

RETÓRICAS Y POLÍTICAS DE LO SENSIBLE: EL CISNE EN RUBÉN DARÍO Y JAIME LUIS HUENÚN

Ana Inés Leunda*

Resumen

En esta labor focalizamos en la figura del cisne en “El rey burgués” (1887), “Canto a la Argentina” (1910) de Rubén Darío y *Reducciones* (2013) de Jaime Luis Huenún para evidenciar de qué manera la dimensión sensible (auditiva, visual etc.) permite reconocer cierta retórica artística y valoración política, en relación con el texto y contexto del que cada figura es parte. Específicamente la dimensión política será atendida en relación con el Estado-Nación argentino-chileno y el lugar más o menos marginal del indígena en él. Nuestra perspectiva parte de la semiótica de la cultura de Iuri Lotman (1992) y entiende que cada reminiscencia del cisne supone un texto previo con el cual cada autor dialoga/discute. A su vez, lecturas más actuales del semiótico ruso nos permitirán profundizar en los rasgos sensibles (Mandoki, 2014) y políticos (Arán y Barei, 2005). De acuerdo con lo ya señalado, la pregunta central que nos guía indaga de qué manera el cisne opera como condensador de sentidos conservados/transformados en el corpus que nos ocupa. La primera respuesta hipotética afirma que en cada texto es posible reconocer un autor que traduce las memorias culturales (europea e indígena) y construye una imagen del cisne ligada a cierto modelo de sensibilidad, que es inseparable de la retórica artística y la dimensión política que busca configurar y consolidar.

Palabras clave: CISNES, CULTURAS, MEMORIAS, RETÓRICA Y SENSIBILIDAD

Abstract

In this work we focus on the figure of the swan in “El rey burgués” (1887), “Canto a la Argentina” (1910) and *Reducciones* (2013) to demonstrate how sensitive dimension (auditory, visual etc.) can recognize certain artistic rhetoric and political assessment in relation to the text and context of our corpus. Specifically the political dimension will be answered in relation to the nation-state Argentina and Chile and the indigenous in this place, because the three texts refer to this context. Our perspective dialogue with the Lotman’s semiotics of culture (1992) and understands that every reminiscence swan refer to a previous text, with which each author converses / discussed. The latest readings of Lotman’s semiotics allow us to delve into the sensitive features (through Katya Mandoki’s work, 2014) and political (through Pampa Aran and Silvia Barei’s work 2005). According to the above, the central question that guides us inquire how the swan operates as conserving and transforming senses in this corpus. The first hypothetical response states that every text is possible to recognize an author who translates the cultural memories (European and Indigenous) and constructs an image of the swan linked to a sensitivity model, which is inseparable from the artistic rhetoric and political dimension that looks for create and consolidate.

Clue words: CULTURES, MEMORIES, RHETORIC, SENSITIVITY AND SWANS.

* Dra. en Letras. Becaria Posdoctoral de CONICET.

Ana Inés [anaileunda@gmail.com] Enviado 26/07/2016. Evaluado 31/08/2016

1- Introducción

La figura del cisne que nos retrotrae a la mitología grecolatina ha tenido una gran productividad en la literatura, la escultura y la pintura occidental. El erotismo de los cuerpos de Leda y de un Zeus metamorfoseado ha dado lugar a múltiples representaciones que pueden llevarnos hacia un interesante recorrido que incluye desde la obra perdida de Leonardo da Vinci a la “Leda atómica” de Salvador Dalí, pasando por el Barroco de Rubens y el Simbolismo de Gustav Klimt. Es decir, nos permitiría recorrer hitos centrales del arte occidental. En este orden que trazan los ejemplos, la figura del cisne en Rubén Darío y Jaime Luis Huenún también remite a la tradición de la cultura europea. Sin embargo, estos autores latinoamericanos atienden a su vez la memoria y legado de las culturas indígenas y, por lo tanto, se diferencian de los casos citados. En función de esto, las preguntas iniciales que nos guían interrogan: ¿qué sentidos emanan de la imagen del cisne en los autores elegidos? ¿qué rasgos conservan de la tradición mítica occidental y cuáles transforman? ¿de qué manera se resignifica la imagen del cisne en conexión con las culturas indígenas también aludidas? ¿qué distancia puede advertirse entre la figura modernista y la contemporánea diseñada por Huenún?

Como señala Adela Pineda en trabajos recientes (2000 y 2009), la influencia de la poesía francesa en el modernismo rubendariano ha generado una prolífica crítica sobre el efecto extranjerizante de esa fuente en el autor nicaragüense. No obstante, esta línea de trabajo contrasta con la lectura renovada que ha ofrecido Ángel Rama, pionera en abordar de manera privilegiada la dimensión material-social del movimiento en general y del autor en particular (Rama, 1984; 1985a y 1985b). Por ello, partiremos de algunas de sus reflexiones para pensar las transformaciones retóricas y políticas legibles en el cisne de Darío que, a su vez, servirán de basamento para la reconstrucción de esta figura en la obra de Huenún.

En primera instancia nos detendremos en “El rey burgués” (editado en el periódico *La época* -Chile 1887- y luego en *Azul* -1888) y “Canto a la Argentina” (publicado por primera vez en *La Nación* - 1910 y luego en formato libro - 1914) que nos permitirán sintetizar rasgos de la figura del cisne en este autor y pensar conexiones con el contexto de producción argentino y chileno, cuyos modelos de Estados-Nación se estaban consolidando. En segundo lugar, abordaremos *Reducciones* (2013) de Jaime Luis Huenún, autor chileno/huilliche, en cuya obra se incluye el poema “Cisne de mí” (en expresa alusión a Darío) y se atiende el problema del indio en relación con el contexto nacional chileno-argentino pasado y actual.

El objetivo central de esta labor busca reflexionar sobre la articulación entre retóricas artísticas y valoraciones políticas legibles en la imagen del cisne en los textos y autores escogidos. Específicamente, nuestros objetivos pretenden: 1) Evidenciar la dimensión sensible de la figura del cisne vinculada a la percepción visible, auditiva, etc. que se construye en cada texto. 2) Mostrar articulaciones entre este orden sensible, la retórica artística de los textos y las valoraciones políticas vinculadas con el contexto de producción de cada autor. 3) Poner de manifiesto la resignificación de esta figura en relación con los proyectos de Estado-Nación decimonónicos y actuales. 4) Sintetizar de qué manera en el reverso del cisne es posible reconocer traducciones políticas de la memoria cultural, tanto indígena como occidental.

