

# **Irrupción simbólica en el movimiento social mapuche. Una panorámica de su producción audiovisual**

*Symbolic irruption in the Mapuche social movement.  
An overview of its audiovisual production*

*Irrupção simbólica no movimento social Mapuche.  
Uma panorâmica de sua produção audiovisual*

---

**Andrés PEREIRA COVARRUBIAS**

---

*Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*  
N.º 129, agosto - noviembre 2015 (Sección Informe, pp. 303-323)  
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X  
Ecuador: CIESPAL  
Recibido: 11-12-2015 / Aprobado: 18-01-2016

## Resumen

El trabajo se propone abordar las producciones audiovisuales de *mapuche* del *Gulumapu* (parte del territorio *mapuche* emplazado en Chile), desarrolladas desde fines del siglo XX en el marco de los procesos de resistencia y reivindicación socioterritorial indígena que emergen en Chile durante el período de transición postdictatorial; en relación a un contexto más amplio de conflictividad socioambiental, consecuencia del avance del modelo económico extractivista en la región. Mediante el recurso a herramientas de la teoría del documental y de la estética del cine, se despliega una caracterización general de estas realizaciones, identificando el modo de representación predominante y los discursos que entraman estos procesos.

**Palabras clave:** medios comunitarios; análisis del discurso cinematográfico; movimiento social; documental; cuestiones étnicas; Latinoamérica.

## Abstract

This paper focuses on the audiovisual productions of *Gulumapu Mapuche* (the Mapuche territory located in Chile), developed since the late twentieth century in the context of indigenous processes of socioterritorial resistance and struggle emerged in Chile during the period of postdictatorial transition; in relation to a wider context of socio-environmental conflicts, due to the advancement of extractive economic model in the region. Through tools of documentary film theory and cinema aesthetics, a general description of these film works is displayed, identifying the predominant mode of representation and the discourses interweaving these processes.

**Keywords:** community media; analysis of cinematographic discourse; social movements; documentary films; ethnic questions; Latin America.

## Resumo

O documento considera as produções audiovisuais Mapuche do Gulumapu (o território Mapuche localizado no Chile), desenvolvido desde o final do século XX, no contexto de processos indígenas de resistência e luta socioterritorial, emergente no Chile durante o período de pós-ditatorial de transição; em relação a um contexto mais amplo de conflito sócio-ambiental, devido ao avanço do modelo econômico extrativista na região. Através do uso de ferramentas da teoria do documentário e do estética de cinema, uma descrição geral destas formas de realização é apresentado para identificar o modo dominante de representação e discursos nesses processos.

**Palavras-chave:** mídia comunitária; análise dos discursos cinematográficos; movimento social; documentário; questões étnicas; América Latina.

## 1. Introducción

El fenómeno político-cultural de comunicación audiovisual *mapuche* que abordo en este trabajo, si bien se inscribe en una problemática geográfica específica es, también, de más amplio alcance: un contexto de emergencia de reivindicaciones etnoculturales y socioterritoriales de pueblos originarios a escala latinoamericana desde fines del siglo XX, como expresión de una renovada lucha histórica contra el colonialismo en el continente y producto de una conflictividad socioambiental gatillada por el despliegue de un modelo económico neoextractivista en múltiples enclaves territoriales en la región.

Se sabe que la denominada “ofensiva extractivista” en Latinoamérica (Seoane, 2012), fundamental para la recomposición de la fase neoliberal de la mundialización capitalista después de la ola financiera de los años noventa, ha significado la conformación de un nuevo modelo económico-político basado en una intensa explotación de bienes naturales o estratégicos a gran escala. Este esquema, junto con reprimirizar las economías nacionales, ha forzado el ingreso de estas a un orden “sostenido por el boom de los precios internacionales de las materias primas y los bienes de consumo, demandados cada vez más por los países centrales y las potencias emergentes” (Svampa, 2012, p. 16). Un supuesto “consenso” que, aceptando reglas asimétricas impuestas por este orden geopolítico, llegará a constituirse en un sistema de dominación complejo que permite la convivencia ambivalente y contradictoria de discursos de ideología neoliberal y de neodesarrollismo progresista en las políticas gubernamentales.

Consecuencias directas de esta inflexión económica ha sido, por un lado, la generación de una conflictividad de carácter socioambiental específicamente en las localidades afectadas por los enclaves extractivos, hecho que por otro lado, ha motivado una progresiva articulación entre organizaciones de los territorios en resistencia. Esto último ha sentado las bases de lo que Maristella Svampa denomina “giro ecoterritorial” que, para decirlo sucintamente, significa la emergencia de un lenguaje común, de una gramática colectiva en el cruce de las matrices indígeno-comunitaria, territorial y ambientalista, cuyos marcos de acción:

*Funcionan como estructuras de significación y esquemas de interpretación contestatarios o alternativos. Dichos marcos tienden a desarrollar una importante capacidad movilizadora, a instalar nuevos temas, lenguajes y consignas, al tiempo que orientan la dinámica interactiva hacia la producción de una subjetividad colectiva común.* (Svampa, 2012, p. 25)

En ese contexto, resistiendo a integrarse culturalmente al orden existente, comunicadoras y comunicadores audiovisualistas pertenecientes a pueblos indígenas han comenzado a disputar desde hace al menos dos décadas el derecho a la elaboración y circulación de sus propias imágenes y discursos audiovisuales. A través de procesos de apropiación tecnológica y bajo estrategias de

autogestión comunicacional han creado instancias y redes entre diversos pueblos<sup>1</sup>, planteando sus acervos culturales como recurso alternativo a la hegemonía de la modernidad neoliberal. En dichos procesos creativos de lenguajes colectivos, las tecnologías de la información y la comunicación han cumplido un rol productivo fundamental.

