



## HACIA UN IMAGINARIO VISUAL DEL MOVIMIENTO MAPUCHE DESDE SUS CREACIONES GRÁFICAS

### *Towards a Visual Imaginary of the Mapuche Movement Through its Graphic Creations*

Enrique Antileo Baeza<sup>1</sup>  

Claudio Alvarado Lincopi<sup>2</sup>  

<sup>1</sup> Universidad Alberto Hurtado, Departamento de Antropología, CHILE.

<sup>2</sup> Museo Chileno de Arte Precolombino, CHILE.

#### RESUMEN

Este artículo analiza las gráficas creadas en el seno del movimiento mapuche durante los años ochenta y noventa del siglo pasado. El objetivo es proponer una reflexión desde la composición de visualidades y su reproducción técnica para discutir sobre imaginarios visuales y estéticas de la descolonización. Buscamos comprender cómo las creaciones gráficas responden a la energía de diferentes momentos históricos y cómo se enlazaron con la acción reflexiva del movimiento mapuche. Metodológicamente, la investigación se ha basado en un extenso trabajo de archivo y digitalización de material visual, encontrado en diversos repositorios personales y familiares, además de una revisión de textos, boletines, revistas y libros ubicados, en su mayoría, en la Biblioteca Nacional de Santiago.

**Palabras clave:** pueblo mapuche; movimiento mapuche; gráficas mapuche; imaginario visual; estéticas de la descolonización.

#### ABSTRACT

This article analyzes the graphics created within the Mapuche movement during the 1980s and 1990s. The objective is to propose a reflection on the composition of visualities and their technical reproduction in order to discuss visual imaginaries and aesthetics of decolonization. We seek to understand how graphic creations respond to the energy of different historical moments and how they are linked to the reflective action of the Mapuche movement. Methodologically, the research is based on extensive archival work and digitization of visual material found in various personal and family repositories, in addition to a review of texts, bulletins, magazines, and books primarily located at the National Library of Santiago.

**Keywords:** Mapuche people; mapuche movement; mapuche graphics; visual imaginary; aesthetics of decolonization

Fecha de Recepción	2023-07-09
Fecha de Evaluación	2023-09-08
Fecha de Aceptación	2023-11-13

## INTRODUCCIÓN

La disputa por la representación es una controversia de gran importancia en las configuraciones políticas de los pueblos indígenas, principalmente debido a la abundante producción de imaginarios que se ha construido sobre sus cuerpos, ideas y territorios desde la época colonial. Por lo mismo, tanto en los esfuerzos organizativos de los pueblos indígenas como en las iniciativas individuales que buscan contribuir a las diversas luchas contra el racismo y en defensa de los derechos indígenas, han surgido múltiples manifestaciones creativas con una expresión visual que es crucial dar a conocer e interpretar desde una perspectiva histórica y política.

Nuestra preocupación en este trabajo recorre las visualidades emergidas desde el siglo XX hasta nuestra contemporaneidad, las cuales han tenido múltiples expresiones técnicas y gráficas, brotando por intermedio de variadas expresiones de comunicación según las épocas lo han permitido. Desde procedimientos litográficos hasta medios digitales, pasando, por supuesto, por la imprenta tipográfica y la fotocopiadora. Mediante estas técnicas la sociedad mapuche ha construido sus propias representaciones, creando una autoimagen que ha buscado disputar los sentidos inferiorizantes fraguados por el imaginario colonial.

El objetivo de este artículo es explorar la producción gráfica del movimiento mapuche contemporáneo durante el siglo XX, enfocándose principalmente en las creaciones surgidas en las décadas de los ochenta, noventa y principios de los años 2000. Se pretende analizar los elementos que hicieron que el lenguaje gráfico se convirtiera en una forma de acción política colectiva. Nos planteamos interrogantes acerca de las trayectorias colectivas e individuales que pueden trazarse para reconstruir la historia de este imaginario visual y político mapuche, así como también cómo interpretar los significados estéticos y compositivos de estas autorrepresentaciones.

Estas visualidades han sido parte de sendos procesos políticos desarrollados por el movimiento mapuche desde muy temprano, siendo los afiches la tipología gráfica más extendida. En ellos había un diseño, una idea plasmada en papeles de diversos tamaños y gramajes, la mayoría destinados para ir a las calles y ser dispuestos en las murallas de diferentes ciudades de *Wallmapu*<sup>1</sup> y de la diáspora mapuche.

En los afiches, tal como reflexiona Patricio Toledo, se pueden leer tanto los procesos de configuración cultural e identitaria como el discurso político del movimiento mapuche. En este

---

<sup>1</sup> Utilizamos la palabra *Wallmapu* para aludir al territorio o al país Mapuche.

sentido, los afiches permiten un nuevo “delineamiento de fronteras discursivas” (Toledo, 2001, p. 38) pero ahora emergido desde las creativities mapuche. Ahora bien, en una amplia búsqueda también nos encontramos con dibujos, grabados, cuadros, tipografías, logotipos que acompañaron boletines, diarios o revistas publicadas en los senderos comunicacionales que ha recorrido el movimiento, sus organizaciones y su gente, al menos desde la década de 1930.

En esta investigación utilizamos el concepto *gráficas mapuche*, con la intención de hablar de visualidades y su reproducción técnica y para dar cuenta de esa diversidad tipológica mencionada. En última instancia, este trabajo busca comprender cómo las creaciones gráficas responden a la energía de un momento; a las ideas que emanaban, se discutían y difundían en la acción reflexiva del movimiento mapuche. Metodológicamente hablando, la investigación se ha basado en un extenso trabajo de archivo y digitalización de material visual encontrado en diversos repositorios personales y familiares, además de una revisión de textos, boletines, revistas y libros ubicados, en su mayoría, en la Biblioteca Nacional de Santiago.

## DEL ARCHIVO VISUAL

La conformación de un posible *corpus* de gráficas mapuche nos hace retroceder a la primera mitad del siglo XX y observar su desarrollo hasta nuestros días. A comienzos del verano de 1935, un grupo de jóvenes mapuche editaba y publicaba el diario *Juventud Araucana* en las cercanías de Nueva Imperial. Este material visual es uno de los primeros registros de este tipo en el siglo XX. Los periódicos fueron el soporte de muchas de estas creaciones. De ahí en más, la producción gráfica, con muchas transformaciones a cuestas, no se ha detenido y es parte de la acción colectiva mapuche como mecanismos de autorrepresentación y difusión de ideas.



Figura 1. Portada Diario de la Federación Juvenil Araucana, 1935. (Nota. Centro de Estudios y Documentación Memoria Mapuche).

Nuestro trabajo se ha concentrado fuertemente en los años ochenta y en la posdictadura. En el archivo Mario Llancaqueo Vera, expuesto y resguardado en la emblemática Librería Crisis de Valparaíso, pudimos acceder y recuperar una hermosa colección de afiches y publicaciones de esta época, que nos hablan de la militancia mapuche en Chile y del trabajo político que desarrollaron en el exilio en países como Suecia y Alemania. Este archivo se constituyó a raíz del legado del librero Mario Llancaqueo, migrante mapuche de los territorios de Victoria, quien recopiló y catalogó diversa documentación del movimiento mapuche, como miembro activo de Ad-mapu y luego del Comité Exterior Mapuche durante su exilio en Suecia.