Nuestra perspectiva teórico-metodológica dialoga con la semiótica de la cultura de Iuri Lotman, atendiendo también lecturas más actuales de su obra que nos permiten profundizar, por un lado, en la dimensión sensible (no verbal) como parte constitutiva de los procesos textuales/culturales (Mandoki, 2014) y, por otro, los aspectos políticos implicados en la lucha por la información (Arán, 2001, Leunda, 2013). A su vez, la noción de retórica (postulada por Silvia Barei, 2008 en diálogo con Lotman, 1977/2000) nos ayuda a focalizar en la doble tensión entre los órdenes que regulan la información cultural y la fuerza entrópica que tiende al desorden y la transformación. Esta perspectiva retórica que abordamos facilitará nuestra reflexión sobre los procesos de memoria que operan a nivel colectivo: conservación y modificación de datos en función de cierto modelo de mundo que cada texto busca sostener/visibilizar.

De acuerdo con lo ya señalado, la pregunta central que nos guía indaga de qué manera el cisne opera como condensador de sentidos conservados/transformados en el corpus que nos ocupa. Al respecto, una primera respuesta hipotética afirma que en cada texto es posible reconocer un autor que traduce políticamente las memorias culturales (europea e indígena), cuyos rasgos son visibles a partir de las figuras del cisne que comenzamos a indagar.

2- Perspectiva teórico-metodológica

Para iniciar nuestro recorrido consideramos válido diferenciar con Iuri Lotman (1987/1996) el *símbolo* de la *reminiscencia* o *cita*. Algunos ejemplos de símbolos, según el Diccionario de Toporov (2002), son: la cruz, el círculo, la estrella de cinco puntas y el árbol. Su valor icónico es muy relevante y remite a datos muy antiguos de las culturas de las que son parte. Tienden a conformarse de manera conclusa y pueden migrar de una cultura a otra resignificándose.

A su vez, las *reminiscencias* o citas pueden considerarse metonimias, ya que aluden a textos preexistentes que completan su significado. Desde nuestra perspectiva, el cisne responde a este tipo de figura, pues para reconocer sus significados es necesario articularlo con otros textos. Por ejemplo, el relato mítico grecolatino y la poesía decimonónica son claves para comenzar a comprender el ideal de belleza y elegancia en el cisne de Darío. A su vez, Huenún puede incluirse como un eslabón más en esta cadena. Es decir, la figura del cisne en los autores que nos interesan constituye una reminiscencia metonímica de un texto mayor que los contiene:

Hay que distinguir el símbolo de la reminiscencia o de la cita, puesto que en estos últimos el plano “externo” del contenido-expresión no es independiente, sino que es una especie de signo-índice que indica algún texto más vasto, con el cual se halla en relación metonímica (Lotman, 1992/1996: 144)

En nuestro caso, la interpretación del cisne como un texto abierto (que remite a otros) nos ayuda a focalizar en la dimensión temporal (diacrónica / sincrónica), clave para el corpus que nos ocupa. No está de más señalar que la diferencia entre *símbolo* y *reminiscencia* no es tajante y absoluta, pues esta figura puede tener también su dimensión simbólica, por ejemplo, la blancura del cisne asociada a la pureza. A su vez, el análisis de *símbolos* y *reminiscencias* no puede pensarse por fuera de un contexto particular que permite su reconocimiento y comprensión.

Para Lotman, todo texto opera en conexión con un entorno semiótico o *semiosfera* que permite su legibilidad y/o transmisibilidad. Esta noción fue construida a partir de la *biosfera* que había postulado el biólogo Vladimir Vernadski (1862-1945) y que remitía a los distintos ecosistemas conectados por la energía de la vida. Podríamos decir que la *semiosfera* es el “medioambiente” semiótico fuera del cual es imposible la semiosis (así como la *biosfera* es la red fuera de la cual no es pensable la vida), está compuesta por la interacción de múltiples lenguajes y textos. “La diversidad interna de la semiosfera presupone la integralidad de esta. Las partes no entran en el todo como detalles mecánicos, sino como los órganos en un organismo” (Lotman, 1984/1996: 31). Así, la semiosfera presupone la existencia de fronteras hacia el exterior (dividen aquello que está por fuera de lo pensable y exigen un *traductor* para que la información sea comprensible) y también en el interior, por ejemplo, los bordes entre textos, lenguas y culturas.

De este modo, la noción de *semiosfera* nos permite subrayar que tanto los símbolos como las reminiscencias o citas están subordinados a un medio semiótico con múltiples fronteras a través de las cuales circula y se transforma la información. Es el medioambiente el que permite la vida y no al revés, aún cuando metodológicamente sea necesario partir de los textos para pensar las dinámicas de la semiótica cultural. Asimismo, los conceptos aludidos evidencian la importancia de las analogías entre la semiótica de la cultura y las ciencias de la vida, muy frecuentes en la obra de Lotman (Arán, 2014).

En una labor en curso, Katya Mandoki (2014) indaga estos cruces interdisciplinarios de la obra lotmaniana y afirma la necesidad de consolidar una perspectiva biosemiótica que incluya, por ejemplo, la dimensión corporal-sensible en la producción de significados. Retoma la relevancia de la noción de *frontera* lotmaniana para explorar los alcances de la similitud entre el límite poroso de toda unidad sémica y las membranas que recubren las células del cuerpo, a través de cuya permeabilidad es posible (como en la biosfera) la circulación de la vida: “La analogía a los receptores sensoriales de la membrana indicada por Lotman pone en evidencia que en el concepto lotmaniano de semiosfera subyace la figura de la célula y el trasfondo ecobiológico” (Mandoki, 2014: 128). Ya en los ‘90 Mandoki afirmaba que la *estesis* es la presencia física y química que “permite comprender de manera mucho más concreta a qué nos referimos con la enigmática palabra «sensibilidad»: es la condición de receptividad o porosidad, es decir, de membrana de todo ser vivo” (2006: 14).

Consideramos que estos aportes nos permiten pensar en un desborde de la semiosfera (semiótica) hacia un mundo material que incluye lo físico-sensible-sensorial. En relación con ello, en los textos a trabajar atenderemos marcas de la dimensión sensible perceptual, ligadas a los sentidos como la vista. Vale agregar que estos indicios vinculados a la percepción son entendidos como la creación retórica que opera entre una palabra (discreta) y una sensación (no discreta). Es decir, nos acercamos a las reflexiones de Nietzsche (1878/2010) cuando afirmaba el necesario salto lógico-metafórico entre una percepción corporal y la palabra que pretendía dar cuenta de ella.