Aquí se inscribe el fenómeno de producción simbólico-audiovisual *mapuche*. De hecho, en esta misma línea es posible observar que desde los años noventa el Pueblo *Mapuche* del *Wallmapu* –territorio que comprende transversalmente espacios de Chile y Argentina– ha venido conformando un movimiento social sostenido sobre una base común de demandas de autodeterminación, autogobierno y autonomía<sup>2</sup>. Ello ha logrado articular un discurso y relaciones políticas-identitarias de carácter “transandino” entre comunidades y organizaciones *mapuche* a ambos lados de los Andes. Se ha ido delineando de esta manera un “vector emancipatorio” (Kaufman, 2014) cuya deriva llega a poner en cuestión los imaginarios, las fronteras y los mitos fundantes del modelo político-económico del Estado-nación, al abrir perspectivas nuevas para pensar una subjetividad *mapuche* por fuera de esa matriz de soberanía y alterización (Guevara & Le Bonniec, 2013). Al respecto es ineludible considerar aportes críticos que han generado organizaciones e intelectuales de origen *mapuche*, cuya retórica pone entre paréntesis las fronteras nacionales y considera la historia y la identidad territorial de su pueblo de modo integral, convergente, transandino y preexistente a la formación de las repúblicas linderas (Comunidad de Historia Mapuche, 2013; Marimán, Caniuqueo, Millalén & Levil, 2006).

No obstante, vislumbrado ese horizonte, este trabajo tiene como delimitación provisoria la producción audiovisual *mapuche* del *Gulumapu* (parte Oeste del *Wallmapu*, ubicado en Chile). Desde allí se entiende que –en principio– dichos movimientos se organizan localmente y responden a su propio entorno nacional, el cual determinará la forma en que se invoca, se practica y se interpreta por los diversos agentes la “diferencia cultural” (Briones, 2007; Yúdice, 2008), al actuar como campo de fuerzas dado por las relaciones específicas

1 Un ejemplo interesante de ello lo representa la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Creada en 1985 inicialmente como Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas, en ciudad de México, CLACPI está hoy integrada por un amplio grupo de organizaciones que impulsan la comunicación comunitaria, particularmente la producción de video, como herramientas de afirmación cultural y de transformación social en regiones indígenas de América Latina, territorio común denominado *Abya Yala*.

2 Respecto del fenómeno más amplio de emergencia de la “cuestión indígena” en Latinoamérica durante los noventa, una de las interpretaciones más extendidas ha provenido del llamado *neoindigenismo* o *postindigenismo* (Bengoa, 2000), que en términos generales considera la “cuestión indígena” como un asunto principalmente concerniente a lo étnico e interétnico, donde se reconocería inscrita la nueva ola de movilizaciones indígenas. Para ampliar la perspectiva sobre el giro político del movimiento socioterritorial *mapuche* en los noventa, desde propuestas que renuevan y especifican los enfoques planteados por el *postindigenismo* de José Bengoa, el *etnonacionalismo* de Rolf Foerster (1999) y el *etnomarxismo* de Alejandro Saavedra (2002): véase, por ejemplo, en José Marimán (2012) y Fernando Pairican (2014).

en los territorios entre el movimiento indígena, las instituciones estatales, la sociedad civil y los medios masivos. Una composición sinérgica que dispone un encuadre para la significación de su discurso, de sus actos performativos y para el flujo de su imaginación audiovisual.

Es así como contestando la hegemonía de lo audiovisual, considerado un dispositivo constructor de la realidad social en la experiencia contemporánea, y disputando su representación respecto del modo unilateral y racista con que se organizan los medios de comunicación en Latinoamérica (van Dijk, 2003), particularmente en Chile; los audiovisuales realizados por *mapuche* surgirán influenciadas por las vivencias particulares y colectivas de los procesos migratorios y de la forzada inserción en las ciudades del siglo XX. Dichos procesos habrían llevado a muchas personas *mapuche* a negar y ocultar su identidad cultural a fin incorporarse laboralmente en la sociedad, sorteando la discriminación. A partir de los años noventa, sin embargo, una generación de *mapuche-warriache* (gente de la tierra-gente de la ciudad) (Aravena, 2003), da un giro al modo de relacionarse con esta identidad cultural negada y comienza un trabajo de rearticulación de redes entre las organizaciones y las comunidades rurales que llevan a cabo procesos de resistencia, de recuperación de tierras y de reivindicación político-cultural, especialmente en las regiones VIII, IX, X y XIV de Chile. Este trabajo se ha traducido en la gestión de proyectos de comunicación y cultura que han buscado fundamentalmente una autoafirmación identitaria, la recuperación, fortalecimiento y preservación del entramado simbólico-cultural de su pueblo, mediante un esfuerzo fuertemente ligado a la tradición ancestral, en función de aportar al proceso social y político que implica el movimiento de reivindicación socioterritorial *mapuche* en su relación con el Estado de Chile.