Otra parte de los afiches y dibujos incluye la obra de Rolando Millante, la cual está disponible en la página web del Centro de Estudios y Documentación Memoria Mapuche. Millante fue un destacado creador mapuche a quien tuvimos la oportunidad de entrevistar antes de su fallecimiento en enero de 2021. Su contribución en el ámbito del muralismo y la construcción gráfica fue extraordinaria, siendo reconocido por diversas organizaciones populares y agrupaciones mapuche

tanto durante la dictadura como en la posdictadura. Durante nuestras visitas y conversaciones con Rolando Millante, pudimos apreciar una serie de dibujos y composiciones que él desarrolló para la Coordinadora Mapuche Metropolitana y la Agrupación Mapuche Kilapan, así como también dibujos originales que fueron utilizados como portadas de libros y revistas.

En esta labor de búsqueda, compilación y reconstrucción, la obra de Mauro Fontana, arquitecto y dibujante, desempeñó un papel fundamental. Anteriormente, fue miembro de la organización mapuche Meli Wixan Mapu y actualmente reside en la ciudad de Concepción, donde guarda los afiches que creó durante su participación en esa histórica agrupación en Santiago. Durante los años 90 y 2000, la Meli Wixan Mapu desempeñó un papel crucial en la construcción de un imaginario visual y político, y Mauro Fontana estuvo siempre presente en las sombras, plasmando su arte con pinceles y lienzos. Además, contamos con la valiosa colaboración de dirigentes históricas como Antonia Huentecura, quien nos proporcionó material inédito entre los años 1990 y 1998. Asimismo, el aporte de la profesora Margarita Alvarado de la Universidad Católica resultó de gran importancia para ampliar el material investigado y realizar comparaciones históricas y estéticas.

Mediante estas búsquedas y encuentros logramos construir un acervo documental no disponible de modo articulado en ningún archivo oficial. En total hemos establecido un registro de 60 piezas gráficas para poder esbozar algunos planteamientos. La mayoría de estas gráficas se conservan en físico y otros han sido digitalizados. Sus tamaños son diversos, desde los más pequeños (9x14 cm) a los más grandes (123x50 cm). Para categorizarlos los hemos separado en afiches, dibujos, tipografías, portadas de revistas (involucran mezcla de tipografía y otros elementos, incluidas las fotografías).

Ahora bien, el elemento de dispersión del archivo visual nos permite señalar dos cuestiones básicas. En primer término, hoy es factible conocer y estudiar esta producción gráfica gracias a la visión de personas que custodiaron un patrimonio visual que hoy resulta de gran interés, logrando, de esta manera, vincular un acervo fragmentado. Este elemento, en segundo término, nos invita a sopesar la posibilidad de imaginar la construcción de un archivo gráfico mapuche, tarea pendiente en la que buscamos contribuir visibilizando su existencia y aporte en la edificación de un imaginario visual del movimiento mapuche.

## AUTORÍAS Y ORGANIZACIONES EN LA COMPOSICIÓN DE UN IMAGINARIO VISUAL MAPUCHE

Para efectos de esta investigación, entendemos el polisémico concepto de imaginario social desde la perspectiva del sociólogo Manuel Antonio Baeza (2000), es decir, como:

una manera compartida por grupos de personas de representarse mentalmente el espacio y el tiempo. Algo así como un imaginar o idear socialmente, en donde se comparten, en una modalidad simbólica, formas y contenidos, es decir, significantes y significados, en los cuales dichos grupos se reconocen, aun cuando —en nuestra individualidad moderna— las intensidades de dichos reconocimientos sean variables. (p. 9)

Si bien la idea de imaginario puede rastrearse en varios autores desde diferentes campos (Durand, 2005; Castoriadis, 2007), para nosotros resulta relevante la noción de “idear socialmente”, porque buscamos precisamente desentrañar cómo un movimiento político particular logró diseñar lo que llamamos imaginario visual, desde ciertos códigos que se hacían inteligibles entre quienes formaban parte de aquello y en respuesta a otros imaginarios sobre lo indígena.

Durante los años ochenta se fraguó en Chile un movimiento mapuche que luchó contra la dictadura y resistió a las políticas del régimen que buscaban constreñir la propiedad y la vida del pueblo mapuche (Rupailaf, 2002; Martínez y Rodríguez, 2016). La lucha contra la propiedad forestal promovida con el Decreto Ley 701 de 1974 o bien contra la división de tierras impulsada por el Decreto Ley 2.568 de 1979, fueron el escenario que activó diversos procesos de resistencia y articulación de orgánicas mapuche. Los Centros Culturales Mapuche y luego Ad-mapu fueron adoptando el protagonismo durante la década de 1980, trayendo ideas autonomistas y reconfigurando las estéticas del movimiento mapuche.

Ad-mapu logró establecerse en varias regiones, entre ellas la Metropolitana, desde donde forjó un movimiento asociado con los y las migrantes mapuche. Surgió así Ad-mapu Metropolitano o la Base Fotüm Mapu. Más adelante aparecerá una organización de residentes llamada Folilche Aflayay, con sede en la comuna de Ñuñoa. Estas organizaciones dejaron un importante legado escritural, con un sinnúmero de textos, boletines y revistas que fueron parte de los documentos recopilados para este trabajo. Pero también fomentaron el mundo gráfico, principalmente afiches para la difusión de sus encuentros, talleres o charlas. Esas creaciones fueron diseñadas para ir sobre los muros de la ciudad o bien integradas en pasquines. La mayor parte de ellas fueron composiciones anónimas pensadas desde lo colectivo y, seguramente, construidas así por el contexto dictatorial o bien porque la cuestión de la autoría no resultaba relevante.

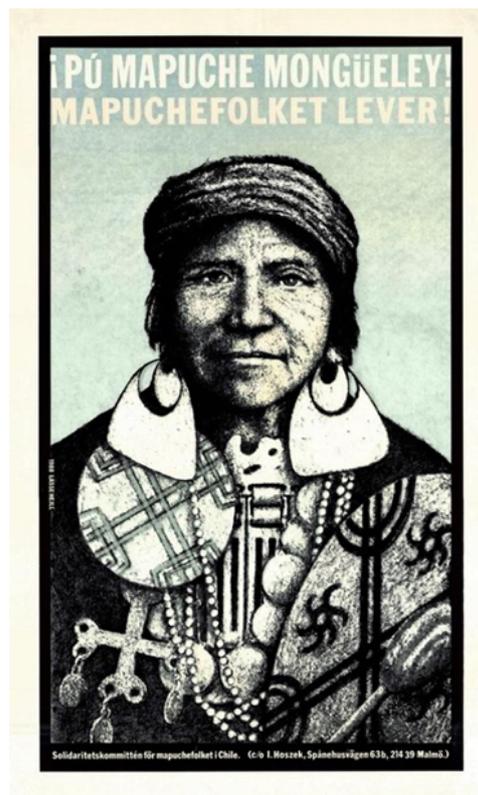


**Figura 2.** Afiche *Actividad Artístico-Cultural Mapuche en Teatro Cariola* (Nota. Organización Ad-mapu, Santiago, 1984. Archivo Mario Llancaqueo Vera).

Por otro lado, en Europa, los mapuche exiliados dieron forma, desde 1978, al Comité Exterior Mapuche (Chihuailaf, 2002). Desde sus inicios, la cuestión gráfica fue fundamental para esta organización. Su primer encuentro en 1978 fue convocado con un afiche a color, dando inicio así a varios años de creatividad visual con referentes de la lucha mapuche en Chile. El CEM se extendió luego por Francia, Bélgica, Alemania y Suecia. En cada uno de aquellos lugares crearon boletines o revistas, trazaron tipografías y diseñaron afiches, algunos de los cuales se han conservado hasta el día de hoy.