A su vez, la concepción de las capas de semiosis y materialidad como tropos con saltos lógicos dialoga con la perspectiva retórica que elegimos para pensar la dinámica informativa de las culturas. Al respecto, es necesario precisar que la *retórica cultural* no es un tropo que se pueda reconocer como una huella o marca textual, sino un mecanismo complejo que opera cohesionando información de una cultura como totalidad. Lotman, explica:

Este mecanismo selecciona activamente textos no solo del presente, sino también de los estados pretéritos de la cultura y afirma como normativo su propio modelo –simplificado del movimiento histórico de la cultura. Sería erróneo ver en esto solo el costado negativo: gracias a esa simplificación la cultura adquiere un lenguaje común para los enlaces comunicativos con épocas pasadas.

Desde el punto de vista tipológico, el metamecanismo puede construirse sobre tres tipos de bases: mitológica, artística y científica (Lotman, 1977/2000: 129 y 130).

Silvia Barei (2008) dialoga con Lotman y afirma que este mecanismo regulador de la información puede pensarse como un *orden retórico* que organiza datos y, con ello, mitiga la tendencia al desorden y la entropía de la información. Por lo tanto, orden y desorden necesariamente coexisten. Además, estos tres metamecanismos (en términos de Lotman) u órdenes retóricos (en palabras de Barei) se imbrican mutuamente. Como ya hemos señalado, el cisne en nuestro corpus supone la articulación del texto literario (artístico) con el mito grecolatino.

El margen de libertad que cada autor tiene está limitado por las regulaciones retóricas imperantes en un momento determinado. A su vez, esta frontera de decibilidad, que circunscribe cierto contexto, también permite visibilizar las elecciones de cada autor, pues cada sujeto (aún atravesado por su cultura) tiene un margen de opciones frente a los modos de conservar/transformar la tradición cultural recibida. En tal sentido, afirmamos que cada autor de nuestro corpus es un traductor político de la memoria, quien no sólo reproduce de acuerdo a un modelo estético consagrado, sino que también puede innovar y modificar valores vigentes y jerarquías consagradas.¹

3- El cisne en Rubén Darío: Emergencias

Sabemos que “El cisne”, como poema en la obra de Rubén Darío, aparece a mitad de su producción en *Prosas Profanas* (1896/1915). En ese texto puede advertirse el aglutinamiento del orden mitológico, ya mencionado, con el romance medieval (recordemos que la ópera *Lohengrin* de Wagner basa su argumento en un texto que había formado parte de la tradición de “El caballero del cisne”). El poema no centra su atención en la sensualidad de los amantes que aparece en el mito y en la ópera, sino en la blancura de sus alas, como símbolo del ideal de belleza que esconde la nueva poesía, entendida como gracia divina para la humanidad. No sorprende que sea la dimensión auditiva, a través del canto, la que gane relevancia en el poema, en detrimento del tacto (vinculado a la experiencia de los amantes), pues la clave central está en la exaltación de la capacidad para crear poesía.

Jerónimo Martínez Cuadrado (2000) detalla la constante recurrencia del cisne en la poesía decimonónica parnasiana, simbolista y modernista. Afirma que es un leitmotiv tanto para estos movimientos franceses, como para las transformaciones estéticas en lengua española que tienen a Darío como figura central. Así, la poesía francesa es una fuente que el autor *traduce* culturalmente para construir nuevos modelos retóricos que, al tiempo que focalizan en la imagen icónica del cisne blanco, destacan que es el artista quien, por una facultad íntima, puede ser vehículo que concrete la belleza ideal.

Este eje de sentidos convocado en la figura del cisne para exaltar la creación poética había aparecido ya en uno de los textos fundacionales de Darío, “El rey burgués”, aunque desplegado en un relato alegórico. El cisne aparece en esta narración

como parte del decorado del jardín que bordea el palacio, acorde al refinamiento que el modernismo comenzaba a instaurar:

El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos maravillosos. Llegaba a él por entre grupos de lilas y extensos estanques, siendo saludados por *cisnes de cuellos blancos*, antes que por los lacayos estirados. Buen gusto. (Darío, 1887/1970: 24, énfasis nuestro).

La imagen del cuello blanco del cisne destaca la elegancia y está acompañada por el canto de los pájaros alrededor del estanque, siendo ambas dimensiones de lo sensible (la imagen y el sonido) aludidas también en la personificación del rey y el poeta en el relato. El primero posee bienes, pero es sordo al mensaje del recién llegado. El artista-personaje es su antinomia: carece de lo mínimo para vivir (padece hambre y viste harapos), pero tiene el poder de cantar “el verbo del porvenir” (1888/1970: 25). En el cuento (a diferencia del poema antes mencionado) el cisne no canta, de hecho, puede interpretarse como una pieza de lujo que, en posesión de un burgués queda reducida a la mera ornamentación.

El poeta-personaje es quien tiene la voz y la capacidad de vivificar aquello que toca “como un ángel soberbio o como un semidiós olímpico” (1888/1970: 25) y, a su vez, puede interpretarse como un alter ego del autor-traductor, que explica el valor de la creación poética, a pesar de no ser bien comprendido por el burgués. En el texto subyace también la interpelación a la clase burguesa del contexto, que puede decidir si elige actuar como el dueño del castillo o modificar sus hábitos para escuchar a quien trae sonidos nuevos. Con ello, en el cuento se exalta la tarea del mismo Darío que, en ese momento, buscaba un espacio de visibilidad.

Recordemos que este texto fue publicado durante la estancia del autor en Chile, se editó en el periódico *La Gaceta* (1887) cuando aún su posición como escritor no estaba consolidada. Darío fue parte de una clase de nuevos letrados no pertenecientes a la oligarquía que se insertaron en los periódicos como trabajadores y pugnaban por una mayor profesionalización de la tarea del intelectual. Proyecto que en cierta medida se cumple, tal como se evidencia pocos años más tarde cuando en 1893 Darío llega a la Argentina ya con cierta consagración y ejerce como diplomático y periodista colaborador de diarios prestigiosos como *La Nación*.

El trabajo ya citado de Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, desarrolló este período del poeta en el Río de la Plata, articulándolo con el proceso de modernización que vivió el país a fines del siglo. Después de la batalla de Caseros el proyecto liberal romántico había triunfado de la mano “de una oligarquía altamente capacitada” (Rama, 1985^a: 112) y durante el medio siglo siguiente se fue consolidando un modelo federal vinculado al mercado internacional. La posibilidad de progreso material sería, desde la óptica de Rama, una de las claves para comprender la gran cantidad de inmigrantes que llegaron al país. Refiriéndose a Darío afirma: “Él mismo era un ejemplo de esas posibilidades mayores que la Argentina ofreció en la época, pues fue un inmigrante en busca de trabajo que le asegurara la subsistencia, y además, le permitiera realizar su obra y dar a conocer su nombre” (111 y 112).