## **2. Un estado del arte**

En términos generales, se pueden mencionar aportes que, de diversos modos, han abordado el estudio de medios de comunicación audiovisual indígenas y que sirven de antecedentes a esta investigación.

De este modo, se encuentran propuestas en el campo de los estudios culturales cuya perspectiva dice relación con aproximarse a este fenómeno desde un “multiculturalismo comparativo” que suponga no pasar necesariamente por un centro de referencia, dominante, para establecer sus relaciones contrastivas entre las producciones de las diferentes culturas (Shohat & Stam, 2002). Por otro lado, en el mismo campo, desde la línea del “pensamiento decolonial” se han abordado estos procesos de apropiación de tecnología y medios audiovisuales concibiéndolos como la adquisición de herramientas potencialmente “descolonizadoras” tanto del pensamiento como de la mirada (Schiwy & Maldonado Torres, 2006), en un horizonte epistemológico contrahegemónico y “propriamente” latinoamericano. Desde la antropología visual, por su parte, también se

halla conformada una línea de investigación que ha estudiado cómo individuos “no-occidentales” han desarrollado sus propias producciones de medios gráficos como televisión y vídeo (Michaels, 1989; Turner, 1991).

Respecto al desarrollo de estos procesos de comunicación en Latinoamérica, es importante constatar que existen estudios que dan cuenta de la formación de videastas indígenas y del desarrollo de proyectos y procesos de transferencia tecnológica para el fortalecimiento de sus identidades y acervo cultural: sea en Bolivia (Schiwy & Maldonado Torres, 2006; Villarroel, 2010), Brasil (Carelli & Gallois, 1995), Ecuador (Champutiz, 2013) y México (Estrada & Köhler, 2013). También en esta línea hay estudios desde la antropología audiovisual (como vertiente específica de la antropología visual) sobre las relaciones que se pueden establecer entre los sistemas audiovisuales generados por indígenas y las esferas más amplias de experiencias sensoriales en diferentes “contextos cosmológicos” (Pellegrino, 2007). Asimismo estudios de cómo los realizadores indígenas se han transformado en agentes colectivos productores de sus propios imaginarios, los cuales desbordando las percepciones significativas que tienen de ellos mismos, entran a disputar en la arena del conflicto interétnico la comunicación y producción de los imaginarios (Pereira, 2010).

Finalmente y en específico sobre medios de comunicación audiovisual *mapuche*, resulta relevante consignar tres trabajos centrados fundamentalmente en la producción del territorio chileno: uno enfocado en problematizar principalmente la idea del estereotipo en los modos narrativos visuales de representación de *mapuche* (Bajas Irizar, 2008); un segundo trabajo dirigido sobre las estrategias de representación de “*lo mapuche*” en general en cine y vídeo, sin hacer hincapié ni distinguir las producciones propias de realizadores indígenas (Carreño, 2002); y un último trabajo más reciente que intenta aportar a la construcción de la historia de los medios de comunicación desarrollados por los *mapuche* en territorio chileno, en los procesos de resistencia y articulación sociopolítica, dedicando un capítulo especial para las producciones audiovisuales realizadas por *mapuche* (Gutiérrez Ríos, 2014).

### **3. Metodología**

El material al que refiere este trabajo corresponde a un relevante corpus de audiovisuales de factura *mapuche* sistematizado a objeto de conocer las características predominantes que adquieren estas realizaciones audiovisuales (Pereira Covarrubias, 2014). Asumiendo que esta producción es exponencial, el siguiente análisis refiere a una muestra de veintitrés audiovisuales<sup>3</sup>, de realizadores tanto individuales como instancias colectivas –esto es, talleres o equipos de comunicación– sobre los cuales se realizó un análisis estético-discursivo. Para esta ta-

---

3 Referidos al final de este trabajo

rea, se confeccionó una pauta de análisis y una matriz de doble entrada para su consolidado, lo que sirvió para organizar el visionado de cada video en particular y luego, con todas las observaciones sistematizadas, establecer las características generales, elementos comunes, distinciones y modulaciones más relevantes.

El análisis contempló recursos de la teoría del cine documental (Nichols, 1997; Plantinga, 2011; Vallejo, 2007) y estética del cine (Navarro Mayorga, 2011). Además, algunas categorías de lo que se ha identificado como *cine de no-ficción* (Weinrichter, 2004), para señalar un territorio no cartografiado de audiovisualidad que se ubicaría entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. De esta perspectiva las producciones se observan en tanto *discursos*, es decir, se entiende lo audiovisual como un acto de afirmación respecto a algo de la realidad y no simplemente su representación o reproducción. Así, lo distintivo de la audiovisualidad de no-ficción con respecto a la ficción sería su actitud ante lo que llamará “mundo proyectado”: noción intermedia entre el discurso y la realidad que conforma un modelo construido para hacer afirmaciones sobre esta última. La relación entre el discurso y el mundo proyectado se observará, según esta idea, en la organización dispuesta “a partir de parámetros como la selección, el ordenamiento, el énfasis (todo lo que convierte a la Historia en *una historia*) y el punto de vista” (Weinrichter, 2004, p. 22). Es decir, en una elaboración sensible específica de la realidad dada.