**Figura 3.** Afiche *Encuentro Mapuche en Londres*, 1978. (Nota. Archivo Victoria and Albert Museum).



**Figura 4.** Afiche *Del Comité De Solidaridad Con El Pueblo Mapuche*, Suecia, 1988 (Nota. Archivo Mario Llancaqueo).

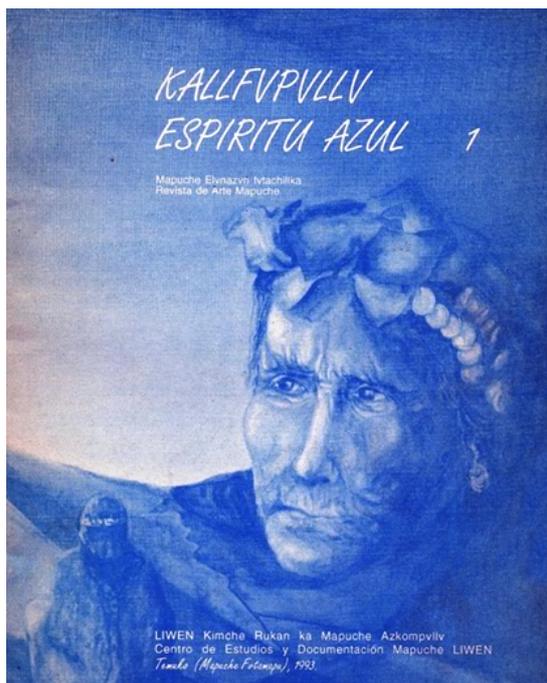
Entrando a los años 90, el contexto del V Centenario trajo consigo una emergencia política indígena (Bengoa, 2000) que impactó fuertemente en la masificación de la imagería visual del movimiento mapuche. La cantidad de afiches e informativos que venían acompañados de diseños se multiplicaron con el objetivo de repudiar fuertemente la conmemoración de los 500 años del inicio del colonialismo hispano. Aunque claro, los procedimientos técnicos no vivieron una modificación importante durante estos años, al menos no hasta la aparición y democratización del computador. Este último permitió dar un salto cualitativo en las posibilidades del diseño, incorporando nuevas y diversas tipografías, más colores, que junto con el abaratamiento del trabajo de imprenta, propició que después del 2000 se desarrollasen afiches de mayor complejidad visual, como los que convocaban a las marchas anuales del 12 de octubre.

Además, los usos de programas computacionales permitieron incorporar diseños realizados a mano, fundamentalmente dibujos y pinturas, como portadas de revistas y libros. En ese gesto el anonimato fue cediendo al reconocimiento de autorías, incluso incorporando de algún modo la idea de obra, reconociendo nombres de autores y, fundamentalmente, dando cuenta de estilos gráficos y artísticos. Aquí aparecen con fuerza nombres como los de Doris Huenchullán, Rolando Millante,

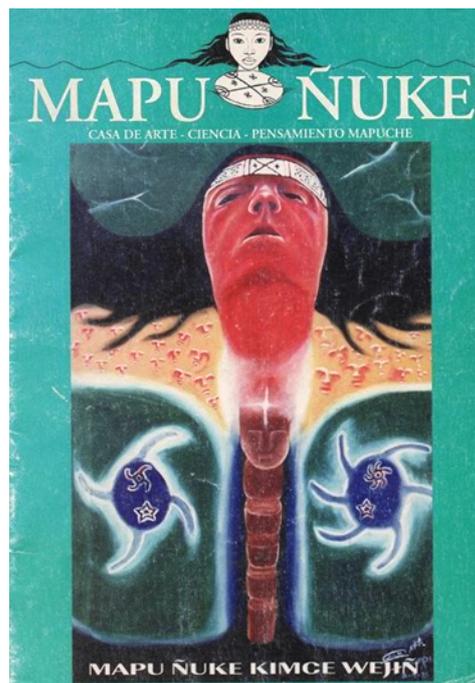
Jessica Cona, Christian Collipal o Eduardo Rapimán, que figuran en importantes revistas de Temuco y Santiago.

Ahora bien, un punto interesante de estas autorías es que sus obras también tienen sentidos colectivos. Rolando Millante fue uno de los artistas más sobresalientes en cuanto a la construcción de una imagería visual de los procesos políticos mapuche de carácter autonomista durante las décadas de 1990 y 2000. Sus trazos terminaron siendo muy reconocibles, y se plasmaban en afiches e informativos, pero también en murales y lienzos para difundir procesos de recuperación territorial y solidarizar con los presos políticos mapuche. Con fuertes influencias del muralismo latinoamericano, pero con un camino propio ya establecido, su presencia se hacía notar en la Coordinadora Mapuche Metropolitana o la Agrupación Mapuche Kilapan, organizaciones que dieron espacio a sus creaciones.

Del mismo modo, durante la década de los 90 Eduardo Rapimán también fue un activo participante del muralismo en *Wallmapu*, mientras cursaba sus estudios universitarios en la Universidad Católica de Temuco y participaba del movimiento mapuche de aquellos años. El surgimiento de colectivos muralistas en aquella ciudad fue reuniendo a un importante grupo de artistas, entre ellos Juan Silva Painequeo, Jaime Llanquileo y César Melillán, que tuvieron espacios en las revistas de artes que emergían por esos años. Eduardo Rapimán, por ejemplo, fue clave en el logo y portadas de la revista *Mapu Ñuke*, dirigida por Rayen Kvyeh. A su vez, Christian Collipal, participó en la revista *Kallfupllv*, cuyo director era Elicura Chihuailaf, y además creó el logo que acompañó las publicaciones del Centro de Estudios y Documentación Mapuche Liwen.



**Figura 5.** Portada revista *Kallfvpvllv* (Nota. Revista de Arte Mapuche, dirigida por Elicura Chihuailaf. Dibujo de Doris Huenchullán, 1993. Centro de Estudios y Documentación Memoria Mapuche).



**Figura 6.** Portada revista *Mapu Ñuke* (Nota. Casa de Artes, Ciencia y. Pensamiento Mapuche, Temuco, 1998 Dibujos de Eduardo Rapimán. Centro de Estudios y Documentación Memoria Mapuche).

Estos cruces entre inventivas individuales y creatividades colectivas son muy interesantes dado que trastocan el binomio autoría/anonimato. Construyen en esa frontera una posibilidad para pensar que es factible edificar desde los intereses personales al interior de marcos comunes, logrando repensar la noción de militancia en clave comunitaria. De este modo, la operación artística de forma anónima, un devenir-anónimo diría Rancière, permite pensar la subjetivación política en tanto colectivo de enunciación, el autor se sumerge y se mezcla con el sentir conjunto de los anónimos de la historia, en este caso un pueblo colonizado, haciendo de aquellas estéticas un modo de hacer hablar lo común, es decir, en palabras de Rancière “no se trata únicamente de que el autor deba eclipsarse para hacer coincidir el esplendor de la obra con la belleza del mundo y del muerto. Se trata también de que el mundo continúe hablando, y el ‘muerto’ se resista a su embalsamamiento” (Rancière, 2005).

Precisamente, en esos marcos de acción colectiva emerge un hito político y cultural muy importante en la configuración del movimiento mapuche: la marcha del 12 de octubre que comienza a desarrollarse desde los años 80, un repertorio colectivo que busca que el “muerto” no sea embalsamado y pueda seguir hablando. En este quehacer, es un afiche de Ad-mapu de 1984 el que convocaba a una concentración en el cerro Santa Lucía (Welen en las palabras del movimiento). Ahora bien, fue en los años noventa que esta movilización creció en masividad y notoriedad pública. En ese contexto, la Organización Meli Wixan Mapu fue la organización de Santiago que asumió la

coordinación de aquella marcha durante muchos años, que incluía disposición de escenarios, artistas y todo un aparataje logístico (Chambeaux y Pavez, 2004; Aguayo, 2006; Osorio, 2008). Estas movilizaciones sirvieron como espacio de encuentro y visibilidad pública del trabajo político de comunidades y organizaciones de Arauco, Malleco o Cautín con las de Santiago. Varias veces se vieron por las alamedas a dirigentes del Consejo de Todas las Tierras, la Coordinadora Arauco Malleco o delegaciones de comunidades que viajaban para estar presentes.