Uno de los aportes claves que Rama destaca del rol de Darío en Buenos Aires fue la tarea de “capitanear” a jóvenes literatos con quienes compartía espacios informales como las cervecerías o los cafés. La generación del ‘80 estaba consagrada y el poeta nicaragüense tuvo con ellos un vínculo cordial, pero su trabajo estuvo engarzado con

esta nueva generación de clase media que buscaba ascender a través de la profesionalización de la tarea del escritor:

La bohemia fue una imposición, no una elección. Los poetas que la sufrieron y la sobrevivieron, se rebelaron contra ella, pues en verdad fueron encarnizados trabajadores y fueron capaces de una alta productividad, que no se compadeció ni con el sistema de vida ni con las retribuciones que obtuvieron. (Rama, 1985^a: 122)

Las transformaciones económicas y el paso de aquella elite oligárquica de mediados del siglo XIX al surgimiento de estos nuevos profesionales de la palabra son elementos claves de la democratización sobre la que reflexiona Rama. Por nuestra parte, destacamos la complejidad del rol del poeta que encarna Darío: mientras renueva la retórica artística de su idioma, experimenta “el pluriempleo” (120) y fomenta la producción de jóvenes literatos. De esta manera, la mirada de Rama nos permite subrayar la dimensión creadora de la tarea de Darío. La figura del cisne, en este contexto, adquiere una dimensión *viva* pues, lejos de cualquier mero ornamento, puede leerse como parte de las dinámicas culturales (retóricas y políticas) que buscaban una transformación de la cultura letrada de tradición oligárquica y decimonónica. Así, podemos afirmar que Darío traduce información contextual pasada (mitológica y decimonónica francesa) para reconstruir un símbolo de elegancia que colabora con la ampliación de su vida material: económica, pero también sensible y sensual, indisociables de la crítica a la superficialidad del modo de vida burgués. Acaso por todo ello, Enrique Foffani afirma que “con Rubén Darío, los cisnes se han afiliado a las causas políticas, dejando los estanques versallescos” (2014: 176).

3. 2. Ausencias

Hemos estado focalizado en el modelo de mundo que la reminiscencia del cisne nos ha permitido ver/escuchar y hemos advertido las emergencias y transformaciones democratizadoras que deja entrever. En este apartado nos detendremos en aquello que la retórica dariana silencia o invisibiliza. Nos referimos a la presencia activa de comunidades indígenas que vivían en el actual territorio argentino y chileno, cuando se edita “El rey burgués” y “Canto a la Argentina”.

Ambos países comparten un proceso similar de consolidación del modelo decimonónico de Estado-Nación: formación del primer gobierno patrio en 1810, inserción en el “concierto económico de las naciones” a partir de la segunda mitad del siglo, lenta industrialización e intenso crecimiento del modelo agroexportador que “requirió” de territorios habitados por comunidades indígenas. Esta apropiación se acentuó con campañas militares: “La pacificación de la Araucanía” en Chile (1861-1883) y “La conquista del Desierto”, en Argentina (1878-1885). Es decir, que mientras Darío “democratizaba” (esta vez entre comillas) buscando que los letrados no pertenecieran solo a las oligarquías dominantes, el Estado-Nación en Chile y Argentina se apropiaba de territorios habitados por comunidades de raigambre precolombina.

Investigaciones de singular complejidad como el *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato con los pueblos indígenas* (Aylwin Azócar, 2008)² destacan que durante la colonia los indígenas pudieron mantener cierta autonomía generada a partir de negociaciones, en cambio la organización de los Estados-Nación fue más rígida e invasiva, cobrando singular virulencia a fines del siglo XIX y principios del XX. Más

allá de la valoración contrastiva entre colonia y Estado, interesa advertir que estas labores visibilizan con más claridad el límite del carácter democratizador que encarna la producción de Rubén Darío.

La crítica literaria subraya lo exótico de la figura del indio en el poeta nicaragüense (por ejemplo, De la Torre, 1969) y las oscilaciones en el modo de concebir la relación América del Norte/América del Sur (por ejemplo, Tünnermann Bernheim, 2008). En nuestro caso, no buscamos volver sobre estos recorridos, pero sí atender la relación del cisne con la figura del indio que puede leerse en el segundo texto de nuestro corpus: “Canto a la Argentina”. Esta lectura nos permitirá reflexionar sobre el silencio de esta figura al inicio de su carrera, los sentidos que emergen del contraste entre con el cisne y, finalmente, establecer articulaciones con el contexto argentino y chileno en el que las obras fueron editadas. Las preguntas puntuales que nos hacemos son: qué modelo de Estado-Nación³ es posible reconocer en el texto, qué lugar ocupa la figura del cisne en él y cómo se vincula con el contexto argentino-chileno al que hemos referido.

En los primeros versos advertimos la configuración de un modelo de lo nacional en relación con la inserción en los mercados económicos globales, en consonancia con el análisis de Rama aludido más arriba. Una segunda persona invoca a las naciones del mundo para que escuchen este “Canto a la Argentina”: “*Oíd mortales, oíd, el grito sagrado*”, que resalta una vez más la importancia de lo auditivo como metáfora de la palabra y la comunicación. La *itálica* en el original cita el Himno Nacional aunque, a diferencia de la letra de Vicente López, en el texto de Darío no se pide al mundo un saludo por la “libertad”, sino como respuesta al desarrollo de una economía liberal:

...sobre la enorme fiesta
de las fábricas trémulas de vida;
sobre las torres de la urbe henchida;
sobre el extraordinario
tumulto de metales y de lumbres activos;
sobre el cósmico portento
de obra y de pensamiento
que arde en las políglotas muchedumbres... (Darío, 1910/1971: 111).

Los obreros venidos de otras latitudes del planeta completan el cuadro, que hace eco en la reflexión de Ángel Rama sobre la multitud de inmigrantes en busca de una mejoría material. Como es de esperarse por la importancia del modelo agroexportador del país, la otra cara del cuadro económico nacional es el trabajo en el campo. El poema articula la convivencia del gaucho en la Pampa con los recién llegados. Como veremos a continuación, unos y otros comparten el fértil territorio de un país generoso capaz de cobijar hijos propios y ajenos. La metáfora familiar aparece como estrategia para explicar el modelo de Nación emergente y, así, el gaucho pampeano no siente hostilidad ante los inmigrantes, pues asume que son sus nuevos hermanos.