A la luz de estos presupuestos, los audiovisuales fueron abordados desde tres dimensiones, a saber: una dimensión que refiere al discurso audiovisual o *dimensión discursiva*, una relativa a los sistemas de signos que estos audiovisuales ponen en juego para su lógica interna o *dimensión semiótica*, y una dimensión correspondiente estrictamente al uso del lenguaje audiovisual o *dimensión gramática*.

**Tabla 1.** Operacionalización de las dimensiones de análisis.

DIMENSIÓN	SUBDIMENSIÓN	VARIABLES
DISCURSIVA	Perspectiva general	Punto de vista/Voz
	Construcción del argumento	Tipo narración
		Estructura narrativa
		Tipo de exposición dominante
		Finalidad del argumento
	Voluntad ideológica de intervención	Entrevista
		Situación de la cámara
	Construcción espacio-temporal	Intervención del documentalista
	Mundo proyectado	Temporalidad
		Construcción del espectador

SEMIÓTICA	Referente	Presencia del mundo histórico
		Realidad del rodaje
		Temática
	Representación de la identidad	Íconos clave identidad mapuche
		Construcción de identidad winka
		Relación con el entorno
LENGUAJE FÍLMICO	Planos	Observaciones relevantes
	Movimientos de cámara	Observaciones relevantes
	Sonido	Diegético, off, over
	Montaje	Narrativo
		Formal
		Implicancias discursivas
		Relación jerárquica entre bandas de imagen, sonido y texto

En lo sucesivo describiré las características que resultaron más estructurales dentro de la muestra analizada, las cuales gravitaron con mayor o menor proximidad a estas distinciones en gran parte de los trabajos visualizados.

#### 4. Hacia las audiovisualidades *mapuche*

En primer lugar, es posible afirmar que la mayor parte de los recursos desplegados en esta audiovisualidad tienden a enfatizar, identificarse y abrazar firmemente, con una marcada adhesión militante, la causa del movimiento *mapuche* en el giro autodeterminista ya mencionado. Se ponen en juego en estos materiales imaginarios históricos, sociales y culturales –con variantes urbanas– de lo que podría reconocerse como la tradición *mapuche*; esto, no obstante, de un modo tal que se establece una complejización, profundización y distinción/distanciamiento respecto de los *estereotipos* del discurso y la representación folclorizante del poder.

##### 4.1 Dimensión discursiva: narración unificada y sentido político-cultural pleno

En su dimensión discursiva, estos productos filmicos se caracterizarán por tener una perspectiva general o “actitud” respecto del *mundo proyectado* revestida de lo que podría reconocerse como una *autoridad epistémica* en su modo de enunciación, es decir, la exposición de una argumentación definida con claridad y favoreciendo una narración y estilo “clásicos” en términos de documental, realizando afirmaciones sobre la realidad de forma unificada y plena de sentido, que pretende dar cabal y verdadera cuenta de ésta. Dichos discursos tendrán

mayoritariamente *argumentos con una finalidad político-identitaria*, en referencia directa a elementos representativos del Pueblo mapuche, sean estos culturales, sociales, políticos o en relación a la naturaleza, apuntando principalmente a objetivos de denuncia, de revalorización cultural y de didáctica.

En términos de denuncia se puede encontrar principalmente: la represión y el atropello a los Derechos Humanos por parte del Estado de Chile<sup>4</sup>, identificado como un modo histórico de relacionarse con su pueblo; el grave atentado que ha significado el progreso y la modernidad occidental para el equilibrio de su “ecosistema cultural” –en tanto relación experiencial vital de la sociedad mapuche con su entorno–, equilibrio que experimenta fracturado por la invasión, el acorralamiento espacial, la obligada migración y la usurpación de sus territorios por parte de los colonizadores españoles primero y por el Estadonación después, en favor de los intereses del empresariado forestal, hidroeléctrico y agricultor. Esto se puede observar, por ejemplo, en el documental *En el nombre del progreso* de Danko Marimán (2010), que aborda las consecuencias socio-culturales, económicas y ambientales para el Pueblo mapuche de lo que la sociedad occidental denomina “progreso”. Ello a través de un tratamiento sobre el desarrollo de 4 megaproyectos en sus territorios: el vertedero en *Boyeko*, el ducto al mar de la empresa celulosa CELCO en *Mewin*, el trazado de la carretera 5 sur en *Likanko-Rofuwe* y la instalación del nuevo aeropuerto internacional de la Araucanía en *Kepe-Pelal* (todas localidades en conflicto).