Entre 1990 y el año 2000 asistimos a significativos procesos de cambio en el movimiento mapuche, una intensificación de las reivindicaciones por autodeterminación, autonomía y territorialidad. El legado visual de aquella época se muestra en los afiches para las convocatorias a marchas, pero también en publicaciones escritas, como por ejemplo la edición número 19 del periódico Aukiñ de 1992, editado por el Consejo de Todas las Tierras, denunciando el procesamiento judicial y encarcelamiento de 144 dirigentes por los procesos de recuperaciones de tierra.

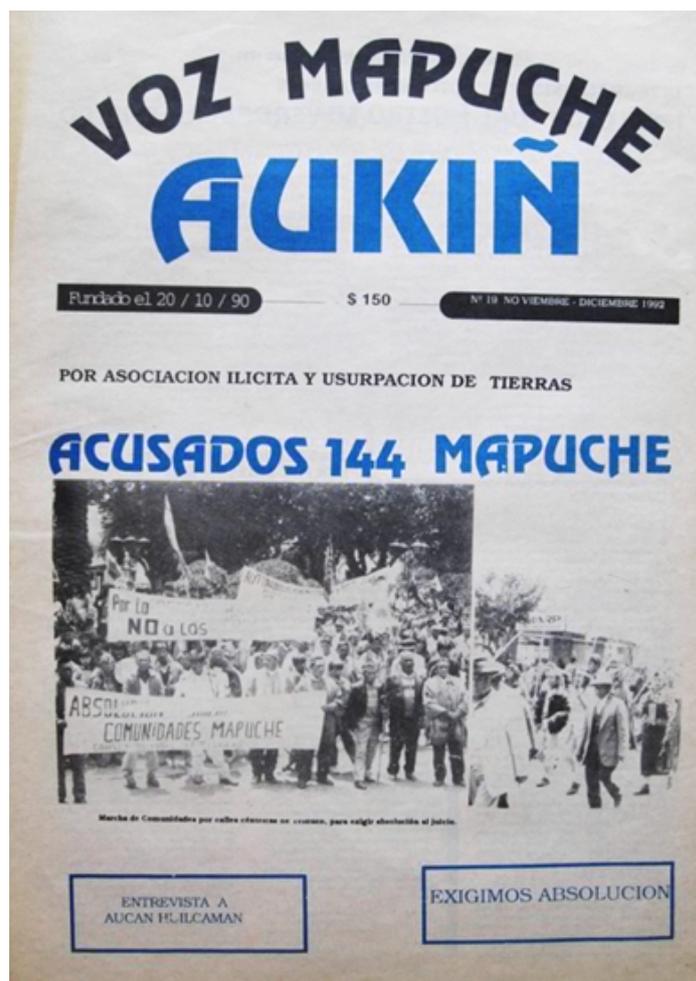


Figura 7. Portada de Aukiñ. Periódico del Consejo de Todas las Tierra, 1992. (Nota. Centro de Estudios y Documentación Memoria Mapuche)

Fue en este mismo medio de comunicación que se anunció todo el proceso deliberativo que decantó en la creación de la *Wenufoye*, más conocida como la bandera mapuche, un salto en la estética del movimiento que irradió incluso hasta la revuelta popular de octubre de 2019. En el presente, aquella flameante multiplicidad de colores contiene en sus sentidos un ánimo de lucha y resistencia. Por cierto, la *Wenufoye* es el epítome de aquellos cruces de producción visual entre autorías individuales y procesos colectivos. Conocida es la historia de la bandera, cuando el Consejo de Todas las Tierras realizó una convocatoria que logró reunir a diversas comunidades, asociaciones y personas de ambos lados de la cordillera, de *Gulumapu* (Chile) y de *Puelmapu* (Argentina), gestando un proceso creativo que permitió legitimar rápidamente el emblema que nacía. Claro, esta historia de amplia colectividad se traslapa con el trabajo creativo que desarrolló el actual *werken* del Parlamento de Koz Koz, el pintor y dibujante autodidacta Jorge Weke, quien fue el diseñador que compuso la última y definitiva versión de la *Wenufoye*, de algún modo un traductor visual de una serie de sentires levantados de mar a mar, por todo el territorio mapuche, por el Consejo de Todas las Tierras. Procesos colectivos y creatividades individuales fundidos en el emblema político de la nación mapuche.

## LA REPRODUCCIÓN TÉCNICA DEL IMAGINARIO VISUAL MAPUCHE

La producción y difusión de ideas desde diversas organizaciones mapuche fue prominente desde las primeras décadas del siglo XX (Antileo y Alvarado, 2019; Foerster y Montecino, 1988; Menard y Pavez, 2005). Las generaciones protagonistas de aquel tiempo no le temieron al uso de las nuevas tecnologías que emergían para cumplir tal labor, por el contrario, estas fueron cruciales para declarar las cicatrices coloniales y manifestar los sueños colectivos. En ese fragor se conoció y dominó el oficio de tipógrafo y el poder del mimeógrafo.

Asumiendo este contexto de engullimiento del poder tecnológico, cuando hablamos de gráficas, buscamos situar los diversos formatos de expresión política-artística mapuche desde las capacidades técnicas de reproductibilidad que posibilitaron primero la litografía, el grabado, después la imprenta y luego la digitalización en relación con el movimiento mapuche. Estas capacidades centradas en la masificación, nos parecen fascinantes para comprender la historia cultural de la sociedad mapuche durante el siglo XX, y seguir edificando, desde estas experiencias, una imagen cada vez menos enclaustrada en esencialismos que, desde nuestra perspectiva, no permiten observar el potencial creativo de un pueblo.

Los afiches, portadas, tipografías, en definitiva, los diversos diseños gráficos han tenido como condición de existencia su reproducción. Fueron obras que se pensaron y produjeron para multiplicarse, para transitar entre manos y calles, lejos de la noción de “pieza única”, aquella obra de arte entendida como unicidad exclusiva e irreproducible. Gran parte de los trabajos gráficos generados desde el movimiento mapuche fueron ideados para circular lejos de la condición artística canónica, entendiendo esta desde una clave museográfica. Es decir, el material aquí expuesto se ha producido contraviniendo cualquier noción de exclusividad y exhibición.

Este hecho técnico ubica a la sociedad mapuche al interior de los problemas más fundamentales de la modernidad. La obra única, la pieza artística se confunde en la finalidad de constituir un material político de propaganda, se sumerge en los procedimientos técnicos de reproducibilidad y desde allí comprendemos estas gráficas mapuche como parte de este momento tan señero del siglo XX donde se anudan arte, política y técnica.