Al forastero, el pampeano
ofreció tierra feraz;
y el gaucho de bronceína faz
encendió su fogón de hermano,
y fue el mate de mano en mano
como el calumet de la paz.

¡Oh, como cisne de Sulmona,

brindaras allí nuevos fastos,
celebraréis nuevos ritos
y ceñirías la corona
lírca por los campos vastos
y los sembrados infinitos! (Darío, 1910/1971: 116 y 117).

En esta pintura el fuego funciona de manera simbólica construyendo un espacio común, luminoso y cálido, que sutura la frontera divisoria entre pampeanos e inmigrantes. El mate compartido se suma al cuadro armónico, que acompaña el ofrecimiento de una tierra feraz. La segunda estrofa muestra la visión del poeta a futuro: el crecimiento infinito posibilitado por la amplitud del territorio y el trabajo de los sembrados, que llevará a cabo la mano de obra reunida mancomunadamente y dispuesta a progresar.

En este punto nos interesa focalizar en la articulación de las dos estrofas que convoca la *reminiscencia* o *cita* del cisne, como continuidad del verso que incluye el término *calumet*. Esta palabra sioux alude a la pipa de la paz y reafirma la retórica poética que pinta un cuadro idealizado. El hecho de elegir un término de una comunidad que se ubicaba en el extremo opuesto del continente, colabora con la desatención de los conflictos interculturales existentes en el contexto del poema. Además, el cisne aparece asociado con una ciudad de Italia, cuestión que pone el foco en la inmigración de raíz europea y, con ello, insiste en la invisibilización del indígena que habitaba el territorio. El espacio “a ser sembrado” no estaba vacío (Marchante, 2014 y Penhos, 2005), pero el indio que lo habitaba aparece sólo tangencialmente, mestizado en la “broncínea faz” de los gauchos que comparten la tierra y el mate.

Los modos de vida de indígenas (que habían ocupado el territorio más austral de Argentina y Chile durante 4000 años) eran incompatibles con el proyecto de progreso infinito, incuestionable en el contexto de producción de la obra de Darío. En nuestro presente, las críticas al modelo agroexportador y la importancia de escuchar a las comunidades indígenas (sobrevivientes) es frecuente. Por ejemplo, el antropólogo Carlos María Caravantes en 1991 ya destacaba el valor ecológico de las economías indígenas y subrayaba que Occidente podría aprender de ellas. Explica que los sistemas productivos no basados en la acumulación de bienes (como la practicada por “cazadores y recolectores”) permiten a los suelos descansar y a los animales reproducirse, cuestiones que podrían transformar el concepto de territorio como *posesión* y/o *propiedad privada*, que tiene connotaciones antiecológicas muy problemáticas para las culturas en el presente. Desde nuestra posición, consideramos que no podemos exigirle a Darío que sea un hombre por fuera de su tiempo y que se inserte en debates que hoy están vigentes, pero sí consideramos válido renovar las lentes con las cuales leer aquel proceso “democratizador” que su obra encarnó. Y, en tal sentido, subrayar la invisibilización de la heterogeneidad indígena/occidental en el seno de los estados argentino y chileno, legibles en el reverso del cisne dariano.

4. Visibilizar / Revitalizar

En este último apartado buscamos avanzar sobre el juego de espejos pasados y presentes que venimos diseñando, esta vez a partir de *Reducciones* de Jaime Luis Huenún. Tal como comenzamos a bocetar, en la actualidad puede observarse una creciente crisis del modelo homogéneo decimonónico de Estado-Nación. La obra que

nos ocupa también es parte de este contexto que, sin ser un escenario ideal⁴, permite una mayor visibilidad de las múltiples culturas en países como Argentina y Chile. Según historiza Palma (2014), durante las décadas del 90 y 2000 por primera vez en el país vecino un número significativo de descendientes de indígenas pudo acceder a la educación universitaria. Huenún puede pensarse como parte de este grupo. Estudió en la década de 1990 en la Universidad de La Frontera (en Temuco) y actualmente enseña poesía indígena en la Universidad Diego Portales en Santiago.

Desde nuestra lectura, el autor-traductor evidencia un fuerte conocimiento literario que se combina con la creatividad legible en una obra intensamente fragmentaria y compleja. Un texto “en crecimiento arbóreo” (Huenún, 2013: 181) que incluye géneros diversos e incluso fragmentos meta-creativos, en los que se explican modos de construcción del libro y se incluye el agradecimiento a distintos colaboradores. No se observa una única adscripción étnica, se citan textos que remiten a diversas comunidades indígenas habitantes del sur del continente. A su vez, colaborando con una construcción artística interétnica/intercultural, algunos poemas como “Cisne de mí” aparecen en lengua española y mapuche. Así, ya desde una primera lectura, el texto permite reconocer un autor-traductor que incluye múltiples perspectivas que complejizan *lo visible*, acorde con un contexto que permite deconstruir el pasado decimonónico para resignificar el presente.

Con respecto a las relaciones pasado/presente legibles en el texto, destacamos que ya el título del libro remite a una marca histórica, tal como se explica en el *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los pueblos indígenas* (citado en el apartado anterior):

La idea de Reducción aparece paralelamente a la llegada de los agrimensores a la Araucanía, cuando constatan que la tierra que se había pensado vacía, estaba ocupada densamente por los mapuches. Es ahí cuando aparece, entre las autoridades del país la idea de reducción. [...] A los indígenas se les daría un título gratuito sobre las tierras que poseían. [...] El proceso de radicación, reducción y entrega de Títulos de Merced ocurre dentro de los años 1884 y 1929 y estuvo acompañado por todo tipo de abusos en contra de los mapuches (Aylwin Azócar, 2008: 320-321)

Partimos, entonces, de reconocer que el texto de Huenún vuelve sobre el mismo período histórico en que Darío produce su obra (fines del siglo XIX y principios del XX), sin embargo, se advierte que el título focaliza en aquello que el poeta nicaragüense no había podido/querido ver: la opresión del Estado-Nación sobre las comunidades indígenas. Además, el sentido del título tiene un alcance metafórico, pues las *reducciones* incluyen la comunidad mapuche (y sus rasgos identitarios que involucran y exceden la *posesión del territorio*, recordemos que una traducción de mapu-che es “gente de la tierra” -Palma, 2014) y comprenden también otras comunidades indígenas del sur del continente.