Por otro lado, estos argumentos apuntan a una *revalorización cultural*, con un sentido endógeno y de objetivos *didácticos*: existe una preocupación por establecer imágenes en encuadres que enfatizan y valorizan características, elementos y prácticas socioculturales muy específicas de la tradición y de lo que se presenta como una experiencia cotidiana en la vida comunitaria u organizacional mapuche, esto es, en el campo o en la ciudad. Un claro ejemplo se puede ver en el documental *Pewen, Mongen Taiñ Pu Che* (*Kmkeñ Lof*, 2010), que trata de la importancia que tiene para el pueblo mapuche-pewenche la existencia del *Pewen* (araucaria), su significado en la vida diaria de una comunidad, en su repertorio de prácticas cotidianas y en el desarrollo cultural de su pueblo. A la par de esto, el documental se ocupa de tratar el proceso de defensa de este árbol milenario, emprendido por el *Kmkeñ Lof* a causa de la tala indiscriminada del *Pewen* por parte de las empresas forestales que se instalaron en la zona y funcionaron hasta fines de la década de los ochenta. Finalmente, los argumentos que se desarrollan estos audiovisuales irán siempre en función de reivindicar,

---

4 Esta situación ha sido seriamente advertida por Naciones Unidas, específicamente en lo que respecta a la aplicación arbitraria y confusa de la Ley Antiterrorista principalmente contra dirigentes y autoridades tradicionales del pueblo Mapuche (Soto Galindo, 2013). Cabe añadir, que el Estado de Chile fue condenado en julio de 2014 por la Corte Interamericana de Derechos Humanos de la OEA, en el *Caso sobre aplicación de Ley Antiterrorista a dirigentes, miembros y activista del pueblo indígena mapuche*, “por violar, entre otras cosas, el principio de legalidad y el derecho a la presunción de inocencia, el principio de igualdad y no discriminación y el derecho a la igual protección de la ley de las víctimas (Radio Cooperativa, 2014).

ante la sociedad y el Estado chileno, un reconocimiento histórico, territorial y político-cultural de su Pueblo.

La *narración* para la construcción de dichos argumentos se manifiesta a través de la incorporación auditiva de dos tipos de voces concretas en los films: una voz exterior, es decir, descarnada con respecto del mundo que se proyecta; o bien, una voz que proviene desde dentro de la diégesis filmica, por ejemplo de los testimonios de los personajes registrados. Esta última modalidad se da principalmente con recurso a entrevistas a mapuche o a expertos sobre el tema –siempre afines a la causa– y su función principal es a partir de éstas construir el argumento. En general estas entrevistas se caracterizan por los registros de personas hablando frente a la cámara o con algún entrevistador, la mayoría de las veces a cámara fija. Una característica habitual de las entrevistas en las cuales el “personaje” interactúa con el entrevistador –junto a él o tras la cámara– es que se produce cierto pacto de solidaridad, de sentido común entre entrevistador y entrevistado. En esa línea, a pesar de su perspectiva general identificada como “autoridad epistémica”, se introducen elementos reflexivos que hacen suponer que no habría en última instancia solo una pretensión de objetividad respecto de los testimonios, sino que además, habría una voluntad filmica –consciente o no– en la construcción de un “común”. Esto desde múltiples dimensiones expresivas pues, en definitiva, el tipo de entrevistas como éstas, realizadas por y para la cámara, también podrían comprenderse bajo el concepto de “performa” (Guarini, 2007), que apunta al registro del entrevistado con un objetivo no solo de captura de su discurso sino de su cuerpo en su totalidad. De este modo, elementos como posturas, gestualidad, distancia deben ser tenidos en consideración pues intensifican la experiencia de lo que se narra filmicamente y refuerzan la idea de que lo promovido en estos casos será, en consecuencia, una “textura” interactiva o participativa, que construya sus significados en colaboración tanto con los sujetos representados como con el espectador (Plantinga, 2011).

Por su parte, la “reflexividad” que en algunos casos parecen presentar estos videos operaría entonces como un medio para contrarrestar o poner entre paréntesis su tendencia generalizada a llevar sin cuestionamientos el manto de “autoridad epistémica” antes mencionada. Asimismo una forma de discutir la supuesta credulidad de los espectadores, cuya disposición no sería meramente la pasividad de creer o no creer lo que se argumenta, sino que mediante estos giros y dispositivos poder activamente adherir o no al pacto que se propone desde la película.

Retomando: ya sea en forma exterior o a través del testimonio, resulta relevante notar que la *relación de las voces filmicas con las imágenes*, cuando es de superposición –es decir, voz over– será prominentemente una relación “de anclaje”, esto es: una de las funciones principales de esta narración auditiva estará relacionada con fijar un sentido. Interesa también hacer notar que será su frecuente expresión en primera persona plural, la evocación de un “nosotros” que sin duda dice directa relación con el lugar y el sujeto de la enunciación que

se configura a través de estos trabajos. Por otro lado, y dentro de la misma lógica de anclaje, cuando en este tipo de audiovisuales se recurre a la utilización de títulos o intertítulos, ellos aparecen en función de entregar información extra respecto de lo que se está tematizando o de reforzar el sentido de las imágenes y los testimonios, generalmente de manera redundante y en clave de enunciado reivindicativo de la causa *mapuche*.

Respecto a la *estructura narrativa* que prevalece en los audiovisuales se puede señalar que en su mayoría es de tipo *causal*, es decir, aquella se despliega de un modo clásico lineal procurando enfatizar antes que todo la inteligibilidad de lo que se expresa, siendo su exposición principalmente de tipo argumentativa/persuasiva o, en algunos casos, simplemente narrativa.