Probablemente, es esta condición de reproducción la que gesta una lejanía con la idea de obra en su definición decimonónica. Tal como ocurre en otras trayectorias artísticas y políticas, la multiplicación de las obras forja una borradora de las autorías individuales. Son las obras de arte las que generan la idea de autor, en cambio, en parte de estas gráficas —que niegan la condición de exclusividad— la individualización se disuelve en medio de la multiplicación del formato, de la propagación de la graña impresa. Es lo que Walter Benjamin señala cuando reflexiona sobre la obra de arte en épocas de reproducibilidad técnica (Benjamin, 2019). Así, la tensión autoría/anonimato, además del sentido colectivizante de las operaciones creativas, se relaciona con el quehacer técnico detrás de la masificación de las ideas políticas mapuche en formato de afiches. Todo lo anterior ocurre, además, en la experiencia de habitar ciudades (Aravena, 2001; Gissi, 2004). Este cambio profundo, propio del siglo XX para nuestro pueblo, complejizará tramas culturales e identitarias mediante los usos de la modernidad urbana que comienzan a desenvolver los sectores históricamente excluidos. Esto fue mirado con extrañeza por el ojo colonial: lo encontraban pintoresco, algo absurdo. Por ejemplo, en 1948 el diario *La Nación* titulaba una noticia diciendo: “Sistema rudimentario de telégrafo fue empleado por tribus araucanas” (*La Nación*, 1948). La sola posibilidad de que la sociedad mapuche utilizara ese instrumento, y con ello la técnica en sus diversos formatos, era visto como algo noticioso por su rara singularidad.

Presentar al mapuche en sus prácticas creativas como un pintoresquismo es parte del lenguaje colonial, es edificarlo como un *otro*, confinarlo a ese lugar donde como *indio* solo debe transitar calmo

► **Artículos:** Hacia un imaginario visual del movimiento mapuche desde sus creaciones gráficas

bajo la reducción rural, pero cuando canibaliza y recrea las técnicas globales es representado desde el exotismo, una rareza ocurrente, casi graciosa de quien osa tocar la civilización. Pero no solo eso, tan fosilizado es el imaginario sobre los pueblos indígenas que fluye en la sociedad colonial que para muchos el utilizar instrumentos de la modernidad es condición *sine qua non* de aculturación, de ya no ser parte de los pueblos. Es que el colonizado solo debe habitar el fragmento, su isla cultural, y sus cuerpos deben estar cosificados como vidas serviles, todo con el objetivo de que —tal como reflexiona Edward Said (2018) — el nativo esté bajo control.

La referenciada noticia de *La Nación* está acompañada de una fotografía donde aparecen miembros de la organización Alianza Cultural Araucana, entre ellos un joven Carlos Huayquiñir quien es probablemente una de las figuras más notables para comprender los esfuerzos editoriales mapuche en Santiago durante la primera mitad del siglo XX (Antileo, 2021). En esos periódicos se fraguaban parte de los iniciáticos esfuerzos por construir una imagería visual propia, y todo ello muy vinculado con el mundo de la reproducción gráfica. Huayquiñir, además de ser periodista y editor autodidacta, era trabajador de una imprenta y conocía la técnica para reproducir los materiales de difusión política y cultural.



**Figura 8.** Logo portada diario Heraldo Araucano, Santiago, septiembre de 1941 (Nota. Biblioteca Nacional de Chile).



**Figura 9.** Logo diario Acción Araucana, Santiago, 1953. (Nota. Biblioteca Nacional de Chile).

Estos primeros desarrollos gráficos son posibles de ubicar hasta la década de 1960, ya que luego del golpe de Estado de 1973, y en medio de una fuerte represión que llegó también a los medios de comunicación no oficiales, los esfuerzos gráficos se volvieron clandestinos y precarios. Toda aquella diversidad de propuestas de representación contrahegemónica, donde es posible encontrar las gráficas mapuche, fueron silenciadas mediante lo que Errazuriz y Leiva han denominado como “Golpe Estético” (Errazuriz y Leiva, 2012). La dictadura buscó homogeneizar los espacios editoriales y el debate público dado mediante diseños e imaginarios visuales quedó arrinconado en los espacios de la resistencia.

Precisamente, desde aquellos lugares emergió de nuevo la creatividad gráfica del movimiento mapuche, en medio de las luchas antidictatoriales y bajo renovadas demandas. Durante la década de

1980, articuladas mediante proclamas por la autodeterminación de los pueblos y un diagnóstico anticolonial más robusto, se trazaron afiches, boletines, dípticos e informativos, utilizando tanto la imprenta como la novedad que representó la fotocopiadora. El uso de esta última tecnología permitió abaratar los costos de producción y reproducción de la reflexión colectiva, el procedimiento tenía visos artesanales, aunque utilizando el mecanismo de multiplicación de vanguardia de los años 80, las ideas se difundieron más extensamente por diversas organizaciones. Los diseños eran dibujados directamente sobre los futuros informativos y boletines, y luego el material era fotocopiado decenas y cientos de veces.

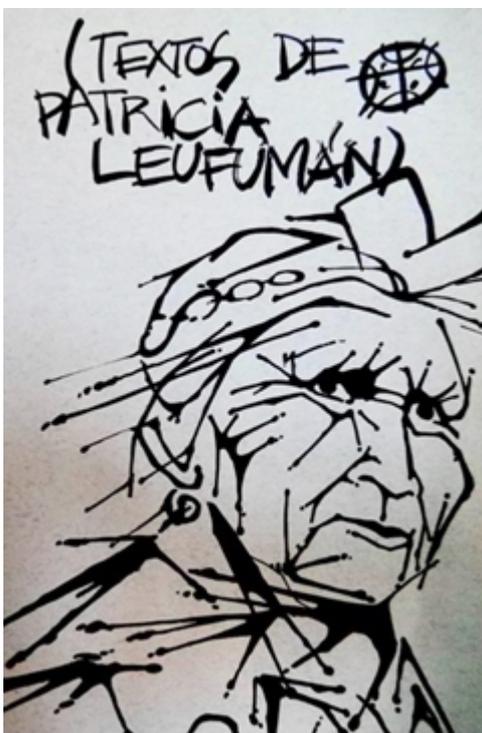
Dado este escenario autoritario es posible plantear que las *gráficas mapuche* compartieron en esta época las urgencias propias de las resistencias gráficas durante la dictadura chilena: fueron creatividades depositadas en espacios de militancia colectiva, buscaron dotar la propaganda política de contenidos visuales, la circulación de las gráficas se desarrollaba al interior de las organizaciones, las protestas y las calles, y se gestaron mediante procedimientos baratos y asequibles como el mimeógrafo, la serigrafía, la fotocopiadora y algunas imprentas de confianza (Cristi y Manzi, 2016). Aunque, claro, si bien los contenidos allí expuestos se vinculaban evidentemente con la lucha antidictatorial, se incorporaban, además, las emergentes reflexiones que comenzaban a pulular por entre los movimientos indígenas de todo América Latina: antirracismo, autodeterminación, territorio y descolonización.

## LAS ESTÉTICAS DE LA DESCOLONIZACIÓN

Es muy complejo agrupar los criterios estéticos que primaron en las creaciones gráficas mapuche, considerando además que solo hemos tenido acceso a una pequeña parte de su universo y que requieren futuras investigaciones para profundizar en esta temática. No obstante, en los dibujos e ilustraciones recopiladas, podemos aventurar algunas ideas.

Para nosotros resulta claro que la mayor parte de las propuestas han buscado construir una identidad y una narrativa colectiva. Se trata de una apelación al reencuentro con la historia de un pueblo para abrazar un presente que requiere amplificación de las demandas políticas y participación. Aquel proceso se ha centrado en el posicionamiento de la figura humana como elemento estructural donde el reencuentro se hace carne. Rostros y facciones, cuerpos y manos establecen la experiencia palpable como conexión fundamental con los sentidos de las demandas políticas del movimiento. En los cuerpos que enaltecen las luchas, la altivez emerge en miradas y

cicatrices y lo mapuche comienza a disputar el imaginario de la timidez y la servidumbre, tan enquistado en la sociedad chilena, para dignificarse en el orgullo propio.



**Figura 10.** Diseño para la presentación de poemas de Patricia Leufumán (Nota. Revista *Feley Kam Felelay* número 3, Santiago, 1992. Biblioteca Nacional de Chile).