Este carácter de denuncia se acrecienta en conexión con una serie de fotografías que la obra incluye. En primer lugar, a modo de singular epígrafe, se reproducen dos viejas fotografías de documentos de identificación nacional y una moneda chilena acuñada en los 2000, que lleva impresa la figura de una mujer mapuche junto con la leyenda “pueblos originarios”. La materialidad de los cuerpos en las imágenes y las tensiones identitarias exotizadas en la moneda pueden leerse como la coexistencia conflictiva de modelos de pasados proyectados/vivenciados en el presente.

En segundo lugar, esta sensibilidad incómoda, que discute la idea homogénea de identidad nacional, cobra énfasis en la primera página que reproduce una familia indígena que sobrevive a la “Campaña del Desierto” y queda recluida en el museo de La Plata. Las controversias sobre los sentidos de este episodio siguen siendo fuente de debates. Uno de los ejes de esta discusión reside en el uso de los restos de los cuerpos de estos indígenas que fueron estudiados y exhibidos hasta épocas recientes⁵. En relación con ello, la traducción política de la(s) memoria(s) que el texto evidencia invita a interrogar cuál es el lugar que ocupa el cisne dariano en relación con el texto y el contexto del que es parte (máxime si recordamos la producción de ausencia indígena, aludida en el apartado anterior).

Los primeros versos de “Cisne de mí” focalizan de manera central en la figura del cisne, aunque con variantes que acentúan lo local y particular:

Cisne de mí, negrura de mi cuello
que oculto bajo el cielo de las aguas turbias,
hundido el corazón, perdido el canto,
lejana la bandada de mi sangre,
sangro.
(Huenún, 2013: 74)

Los cisnes de cuello negro solo habitan Sudamérica, siendo el centro de Chile uno de los ámbitos privilegiados en los que eligen vivir. Actualmente, las lagunas en las que anidan han sido convertidas en reservas naturales para su preservación de la contaminación fabril (aquella celebrada en el poema de Darío). La negrura del cuello, por su parte, tiene una dimensión simbólica que contrasta con la blancura impoluta del cisne dariano y, además, advertimos la referencia a lo auditivo. Aunque, a diferencia del poema modernista, este cisne no canta anunciando una nueva época de creación literaria, sino que ha perdido su voz a causa de la soledad por la bandada perdida. La sangre es metáfora del vínculo familiar y también del dolor por la pérdida de los que ya no están. Si tenemos en cuenta la traducción política de la memoria antes aludida, podemos advertir el canto a la ausencia de los ancestros indígenas, sugerido entrelíneas.

Solitario soy la herida de la noche,
la Luna me congela el corazón y el sueño,
las estrellas caen y queman mi plumaje,
sobre el lago pardo respiro y
amanesco.
(Huenún, 2013: 74)

El yo lírico es el cisne: reconoce la herida y la soledad para luego respirar y amanecer. La oscuridad de la noche y las turbias aguas dan paso a la luz tenue del alba y el despertar. Así, el mundo sensible puede reconocerse a partir de una red de metáforas corporales que desdibujan las relaciones entre la vivencia y el entorno del que es parte. La luz mitiga el orden doliente de la noche sin anularlo, sin negar un ambiente melancólico ante la soledad.

Escuchad, hermanos, al mar entre los árboles,
la inmensa soledad de las oscuras olas,
escuchad el trino del sol bajo las piedras,
la voz de los yacentes viajeros de la tierra. (Huenún, 2013: 74)

En estos versos observamos un cambio: la sinestesia del “trino del sol” que anuda imagen y sonido es también la voz y la luz de los que no han muerto, sino que viven en la dimensión de lo subterráneo. El yo convoca la metáfora familiar para compartir la doble dimensión de la vida: soledad en la superficie de las olas y canto de pájaros que ilumina debajo de la tierra. Figura que puede interpretarse como una pintura-móvil de la memoria indígena ancestral, cuya muerte eterna no es quietud, sino un nuevo desplazarse como “yacentes viajeros” de la tierra. Así, los hermanos y la sangre de la bandada complejizan aquella denuncia de las fotografías y el título del libro. La fuerza vital de este cuadro vivo o de esta estampa cinematográfica cobra mayor vigor en las dos últimas estrofas que remiten al horario de la mañana y el atardecer.

El día que comienza en los castos nidales,
el día de totora, de barro y transparencia,
será para doblar mi cuello en herbazales,
será para rendirme a la mortal belleza

que me trae el viento de las altas montañas,
la neblina verde que crece y se dispersa,
el silencio de oro de la tarde en la arena,
el vuelo de los míos sobre aguas eternas. (Huenún, 2013: 74)

Los momentos del día pueden leerse como metáforas del tiempo de la vida del yo, mientras ocurre también un proceso de madurez que se advierte en el reconocimiento de la ausencia de la propia bandada (en la primera estrofa) y de la herida de la noche (en la segunda) para dar paso al respirar matutino (en la tercera) y el anuncio de una muerte que vendrá (en la cuarta y quinta). Como en Darío, aquí la figura del cisne privilegia lo que se ve y se escucha dejando de lado lo táctil del vínculo sensual y sexual, tantas veces destacado por el arte de occidente.

A su vez, el cuello del cisne, clave de su elegancia, no se tuerce (como deseaba Enrique González Martínez en 1911), sino que se dobla rendido ante la belleza de los ciclos del tiempo y de la vida. La inclusión de la retórica mitológica es así sugerida por la dimensión circular de la temporalidad que, una vez más, invita a vincular los ancestros de este cisne de cuello negro con los pueblos indígenas. La retórica artística plagada de figuras trópicas es, desde nuestra lectura, la contracara del valor político del poema: en la tarde de dorada arena, el cisne se inclina ante una muerte cuya circularidad mítica es entendida como eternidad.

De esta manera, la *reminiscencia* del cisne en Huenún implica la posibilidad de traducir la imagen consagrada en la obra de Darío, conservando parte de la memoria occidental, pero articulándola con un universo de raigambre precolombina que simboliza las denuncias ya presentadas en el pórtico del libro. La sensibilidad del cisne y su entorno no evidencian una crítica al poeta nicaragüense, acaso porque no lo necesita para trazar un contrapunto con él y componer un nuevo espacio de lo visible de acuerdo con su propia voz. El título del poema, “Cisne de mí”, así parece reafirmarlo. En relación con ello, vale recordar las palabras del mismo Darío:

Yo no tengo literatura «mía» -como lo ha manifestado una
magistral autoridad-, para marcar el rumbo de los demás: mi
literatura es *mía en mí*; quien siga servilmente mis huellas

perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner a Augusta Holmes, su discípula, le dijo un día: «lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí». Gran decir. (Darío, 1915: 48).