Dando por supuesta la representación audiovisual como construcción, como intervención y alteración de una realidad, se puede señalar que la conciencia de esta condición puede estar más o menos explícita dependiendo de la voluntad y de la (est)ética del realizador, lo cual termina siendo una opción ideológica (Weinrichter, 2004). Este grado de conciencia sobre las implicancias de la representación puede materializarse en dos disposiciones filmicas no excluyentes: la situación de la cámara y la intervención del documentalista. Así, será común en estos audiovisuales ver la cámara ser de tipo *interactiva*, es decir, que los personajes son conscientes de su presencia e interactúan con ésta, dirigiéndole muchas veces –como se ha dicho a propósito de las entrevistas– directamente su testimonio. En lo referente a la intervención del documentalista, en la mayoría de los trabajos analizados se da, en formas distintas, lo que se podría reconocer como la *inscripción de una subjetividad específica*, dada por ciertas disposiciones de la cámara que no pretenden en absoluto ocultar la existencia de un individuo tras el dispositivo, independiente de si este participa o no de la acción registrada. Por lo demás, como se dijo, si participa lo hará estableciendo un pacto de solidaridad y adhesión con los testimonios registrados o con el argumento que se desarrolla. Una muestra ilustrativa de esto se puede ver en *Wiño Choyü tui Lemún* (Ka Kiñe Producciones, 2006): realización colectiva que registra, con la precariedad de un momento imprevisto, el funeral de Alex Lemún, joven *mapuche* de diecisiete años asesinado en 2002 por Carabineros de Chile durante un acto de protesta en el marco de los procesos de recuperación de las tierras usurpadas. En el documental se observa un registro que responderá sensiblemente al pulso y los movimientos del sujeto-cámara que está interactuando en el lugar y el acontecimiento, participando del ritual, por supuesto sin distancia afectiva ni limitándose a la pura observación. Si bien esta disposición filmica está relacionada con las condiciones improvisadas de realización dadas por el inesperado crimen de Alex Lemún, el uso de este material para la elaboración de un trabajo con algún grado de composición en el proceso de montaje implica la operación de un nivel interpretativo mayor –y por tanto de algo así como meta-producción simbólica–, que posibilita la inscripción definitiva de la subjetividad en el relato.

La *construcción espacio-temporal* de estos audiovisuales es, en su mayoría, de tipo fragmentaria. Su tratamiento mediante el montaje no busca darle continuidad espacio-temporal a los planos, manteniendo cada uno su propia temporalidad: un tiempo que en cada cuadro adquiere una relevancia afectiva con aquello que es filmado, que plantea una temporalidad singular de la mirada sobre las cosas.

#### **4.2 Dimensión semiótica: historia y cultura**

El análisis de la *dimensión semiótica* puso foco en la cuestión del referente, más precisamente en la presencia y la importancia de lo que se ha llamado “mundo histórico” en el discurso cinematográfico. Ello respecto del modo de representar este mundo histórico que, en términos generales y según el tipo de audiovisual, puede ser: 1) De modo directo; 2) Mediado por un actor social; 3) Con menor importancia que la reflexión sobre cómo representarlo; 4) Relacionado con el quién y desde dónde se habla (Weinrichter, 2004). En el caso particular de estos trabajos, se hace visible, por supuesto, la presencia del mundo histórico *mapuche* en la mayor parte de la muestra revisada, encontrándose siempre mediado por un actor social que está asociado a un lugar y a un sujeto de la enunciación particular, quien buscará mostrar una perspectiva de ese mundo.

En este sentido, los principales temas abordados en estos trabajos están asociados a lo antes descrito sobre la finalidad discursiva y, en general, giran en torno al conflicto histórico del Estado de Chile con el Pueblo *Mapuche*, al reclamo por la usurpación de sus tierras, a la represión policial, al impacto social y cultural causado por los megaproyectos hidroeléctricos y la explotación forestal en sus territorios; problemáticas, perspectivas e imágenes “a todas luces” *ausentes*, bajo los reflectores enceguecedores de los medios de comunicación dominantes (no solo) chilenos, que hacen creer que toda la realidad está ya expuesta, a la vista. También será importante aquí el tratamiento de la temática de la migración campo-ciudad, el análisis sobre fenómeno sociocultural que implica este desplazamiento y la experiencia que significa reconocerse *mapuche* en la ciudad. Finalmente, también aparece un claro intento por exponer temáticas referidas a elementos específicos de la cultura *mapuche* tradicional pero enfatizando su actualidad en la vida cotidiana, dándole relevancia principalmente desde una especie de mirada endógena. Interesantes ilustraciones de esto último encontramos, por ejemplo, en videos producidos a partir de un taller de comunicación social denominado “Creaciones Artísticas Audiovisuales de Jóvenes *Mapuche*” (Taller *Mapuche Kimvn*<sup>5</sup>), realizado en 2003 por *Akimvn*

---

<sup>5</sup> Taller realizado para jóvenes *mapuche* de comunidades *lafkenche* del lago Budi, *nagche* de *Lumako* y estudiantes del Liceo *Guakolda de Chol Chol*; y que tenía como objetivo la familiarización de los jóvenes con las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) como medio de expresión, recuperación, promoción y difusión de los diversos ámbitos del proceso sociocultural *mapuche*, abordados a través de los relatos de sus propios protagonistas, con una visión, forma y lógica propias del *kimvn* (sabiduría) y *rakidzuam* (pensamiento).