**Figura 11.** Diseño de la portada de *Kollantun*, Santiago, 1987 (Nota. Boletín de la Organización Ad-mapu Santiago, 1987. Centro de Estudios y Documentación Memoria Mapuche).

Este sentido estético es compartido por muchos movimientos de resistencia, particularmente el que brota de los grupos racializados. En las gráficas del movimiento aymara-quechua en Bolivia, durante las décadas de los 60 y 70, la mirada en alto de sus figuras históricas asentaba una noción de lucha permanente y no rendición (Antileo, 2020). El movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos o incluso todo el potencial gráfico de Emory Douglas creando diseños para el Black Panther Party comulgaba también con el orgullo negro que desafiaba el supremacismo (Durant, 2012). Se trata de revertir el imaginario de inferioridad —que también se introduce en los propios oprimidos— construyendo una posibilidad desde el autorreconocimiento y la autovaloración.

Por lo mismo, las *gráficas mapuche* intentan representar un espíritu de lucha inquebrantable. Ataviados con palos, caballos, *wüño*, lanzas o carteles, mujeres y hombres se manifiestan desafiantes y dispuestos a la resistencia. Allí, en el papel que se cubrirá de tintas, se despliega también la amenaza: usurpadores que apetecen la tierra, empresas forestales depredadoras, hidroeléctricas invasivas. Es que las gráficas también son espacios de denuncia. Ante el silencio y la invisibilización de la prensa,

la autogestión de la información y la construcción de autorrepresentaciones transcurre en el esfuerzo editorial propio.



Figura 11. Afiche Wiñol Tripantu. Coordinadora Metropolitana de Santiago, 1999 (Nota. Centro de Estudios y Documentación Memoria Mapuche).

Todos estos elementos han configurado con el paso del tiempo cierta expresión estética (Sharman, 1997), una *estética mapuche de la descolonización*, es decir, ciertos códigos visuales que abrazan idearios políticos como la libre determinación y la recuperación del territorio. Russell Sharman aborda el concepto de estética desde una perspectiva antropológica, destacando que las formas de expresión varían significativamente entre grupos y contextos. Sostiene que la expresión estética “es la recreación humana de la experiencia a través de la cual se reconstituyen y/o transforman los valores asociados mediante la percepción estética. La expresión estética abarca todo el proceso creativo, incluyendo no solo el objeto o evento artístico como producto creativo, sino también el contexto cultural y el proceso de producción” (Sharman, 1997, p. 183). La expresión, por

cierto, está mediada por la percepción estética, que es universal, pero culturalmente variable. Para nuestra concepción la estética de la descolonización presente en las gráficas mapuche debe dialogar con una dimensión social e ideológica del concepto de estética, siguiendo la lectura crítica de Terry Eagleton (2006), subrayando la importancia de considerar cómo las representaciones visuales y la cultura en general están intrínsecamente ligadas a las dinámicas políticas y sociales.

La expresión construida de la que hablamos trata de un proceso amplio, nutrido de pulsiones individuales y colectivas, que busca de manera incesante agrietar la noción que nos hace ver como poca cosa, ineptos, flojos, lacras o bárbaros y sustituir este constructo colonial —tal como lo estudiaron Frantz Fanon (1952) y Fausto Reinaga (1970)— por la pertenencia a un colectivo histórico desposeído que ahora se levanta por un horizonte mejor.

Por cierto, esta *estética mapuche de la descolonización* no es unívoca ni unidireccional, la llamamos así como primera aproximación, pero nada nos resta de pensar de modo plural, es decir, en estéticas múltiples. Estas creaciones, si bien tienen recursos compartidos, también se hallan surcando entre matices que enriquecen su visualidad. Entre los elementos comunes, sin duda, la instalación de una simbología propia es una característica singular que robustece la identificación colectiva que se quiere levantar. *Rewe* y *kultrun*, *makuñ* y *trarilongko*, dan forma al mensaje. Elementos de la tradición se disponen sobre todo para narrar la resistencia ancestral de un pueblo antiguo que no cesa de su anhelo de libertad.

Incluso muchos de estos códigos remiten al origen de la fotografía colonial (Alvarado et al., 2001), aquella de la posguerra que fabricó escenarios y dispuso cuerpos indígenas como postales para la posteridad, en tiempos en que se pensaba inevitable la desaparición o aculturación indígena. Pero esta estrategia no tiene nada de nuevo en los marcos temporales mapuche que una y otra vez han logrado construirse con toda la alteridad a costas usando a su favor lo que sea necesario para continuar. Alguna vez fue el caballo o el trigo; ahora el montaje fotográfico *wingka*. Más que el rechazo al otro como una condición propia de un colectivo histórico, el pueblo mapuche siempre ha entablado un diálogo constitutivo de valoración por la diversidad e incluso demostrando una capacidad caníbal respecto al “otro”, fagocitar la alteridad para edificarse en aquel umbral (Boccaro, 2009).

Quizás yendo un poco más allá, en el mismo ejercicio de concebirse abiertamente al mundo, se dio también la bienvenida a influencias estéticas indigenistas o al muralismo latinoamericano. Muchos trazos fueron ejecutados con reminiscencias a David Alfaro Siquieros, Oswaldo Guayasamín

o Diego Rivera, incluso de manera inconsciente porque también se ha posicionado una estética de lo latinoamericano o de lo indoamericano que ha viajado por diferentes países y generaciones e, indudablemente, ha dejado su rastro en las composiciones del movimiento mapuche. En particular esto es elocuente en las ideaciones gráficas y muralistas que edificó Rolando Millante durante su vida creativa, influencias que le llegaron de pequeño al ver en hojas sueltas las obras de los muralistas mexicanos, los cuales marcaron durante su quehacer los sentidos estéticos de sus búsquedas.

También en esta lógica etnofágica subalterna, se acogió en el seno del movimiento gráfico cuestiones mucho más mundanas. Se incorporó el imaginario de los *mass-media* y el sentido de gesta de prosa ercillana. Todo esto en una producción abigarrada de contenido que buscaba dar cuenta de las reivindicaciones mapuche. Esta dimensión de las apuestas estéticas mapuche contiene un problema crucial: la cuestión de la representación.

### ¿CÓMO NOS REPRESENTAMOS?

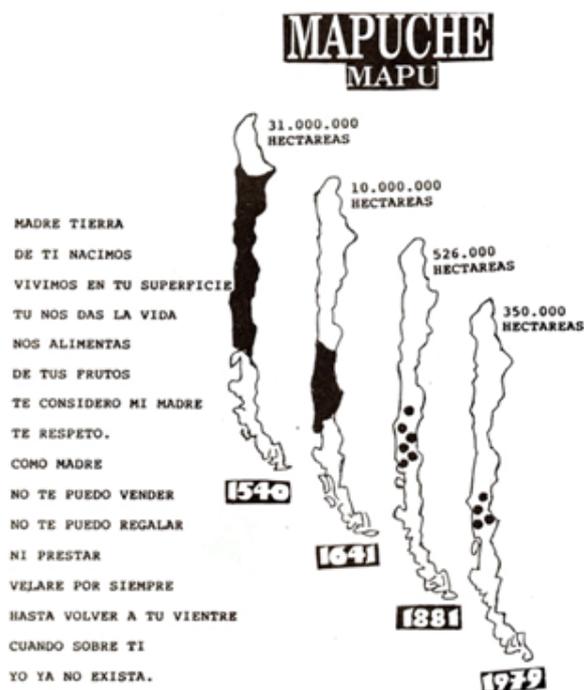
Edificar y controlar los modelos de narración visual de un pueblo es, ante todo, una cuestión política. Es decir, la conquista y colonización de 500 años ha tenido como tensión crucial lo que Gruzinski ha definido como una “guerra de las imágenes” (1994). Desde los primeros pasos coloniales se construyeron representaciones monstruosas sobre “lo indígena” y aquellas batallas todavía no han acabado. Occidente ha inventado Oriente como un ejercicio de hegemonía cultural planetaria sostenía el pensador palestino Edward Said (1978). Como un paralelismo, la sociedad criolla chilena, sobre todo su élite, ha inventado visualmente al araucano y lo ha dispuesto en revistas de alta circulación y en el material didáctico escolar: los libros de historia. Una especie de araucanismo visual, que bien podría ser el devenir de una extensa colonización del imaginario en el sentido de lo planteado por Gruzinski (1991) y que encontrará respuesta en la estética de la descolonización propia del movimiento político mapuche. Y es que representar es parte medular del proceso de dominación colonial, tal como lo planteaba Stuart Hall (2012) cuando decía que “todo régimen de representación es un régimen de poder” (p. 352).