Para nosotros, aquí radica uno de los aportes más democratizadores de la estética dariana, aquella que promulgaba la fuerza de la propia voz para sostener una posición. La traducción de la memoria operada por Huenún puede pensarse, entonces, como la reapropiación de esta palabra creativa “descendida de los estanques versallescós”, aunque ahora evidenciando nuevas necesidades de transformación. Las fotografías presentes en el libro y un contexto de debates sobre multiculturalismos en los actuales Estados-Nación son claves para repensar la dimensión política del cisne en Huenún.

El autor-traductor de *Reducciones* se ubica en la filigrana particularísima de aquel que, sin desprenderse de los propios valores, construye mundos plurales que posibilitan nuevas sensibilidades para un contemporáneo lector. Su palabra, resistente y creativa, no rechaza la herencia del poeta modernista, se apropia de ella acentuando una posición de frontera cultural-identitaria que invita a la reflexión.

5. Conclusiones

De acuerdo a lo desarrollado, la figura del cisne sugiere una imagen no-cerrada, es decir, una configuración metonímica de otros textos previos, cuya referencia es fundamental para su significación. Es notable, en tal sentido, la recurrente reminiscencia al cisne en el arte de Occidente. Los numerosos ejemplos que mencionamos insisten en destacar la sensualidad de Zeus y Leda en el lecho amoroso. Sin embargo, tanto Rubén Darío como Jaime Luis Huenún le dan mayor relevancia al aspecto icónico (los colores negro y blanco y sus dimensiones simbólicas, por ejemplo) y también a la dimensión sonora (que destaca la capacidad creadora de la palabra poética). A su vez, lo sensible repercute en la construcción retórica y política de los textos: las formas y sensaciones reconocibles en las figuras trópicas se tornan legibles en cada contexto cultural con el cual dialogan/discuten.

Tanto Darío como Huenún conservan y crean de acuerdo con las posibilidades de las semiosferas en las que se encuentran insertos. El traductor político de “El rey burgués” mantiene la figura del cisne como marca de elegancia ya legible en la poesía parnasiana y simbolista francesa, pero la transforma en un relato que exalta al artista capaz de morir de hambre por su ideal y critica al burgués que solo se limita a una experiencia material. La tarea renovadora de la literatura en lengua española que Darío inauguraba con este relato alegórico tuvo su correlato en la promoción de jóvenes literatos, cuyos trabajos fomentó. Asimismo, ya consagrado en 1910, el poeta nicaragüense nos permite conocer un modelo de nación al cual venera. Visto desde ojos actuales esa construcción implica un límite en su rol político democratizador, pues exalta al “cisne de Sulmona” (metáfora del inmigrante italiano) y anula los conflictos entre el Estado-Nación y los indígenas que vivían en territorios desde períodos precolombinos.

Un siglo después, el poeta chileno/huiliche Jaime Luis Huenún incorpora al cisne como figura central del poema “Cisne de mí”. No elige rechazar a Darío sino *citarlo*, construyendo un yo-lírico encarnado en un ave de cuello negro. El autor-traductor conserva datos pretéritos, pero los transforma revalorizando la memoria de las culturas indígenas en coexistencia con la occidental. Así, por ejemplo, la gradación de

sensaciones atravesadas por el dolor de la pérdida es aprendizaje sobre el ciclo de una vida en eterno discurrir. No repele de manera tajante el mundo occidental, pero tampoco omite el dolor indígena, cuya memoria presente elige evidenciar.

Será tarea futura seguir pensando vínculos entre-textos, entre-sensibilidades y entre-culturas que la figura del cisne (tan ajena y tan propia) invita a continuar. Nuestra voz, en tal sentido, también puede considerarse un eslabón más de las reminiscencias del cisne, esta vez ligada a la retórica académica, que es también una manera de traducir políticamente la memoria cultural.

Bibliografía

Fuentes:

- Darío, Rubén (1888/ 1970) “El rey burgués” en *Azul y Canto a la Argentina*. Edicon, Buenos Aires.
(1910/1970) “Canto a la Argentina” en *Azul y Canto a la Argentina*. Edicon, Buenos Aires.
(1896/1915) “Palabras liminares” y “El cisne” en *Prosas profanas y otros poemas*. Librería de la Vª de C. Bouret, México.
Huenún, Jaime Luis (2013) *Reducciones*. LOM, Santiago de Chile.

Estudios:

- Añón Suárez, Miguel; Miguel Pepe, Fernando y Harrison, Patricio (2010) *Antropología del genocidio. Identificación y restitución. “Colecciones” de restos humanos en el museo de La Plata*. Ediciones de la Campana, La Plata.
- Arán, Pampa (2001) “Juri Lotman: actualidad de un pensamiento sobre la cultura” en *Revista Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº 24. Universidad de Puebla, México, pp. 47-70.
- Arán, Pampa (2014) “Metamorfosis culturales. Ciencia, historia y arte en la última producción de Lotman”, en Silvia Barei (Editora) *Iuri Lotman in memoriam.*, Facultad de Lenguas-UNC, Córdoba, pp. 163-175.
- Arán, Pampa y Barei, Silvia (2005) *Texto/Memoria/Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. Córdoba, El Espejo Ediciones. Segunda edición revisada.
- Aylwin Azócar, Patricio (Dir.) *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*. Biblioteca del Bicentenario. Pehuén, Santiago de Chile.
- Barei, Silvia (2008) *Pensar la cultura. Perspectivas retóricas I*. Ferreyra Editor, Córdoba.
- Bajtín, Mijaíl (1975/1989) *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid. Traducción: Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra.
- Boccaro, Guillaume y Ayala, Patricia (2011) “La nacionalización del indígena en tiempos del multiculturalismo neoliberal”. En revista *The journal of the international association of Inter-american studies*, nº 2.
- Caravantes, Carlos María (1991) “Situación actual de los indígenas y derechos humanos” (a). En De la Peña (1991) (org.) *Raíces ibéricas del continente americano*. Editorial Quinto Centenario, Madrid.
- De la Torre, Guillermo (1969) *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Ediciones Guadarrama, Madrid.