Comunicaciones<sup>6</sup>. Es así como podemos encontrar en estos videos temáticas que versarán, por ejemplo, sobre la importancia del *werken* para la comunidad y para la estructura organizacional *mapuche*, en *Werken Wall Lof Budi* (2003), o sobre la cosmovisión y prácticas que giran en torno a la construcción de una *ruka*, en *Rukan* (2003), entre otros temas de esta índole.

Gravitante se vuelve en esta dimensión los signos desplegados para articular el discurso en torno a los temas mencionados, esto es, la representación audiovisual de la identidad *mapuche*; aquellos íconos que desde la antropología visual se han identificado para referir a ciertos componentes elementales que frente a una multiplicidad de posibilidades de representación, operan como un mecanismo de selección y establece una particular construcción de las imágenes *mapuche* (Carreño, 2002). En este respecto, siguiendo una tipología ya establecida para definir lo que se ha denominado “íconos fijos” *mapuche* (Mege, 2003), se entendieron los íconos en el film como aquellos que nuclean la significación y constituyen la base de toda composición significativa, pero que por su naturaleza audiovisual evidentemente serán aquí móviles, necesitando de una secuencia de tiempo para ser expuestos y visualizados. Éstos permitirían además la configuración de estructuras semióticas más complejas actuando desde formas elementales como verdaderos soportes de paradigmas representacionales. Se puede, a partir de esto, identificar entonces algunos de los íconos que sostendrían estructuras significativas de la representación *mapuche* en los audiovisuales analizados, los que se han organizado siguiendo una tipología propuesta por Gastón Carreño (2002):

*Elementos sociales y culturales.* Se observa una presencia reiterada de elementos que remiten a la organización colectiva, encarnados en figuras como la *machi* (autoridad socioreligiosa *mapuche*, principal poseedora de los conocimientos de la salud y la medicina), *lonko* (principal autoridad sociopolítica del espacio territorial denominado *lof*, cual es limitado por marcas naturales tales como ríos, montes, bosques, conformado por familias emparentadas patri-linealmente, con origen y descendencia común), tejedoras, *werken* (autoridad sociopolítica que cumple la función de mensajero del *lonko*). Lo interesante es que en la mayor parte de los trabajos, la representación de estas figuras no se realiza apelando al lugar común del estereotipo, que debilitaría la potencia sin-

---

6 *Adkimvn* es un grupo de comunicación *mapuche* que surge en el año 1999 al interior de la organización *mapuche Avkiñ Wallmapu Ngylam* (Consejo de Todas las Tierras). Desde 2000 comienza a trabajar de manera directa con comunidades y otras organizaciones incorporando a comunicadores de diversos *lof mapuche* de todo el *wallmapu*, a través de la realización de actividades de formación en comunicación y acompañamiento a los procesos políticos y de reafirmación cultural e identitaria que se venía desarrollando en los *lof*. Su principal idea es hacer comunicación desde la propia mirada *mapuche*, entendiendo que el proceso de comunicación es parte del proceso político que llevan a cabo, y que a su vez integra la espiritualidad, la cultura, la identidad, con toda la diversidad que existe también entre los territorios. Es así como resulta fundamental para este proyecto que las actividades y productos de comunicación se trabajen, diseñen y definan en y desde cada territorio, incorporando a los procesos locales de comunicación el uso de las tecnologías (TIC) y los nuevos medios.

gular de las imágenes, es decir, el énfasis no está puesto en que se reconozcan estos roles sociales por su forma aparente, evidente, exterior de representarse, sino por designaciones sobre su función y por la connotación de su rol e identidad a través del testimonio, de su toma de palabra, de su propia enunciación. No se ve un intento especial por subrayar a través de las imágenes elementos culturales considerados característicos –no obstante se den algunos casos en que sí–, tales como el *kultrún* (instrumento de percusión), el *rewe* (tronco ceremonia), la *ruka* (choza, cabaña) y los textiles. De todos modos, cuando aparecen estos elementos, ellos lo hacen cumpliendo una función didáctica y de reforzamiento identitario. La desestimación de redundar sobre estos elementos resulta relevante y distintiva respecto a los propios procesos imaginarios de construcción identitaria, y al modo en que mayormente se produciría una representación desplazada del estereotipo como expresión y propuesta de una política particular de la mirada.

*Elementos naturales.* La presencia de estos elementos es transversal a todos los audiovisuales, como recurso visual y material temático-argumental, especialmente compuesto por imágenes de ríos y bosques. Cumplen la función de potenciar el tratamiento argumental a la vez que dan cuenta de su límite: dada la densidad cultural que supone la naturaleza en el mundo *mapuche*, constituyen elementos que permanecen siempre excediendo la captura discursiva.

*Variantes urbanas.* Se ha podido observar también la presencia de elementos culturales con variantes urbanas, es decir, representaciones tradicionales puestas en tensión o superpuestas con representaciones de lo urbano. Por ejemplo, en el video *Wiñometun ni Mapu meu (Regreso a la Tierra)* (Ancan, 1994), el cual aborda el problema de la construcción de la identidad de jóvenes *mapuche* nacidos en Santiago. En este documental se muestra una escena muy significativa, en la que un grupo de jóvenes *mapuche* de la ciudad toca con guitarra y *kultrún* el tema del grupo chileno Los Prisioneros, “El baile de los que sobran”, en la azotea de un edificio. De todos modos, este tipo de recurso que da origen a íconos de urbanidad *mapuche* no serán de aparición muy frecuente.