Ahora bien, reconociendo estos poderes inscritos en las representaciones que han forjado la imagen del mapuche como flojo, borracho, terrorista, folclórico, en fin, como un lastre para el horizonte civilizatorio, se abre un cuestionamiento fundante para pensar las políticas de representación: ¿existe una imagen verdadera del *otro*? Es decir, ¿acaso se trata de desnudar la imagen colonizada sobre el mapuche y recuperar una esencia perdida para que aparezca la verdad profunda del colonizado?

Para intentar reflexionar sobre este punto es clave partir diciendo que, en la actualidad, producto precisamente de la reproducción técnica de las imágenes, habitamos un mundo conquistado por la visualidad. No podemos escapar de las imágenes. Las ciudades han sido máquinas de exposición de imaginarios y representaciones, y ante ella nos quedan dos salidas. Por un lado, pretender correr el velo de las representaciones fraguadas por el poder e intentar en ese gesto ir en busca de las profundidades esenciales. Si bien este procedimiento es interesante, es también ingenuo, dado que detrás de ese velo, en tiempos de dominación visual, no nos encontraremos sino que con otra imagen, otra representación, imposibilitando cualquier viabilidad de encuentro ontológico y cabal con el pleno ser del colonizado.

Por otro lado —y acá se afinan los procedimientos estéticos de la descolonización mapuche—, podemos devorar esas imágenes multiplicadas por el poder y hacer con ellas degluciones desde las entrañas creativas de los y las colonizadas. Invertir la monstruosidad en seña de orgullo, por ejemplo. En ese camino es posible reivindicar las fisonomías castigadas, las objetualidades menospreciadas e incluso alzar las representaciones ercillescas. Acá respira un procedimiento estético-crítico que no solo busca desfetichizar y develar, sino que interrumpir el *continuum colonial* mediante una transgresión que “abre acontecimientos, traza líneas de fuga y fuerza. No ya de un sujeto que juzga, sino de la creación en la inmanencia” (Soto, 2020, p. 32). Descolonización no tanto como retraimiento, mucho menos como develación trascendente, sino que como acto creativo que logra invertir incluso las representaciones del poder.

En este sentido y siguiendo la ruta de las tensiones, creemos necesario hacer una mención específica a la cuestión migrante y la constitución de la diáspora mapuche (Marimán, 1997; Ancán y Calfio, 1999; Antileo, 2012; Alvarado, 2021). Esta situación comienza a aparecer en la estética mapuche durante los años ochenta y noventa. Ejemplos se hallan en los boletines de Folilche Aflaii y sus dibujos sobre el despojo territorial, en los trazos insertos en la revista *Feley Kam Felelay* de la Meli Wixan Mapu que graficaban el destierro en una carreta de bueyes emprendiendo un largo periplo y en los dibujos de Mauro Fontana que introducían elementos de la vida cotidiana en las urbes.



**Figura 13.** Afiche *Mapuche Mapu*, Santiago 1993 (Nota. Boletín *Mapuche We Pewn* Año VII Número 1. Archivo Mario Llancaqueo).



**Figura 14.** Dibujo en *Revista Feley Kam Felelay* núm.3, Santiago, 1992. Diseño de Marcelo Gacitúa. (Nota. *Revista Feley Kam Felelay* nº 3. Biblioteca Nacional de Chile).

En estas creaciones despunta un intento por expandir las fronteras de lo mapuche, por hacer patente la realidad de cientos de miles de personas mapuche que residen lejos de las reducciones y que han construido sus vidas en aquella lejanía. Aparecen los cables, las calles, el cemento. Se manifiesta “la población” como un territorio mapuchizado.

Estas tentativas creativas no son mayoritarias en las pesquisas de gráficas que hemos realizado, pero existen y componen una pulsión que con los años ha ido tomando fuerza, logrando expandir los horizontes de posibilidad para comprender y prefigurar la sociedad mapuche. Quizás estas estéticas mapuche urbanas no han sido necesariamente fraguadas al interior del mundo gráfico, pero mediante la poesía, la literatura o la música también se ha buscado edificar imaginarios que logran entroncar trayectorias metropolitanas con los modos de identificación mapuche, allí se ubican autorías como las de David Aniñir (2009), Daniela Catrileo (2019) o la banda Pukutriñuke (2009). También la fotografía y el documental (Cuyanao, 2015) han sido muy importantes en esta tarea de modelar la experiencia urbana de la sociedad mapuche diaspórica.

Como sea, probablemente las gráficas, por su condición de reproductibilidad, ya contienen esta tensión descrita, despetrifican desde las formas y no solo desde los contenidos; la sola condición

técnica ubica a las gráficas como un quehacer eminentemente metropolitano. Así, procedimientos y estéticas se articulan en la gestación de un imaginario propio, en la disputa por las representaciones internas y externas, en esta batalla permanente del colonizado por nombrarse a sí mismo y escapar de la letra y la imagen que enclaustra, cosifica y fosiliza.

## **PALABRAS FINALES**

Hemos pretendido realizar un pequeño acercamiento a un imaginario en permanente construcción; visibilizar una trayectoria visual menoscabada por el desprecio y el miedo, y en gran medida desconocida; una trayectoria de un pueblo al que incluso se le ha cercado la posibilidad de imaginarse a sí mismo. Aquí se yergue este ejercicio memorioso de entablar una genealogía de las representaciones gráficas del movimiento mapuche.

En nuestra opinión, estas representaciones gráficas son modos de pensar y formas de comunicar ideas y utopías. Son, de alguna manera, el encuentro entre lo real y lo posible. Describen y anuncian un sueño colectivo. En este sentido, las *gráficas mapuche* se adentran en un problema crucial de nuestra contemporaneidad: la relación entre representaciones y autorepresentaciones de la alteridad en momentos de multiculturalismo.

Sobre esto, el historiador del arte Georges Didi-Huberman (2004) ha reflexionado que en la actualidad nos encontramos entre la hiperexposición y visibilidad de los pueblos, lo que permite, por ejemplo, sostener modelos curatoriales donde el arte subalterno, y el arte indígena en particular, ha ganado terreno entre los principales eventos y museos del mundo, pero, al mismo tiempo, sin lograr traducir esta condición exhibitoria en una ampliación democrática. En otras palabras, es un hecho que el arte indígena está de moda, pero ello no ha logrado constituir formas de representación indígena en las diversas tramas del poder, es decir, el indígena es exhibido y expuesto, sin reconocer su capacidad política de autorrepresentarse, incluso de autoexponerse bajo un relato propio.

