIUS — En la tumba de Anselmo          BEETHOVEN - GOETHE — Delicias de la tristeza          SCHUMANN - GEIBEL — En la noche (duo)</p> <p style="text-align: right;">Recitantes: <b>ESTELA MEDINA</b> <b>HORACIO PREVE</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>SEGUNDA PARTE</b></p> <p style="text-align: center;"><u>AMOR FELIZ</u></p> <p>SCHUBERT - RELLSTAB — Mensaje de amor          BEETHOVEN - HERROSEE — Te amo          BEETHOVEN - WEISSE — El beso          SCHUMANN - L'EGRU — No tan rápido          SCHUMANN - HEINE — Eres como una flor          SCHUMANN - ROCKERT — Canción matinal          WOLF - HEYSE — Si quieres ver morir de amor a tu amado          WOLF - HEYSE — En la sombra de mis rulos          SCHUMANN - ROCKERT — Canción de baile (duo)</p> <p style="text-align: right;">Soprano: <b>YOLANDA PARODI</b> Tenor: <b>RAFAEL QUARTINO</b></p>
---	--

Al piano: **GIOCONDA PARODI**  
Traducciones: **MERCEDES REIN**

---

**SUSANA GAMUNDI**

—●—

Especialista en problemas capilares.  
Tratamientos que previenen una futura calvicie.

—●—

Exámen Gratuito solicitando hora al 78 27 06

Programa de mano de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, traducida por Rein, dirigida por Atahualpa del Cioppo, Montevideo, Carpa de FUTU.

FEDERACION URUGUAYA DE TEATROS INDEPENDIENTES — CARPA TEATRO

La Institución Teatral "EL GALPON"  
(Aliada a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes)

presenta:

**LA RESISTIBLE ASCENSION DE  
ARTURO UI**

Crónica en un prólogo y trece cuadros de BERTOLT BRECHT  
Música de HANS-DIETER HOSALLA  
Versión española de Mercedes Rein

**REPARTO**

ANUNCIADOR ..... Enrique Alvarez HINBULLDOG ..... Raúl Pazos GOBBOLA ..... Jorge Curi GORI ..... Juan M. Denuta ARTURO UI ..... Villanueva Osse ERNESTO ROMA ..... Raúl Cabrera FLAKE ..... Omar Robella BUTCHER ..... Enrique Labat MULBERRY ..... Juan A. Moreira (de Teatro Moderno) SHEET ..... Juan Ribeiro CLARK ..... Carlos Banchero JOVEN HINBULLDOG ..... Walker Figueroa NINI ..... Olga Cerviño TED RAGG ..... Eduardo Meneses BOWL ..... Rodolfo Campochiaro CRILADO ..... Juan C. Moretti GARFLES ..... Julio Condón O'CASEY ..... Adela Gleiger LA MUJER ..... Juan Gentile MALTONNEY — El actor — Enrique Alvarez JAMES GREENWOOD ..... Roberto Malinow HOOK ..... Carlos Peña JUEZ ..... Eduardo Meneses ACUSADOR ..... Juan Gentile DEFENSOR ..... Mario Pérez PISH ..... Enrique Labat MEDICO ..... Enrique Labat	BETTY DOLLFOOT ..... Adela Gleiger IGNACIO DOLLFOOT ..... Juan Ribeiro DINA ..... Dardo Delgado PASTOR ..... Enrique Labat UNA MUJER ..... Olga Cerviño POLICIAS ..... Washington Belucet José S. Gómez COMERCIANTE DE CHICAGO ..... Ismael Baillo Carlos Peña - Omar Robella - Juan C. Moretti - Dardo Delgado - Raúl Pazos - Roberto Malinow - Dervy Vilas COMERCIANTE DE CICERO ..... Eduardo Meneses - Omar Robella - Ismael Baillo - Carlos Peña - Walter Figueroa PERIODISTAS ..... Ismael Baillo - Rodolfo Campochiaro - Juan C. Moretti - Dervy Vilas GANGSTERS: Enrique Alvarez - Washington Belucet - Rodolfo Campochiaro - Dardo Delgado - Walter Figueroa - José S. Gómez - Enrique Korynicki - Miguel Novas - Mario Pérez	Dirección: ATAHUALPA DEL CIOPPO Ayudantes de dirección: Jorge Curi - Dervy Vilas Dispositivo escénico y utilería: Carlos Carvalho (de Teatro del Pueblo) Vestuario: Amalia Lays Diseños y realización de pelucas y maquillaje: Juan A. Moreira Iluminación: Carlos Lamaita Proyecciones: Carlos Scavino Sonomontaje y efectos sonoros: Mauricio Romanoff Desplazamientos rítmicos: Violeta López Lomba Realización del vestuario femenino: Juanel Sombreros: Mariuja de Capdepon Realización de dispositivo escénico: Alfredo Soto - Clem Kenediz Realización de utilería: Francisco Jakerle - Dardo Delgado Electricista: Compañero Rivera
--	---	--

Manuscrito a mano en dos folios con apuntes correspondientes a la reseña "Requiem para una amiga. Un poema de Rainer Maria Rilke", publicada en *Marcha* en 1957.

(1)  
Rilke escribió el "Requiem para una amiga" en París entre el 31 de octubre ~~del~~ y el 2 de noviembre de 1908. Evoca en el mismo el recuerdo de la pintora Paula Modersohn-Becher, que había fallecido en 1907 en Worpswede. El poema parece inspirado, en particular, en dos autorretratos de la amiga muerta, ambos de 1906; uno de ellos, perteneciente a la colección Roselius, ~~que se encuentra~~ 21

Carta manuscrita de Rein enviada a sus familiares desde uno de los centros de detención militar ubicados en el departamento de Maldonado “desde la celda 23”, en febrero de 1974. En la carta puede verse una canción a Los Olimareños y la referencia a Carlos Quijano (director de *Marcha*) y Onetti, ambos detenidos al igual que Rein por causa del premio otorgado a Nelson Marra por “El guardaespaldas”.

Queridos : Escribo de apuro, de contrabando.  
 No tengo la tintera de aluminio. Me dieron  
 las novelas: El Luján, pro.  
 Ahora estoy mejor. Hasta me dio por hacer  
 mis versos. Para los Olima - Desde la celda 23  
 Santiago (cto.)  
 Amigos, cuando me mueran  
 no voy a darles trabajo  
~~Pediré un vaso de vino~~  
 (Dicho - Pepe :)  
 Pediré un vaso de vino,  
 diré que estaba de paso,  
 le sonreiré a mi vecino  
 y me tomaré mi vaso.  
 (Cantado :)  
 Cuando la muerte lo quiera  
 me iré por algún atajo  
 Me iré sin decir adiós  
 con mi canto y mis heridas  
 Me iré cantando sin voz,  
 con mis canciones queridas

Me vio una  
 médica. Tengo  
 presión alta. Me  
 mandó poca sal.  
 Aquí está Onetti  
 y Quijano