- Foffani, Enrique (2013) “Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (sobre *Reducciones* de Jaime Luis Huenún)” en *Reducciones* de Jaime Luis Huenún. LOM, Santiago de Chile, pp. 169-180.
- Leunda, Ana Inés (2013) “Hacia un concepto de traducción política. 1492/1992: El lenguaje y la memoria en América Latina”, en Adolfo García y M. Inés Arrizabalaga (comps.) *La traducción bajo la línea de la convergencia*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 33-48.
- Lotman, Iuri (1977/2000) “El lugar del arte cinematográfico en el mecanismo de la cultura” en Desiderio Navarro (comp.) *La semiosfera III. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra, Valencia, pp. 123-137.
- (1983/1996) “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico) en Desiderio Navarro (comp.) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra, Valencia, pp. 61-76.
- (1987/1996) “El símbolo en el sistema de la cultura” en Desiderio Navarro (comp.) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra, Valencia, pp. 143-156
- (1992/1996) “Acerca de la semiosfera” en Desiderio Navarro (comp.) *La semiosfera I. semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis-Cátedra, Valencia, pp. 21-42.
- Mandoki, Katya (2006) *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*. Siglo XXI, México D.F.
- (2014) “Enhebrar burbujas preceptuales: Notas sobre el concepto de semiosferas de Lotman” en Silvia Barei (Editora) *Iuri Lotman in memoriam.*, Facultad de Lenguas-UNC, Córdoba, pp. 123-132.
- Marchante, Alonso (2014) *Menéndez, rey de la Patagonia*. Losada, Buenos Aires.
- Martínez Cuadrado, Jerónimo (2001-2002) “El cisne, leit motiv de la poesía parnasiana, simbolista y modernista” *Anales de filología francesa*. Número 10. pp. 83-99
- Palma, Ismali (2014) *Estigmatización ¿Rüf kam Koyla illamtuchen?* Ceibo ediciones, Santiago de Chile.
- Penhos, Marta (2005) “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en Marta Penhos et. al., *Arte y antropología en la Argentina*. Fundación Telefónica/Fundación Espigas/FIAAR, Buenos Aires, pp. 16-64.
- Nietzsche, Friedrich (1878/2010) “Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral”, en *Nietzsche I*. Gredos, Madrid, pp. 5-13
- Pineda Franco, Adela (2000) “Los aportes de Ángel Rama a los estudios del modernismo” *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 51, Tuffts University, Boston, pp. 53-66.
- (2009) “Entre la ciudad letrada y la ciudad real: Rubén Darío y la visión culturalista de Ángel Rama” *Revista CILHA*, nº 11, Universidad de Cuyo, Mendoza, pp. 119-127.
- Quijada, Mónica (1999) *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina en los siglos XIX y XX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- Rama, Ángel (1984) “La polis se politiza” en *La Ciudad Letrada*. Ediciones del Norte, Hanover.
- (1985a) *Las Máscaras democráticas del Modernismo*. Fundación Ángel Rama, Montevideo
- (1985b) *Rubén Darío y el Modernismo*. Aldafil Ediciones, Caracas

- Toporov, Vladimir N. (2002) *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. La Habana, Casa de las Américas/UNEAC. Traducción: Rinaldo Acosta, revisada por Desiderio Navarro.
- Tünnermann Bernheim, Carlos (2008) “Ideas políticas de Rubén Darío”, en Revista *Documentos de trabajo N°3*. UPOLI-CIELAC, Managua.
- Villoro, Luis (1999) *Estado plural, pluralidad de culturas*. México, Paidós.

¹ Para concebir la noción de autor-traductor partimos de la noción de conciencia creadora (que, a su vez se nutre de Mijaíl Bajtín, 1975/1989) para definir aquella conciencia que habla a través de personajes y narradores, organiza el texto como totalidad incluso si es realizada por varios autores. El término “creador” Lotman lo utiliza para enfatizar que estas conciencias evidencian textos que no pueden ser deducidos como un algoritmo, a través de premisas iniciales (1983/1996: 65). En nuestro caso, la noción de *traducción* también es tomada del autor y remite a la operación semiótica que se realiza en las fronteras entre textos y entre culturas. El término *político* busca enfatizar el margen de opción que tienen quienes operan en estas zonas de “traducción semiótica”, cuestión que implica valoraciones de mundo y elecciones más o menos conservadoras/creadoras (Leunda, 2013).

² El *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas* es el resultado de una investigación realizada por equipos de trabajo conformados por antropólogos, sociólogos, líderes indígenas, entre otros, para revisar la historia pasada y la situación presente de los pueblos indígenas en Chile. La tarea se llevó a cabo a lo largo de la década del '90 y la tarea fue organizada y presidida por el entonces Presidente Patricio Aylwin Azócar. Se entregó al presidente Ricardo Lagos en 2003 y fue publicado en 2008, durante la presidencia de Michele Bachellet. La extensión es digna de destacarse, cuenta con cuatro volúmenes de aproximadamente 700 páginas cada uno.

³ Sin pretender desarrollar estos conceptos de manera exhaustiva explicitamos que entendemos con Luis Villoro (1999) que “La especificidad de una nación se expresa en la idea que sus miembros tienen de ella, esto es, en la manera de narrar su historia [...]. Pertenecer a una nación es asumir una forma de vida, incorporarse a una cultura, hacer suya una historia colectiva”. El Estado supone un orden burocrático moderno (post-renacentista) que puede incluir una o varias naciones. La organización decimonónica homogénea de los Estados-Nación latinoamericanos hoy está en crisis. Así lo evidencian no sólo estudios teóricos, sino también las organizaciones legales y políticas de Estados autonominados *plurinacionales* (Bolivia en 2009 y Ecuador en 2010).

⁴ Sobre las nuevas contradicciones de Chile como Estado-Nación multicultural, puede consultarse, por ejemplo, Boccara y Ayala, 2011.

⁵ Recién en 1991 se sancionó la Ley 23.940 que exigió que los restos de indígenas no fueran un espectáculo para los visitantes y que el cadáver de Inacayal fuera entregado a comunidades indígenas para brindarle rituales funerarios. En 2006 Argentina promulgó su primera ley que exige la total restitución de cuerpos indígenas que aún hoy están en los museos. Un año después de la publicación de *Reducciones* (en 2014) el Museo de La Plata entregó otros cuerpos a comunidades indígenas, entre los cuales destacamos a la esposa de Inacayal y a Margarita, su hija. Dos de las figuras que se encuentran en la fotografía reproducida por Huenún. Sobre la política de restituciones puede consultarse la página del museo <http://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/restituciones>. Sobre el trabajo del colectivo GUIAS, pionero en estas denuncias y fuente usada por Huenún, puede consultarse *Antropología de un genocidio* (Añón Suárez et. al., 2010).