Esta problemática, que de algún modo cruza nuestra reflexión cuando hablamos precisamente de aquella capacidad de las *gráficas mapuche* de construir un relato visual propio, nos invita a seguir el cuestionamiento de Didi-Huberman (2004) cuando señala: “¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos?” (p. 11). Esta pregunta es crucial en medio de tiempos multiculturales, donde la hiperexposición de las alteridades ha aumentado, sin por ello lograr hacer de aquella exhibición un espacio gestionado por los propios indígenas, o al menos bajo su participación curatorial. Así, el *otro* ya no solo está obnubilado tras el velo de la blanquitud o de la civilización, sino que, por

contradictorio que resulte, es eclipsado mediante un juego celebratorio que lo constituye en una imagen mercantilizable en su condición exótica (Comaroff y Comaroff, 2011), se lo celebra en su petrificación y, por lo tanto, en su escueta capacidad de influir en el presente mediante su acción política. Con todo, que el subalterno pueda exponerse a sí mismo resulta entonces un programa que vivifica la posibilidad de los pueblos indígenas de tramar sus representaciones y, por tanto, diseñar los contornos imaginarios de sus propios futuros, en este punto las *gráficas mapuche* tienen una capacidad innegable.

En definitiva, las representaciones del “indio” hoy se cuelan como otra posible mercancía de la tolerancia etnofágica. Lo indígena es consumible, atrapable y envasable, y esto es sin duda una peculiaridad contemporánea. Como nunca los cuerpos racializados tienen un espacio en el espectáculo y en el museo. Son atendibles como íconos de tendencias *new age* y como marca país. En la actualidad, la exposición de los pueblos es gigantesca y ella, a su vez, amenaza sus representaciones, los vuelve cosa petrificada, objetos consumibles.

Zurcir entonces los itinerarios visuales propios que han emergido al fragor de individuos y colectividades que han buscado superar los dolores coloniales, se presenta como un acto disruptivo, una forma de discontinuar el relato gráfico que pesa sobre la experiencia mapuche, y edificar una tradición autónoma que, si bien se presenta llena de matices, emerge como parte de las pulsiones descolonizadoras. Y es vital entonces pensar esta tradición como una unidad matizada, incluso en movimiento y reinención permanente. No hay acá una trascendencia étnica, sino que la búsqueda gráfica de un pueblo para representarse a sí mismo, y desde allí atar una realidad y una posibilidad futura.

## REFERENCIAS

- Aguayo, A. (2006). *Organización mapuche en el espacio urbano: El caso de Meli Wixan Mapu en Santiago de Chile, 1991-2006*. [Seminario de Licenciatura no publicada]. Universidad de Chile.
- Alvarado Lincopi, C. (2021). *Mapurbekistán. Ciudad, cuerpo y racismo. Diáspora mapuche en Santiago Siglo XX*. Pehuén.
- Alvarado, M., Báez, C. y Mege, P. (Eds.). (2001). *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén.
- Ancán, J. y Calfío, M. (1999). El retorno al país mapuche. Preliminares para una utopía por construir. *Liwen*, (5), 43-79.
- Aniñir, D. (2009). *Mapurbe. Venganza a raíz*. Pehuén.

- Antileo, E. (2021). El pensamiento y la escritura de Carlos Huayquiñir Rain: una llamado por la educación y un combate contra el racismo. *Alpha*, 2(53), 209-229. <https://doi.org/10.32735/so718-2201202100053951>
- Antileo, E. (2020). *Aquí estamos todavía. Anticolonialismo y emancipación en los movimientos mapuche y aymara (1990-2006)*. Pehuén.
- Antileo, E. (2012). *Nuevas formas de colonialismo: diáspora mapuche y el discurso de la multiculturalidad*. [Tesis de Magíster, Universidad de Chile]. Repositorio académico. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/112920>
- Antileo, E y Alvarado, C. (2019). *Diarios Mapuche 1935-1966. Escrituras y pensamientos bajo el colonialismo chileno del siglo XX*. Comunidad de Historia Mapuche.
- Aravena, A. (2001). La identidad mapuche-warriache: Procesos migratorios contemporáneos e identidad mapuche urbana. En *IV Congreso Chileno de Antropología* (pp. 285-197), <https://cutt.ly/3erttLrr>
- Baeza, M. (2000). *Los caminos invisibles de la realidad social. Ensayo de sociología profunda sobre los imaginarios sociales*. Sociedad Hoy.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Godot.
- Bengoia, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Boccaro, G. (2009) *Los vencedores. Historia del pueblo mapuche en la época colonial*. Ocho Libros.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquest.
- Catrileo, D. (2019). *Piñen*. Pez Espiral.
- Chambeaux, J. y Pavez, P. (2004). *Historia de vida del lonko Wenceslao Paillal*. Meli Wixan Mapu.
- Chihuailaf, A. (2002). Mapuche: gente de la tierra. Más allá del Ñuke Mapu, el exilio. *Les Cahiers ALHIM*. <https://doi.org/10.4000/alhim.667>
- Comaroff, J y Comaroff, J. (2011). *Etnicidad S.A*. Katz.
- Cristi, N. y Manzi, J. (2016). *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile*. LOM.
- Cuyanao, J. (2015). *Kizu Trekali*. Wetruwe Producciones.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Manantial.
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica.
- Durant, S. (2012). *Pantera Negra: el arte revolucionario de Emory Douglas*. Alias.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Erazuriz, L. y Leiva, G. (2012). *El golpe estético. Dictadura militar en Chile. 1973-1989*. Ocho Libros.
- Fanon, F. (1963). *Piel negra, máscaras blancas*. Abraxas.

- Foerster, R y Montecino, S. (1998). *Organizaciones, líderes y contiendas mapuches: (1900-1970)*. Centros Estudios de la Mujer.
- Gissi, N. (2004). Segregación Espacial Mapuche en la Ciudad: ¿Negación o revitalización identitaria? *Revista de Urbanismo*, (9), 141-153. <https://cutt.ly/OerttNQ5>
- Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVII*. Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2004). *Guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión.
- Marimán, P. (1997). La Diáspora Mapuche: una reflexión política. *Liwen*, (4), 216-223.
- Martínez, C. y Rodríguez, P. (2016). Partisan Participation and Ethnic Autonomy: The Case of the Mapuche Organisation Admapu, in Chile. *Journal of Latin American Studies*, 48(3), 591-618. <https://doi.org/10.1017/S0022216X15001182>
- Menard, A. y Pavez, J. (2005). Los archivos del '29: derrotas y derroteros de la Federación Araucana. *Anales de Desclasificación*, 1(1), 51-69. <https://cutt.ly/HertyjTM>
- Osorio, L. (2009). *Inche Mapurbe Ngen: De chorizo a weichafe: nuevos elementos culturales en la identidad mapuche de Santiago, 1997-2009*. [Seminario de Licenciatura, Universidad de Chile]. Repositorio académico. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109846>
- Pukutriñuke (2009). *Fuerza que Renace*. Dale Aborigen.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Reinaga, F. (1970). *La revolución india*. PIB.
- Rupailaf, R. (2002). Las organizaciones mapuches y las políticas indigenistas del Estado chileno (1970-2000). *Revista de la Academia*, (7), 59-103. <https://cutt.ly/EertawtO>
- Said, E. (2018). *Cultura e imperialismo*. Debate.
- Said, E. (1978). *Orientalismo*. Random House Mondadori.
- Sharman, R. (1997). The Anthropology of Aesthetics: A Cross-Cultural Approach. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, (2), 177-192. <https://cutt.ly/rertdtUi>
- Soto, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados.
- Toledo, P. (2001). La mirada de los testigos. Uso, reproducción y conflicto de la fotografía mapuche de finales del siglo XIX y principios del XX. En M. Alvarado, P. Mege y C. Báez (Eds.), *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. (pp. 37-46). Pehuén.