*Identidad winka* (“perro”, “invasor” en *mapuche zugun*). Al ser transversal en estos audiovisuales el tema de la identidad será, consecuentemente, un elemento constitutivo y mínimo común la distinción respecto de “otros”. Esto se realizaría en un doble sentido: aquellos otros cuyas opiniones acerca del sí mismo se internalizan –como la folclorización, el estereotipo– y, también, los otros respecto de los cuales el sí mismo se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico (Larraín, 2001). Las representaciones de los “otros”, en este caso reducidas a “lo chileno” o al *winka*, se enfocan básicamente en elaborar una tensión entre aquello que se esboza como “lo *mapuche*” –su cultura, tradición, memoria histórica– y lo urbano occidental. Esto generalmente de modo maniqueo, aunque profundizando y dando voz a la experiencia compleja *mapuche* en relación a las autoridades institucionales, a los “grandes empresarios” –que aparecerán aquí representados como el agente exógeno, inasimilable y estruc-

turalmente amenazante para su modo de vida– y a la policía que resguarda los intereses económicos de los poderosos. Por contraste, el Pueblo *Mapuche* aparecería entonces representado como un cuerpo social orgánico, como víctima histórica, como los vencidos en una posición subordinada de lucha, resistencia y reivindicación cultural.

*Relación con el entorno.* Principalmente se registra sus alrededores rurales, donde las comunidades *mapuche* desarrollan su vida cultural y social (sus casas, el campo, cementerio, ríos), espacios que se connotan con valor de pertenencia y de vital importancia para su subsistencia y para desarrollo de la cultura. Estos espacios se constituyen como un *leitmotiv* fundamental de reivindicación, resistencia y lucha. Cuando se filma en la ciudad, el entorno se define por los espacios que significan su relación con lo urbano, ya sea en su calidad de inmigrante o como individuo que se reconoce a sí mismo como *mapuche* en la ciudad: su hogar, sus lugares de encuentro, de trabajo o de intercambio comercial. El tratamiento filmico de dichos lugares les otorga a los personajes un sentido de dislocación, desgarramiento, extrañamiento u obliteración de sus prácticas de identidad cultural, siempre en referencia a una ruralidad “perdida”. En general, el lugar de filmación y los espacios registrados cumplen una función estructurante y referencial en los argumentos de los trabajos.

#### **4.3 Dimensión gramática: utilización funcional del lenguaje**

El análisis de la *dimensión gramática* o del lenguaje audiovisual de los trabajos, muestra en general una utilización no compleja y funcional de planos adecuados a la convención del documental basado en entrevistas. No se percibe una particular reflexión sobre el recurso del lenguaje, siendo en cambio lo más relevante el contenido y a quién se registra en el plano cinematográfico, así como también otorgar la palabra a voces y rostros ausentes en las representaciones dominantes. Lo mismo sucede respecto a los movimientos de cámara, donde no hay una búsqueda estilística particular, no obstante será éste el modo en que se inscribe la subjetividad del que registra al responder al pulso del sujeto-cámera, tanto el encuadre como los movimientos de cámara. Respecto al sonido, se puede generalizar y establecer como característico de estos trabajos un tratamiento particular del *over*, esto es, que la banda de audio no pertenece a lo que estamos viendo, sino que se escucha superpuesto a la imagen; o bien, a veces será intercalado entre *over* y diegético (perteneciente al espacio que se ve registrado en las imágenes). Las implicancias discursivas que este modo de tratamiento supone están relacionadas con lo mismo que los otros recursos proponen, a saber, dar relevancia al testimonio, enfatizar el relato explícito que da sentido a las imágenes.

Para finalizar, un punto interesante a tener en cuenta al analizar el lenguaje cinematográfico de estos trabajos, es la *relación entre bandas de imagen, sonido y texto*, esto es, observar la relación de jerarquía entre lo que se ve, se escucha y los textos que aparecen. Según las categorías de Sergio Navarro (2011), en general

estos audiovisuales podrían caracterizarse por presentar una *relación complementaria* entre estos tres elementos, lo cual quiere decir que una banda será la que conduce y la otra operará como refuerzo. De este modo, en estos casos el sonido reforzará la imagen con una función *sincrónica*, es decir, presentando al mismo tiempo el audio de lo que la imagen muestra. Cumplirá también en algunos casos una función de *marca* respecto de la imagen, o sea, creando atmósfera; y por último, una función de *amplificación*, esto es, el audio como complemento informativo, *haciendo ver* o comprender más allá de lo que la imagen muestra.

## 5. Conclusiones

Con lo desarrollado anteriormente se ha intentado esbozar un panorama de las características más ostensibles de la producción filmica *mapuche*, sobre la base de un abordaje estrictamente analítico. Establecer las relaciones observables entre las dimensiones definidas permitió identificar el modo de representación predominante en estas producciones, las cuales giraban en torno a los siguiente núcleos temáticos: el conflicto histórico del Estado de Chile con el Pueblo *Mapuche*, los reclamos por la propiedad y la usurpación de las tierras, la represión y la violencia policial contra el movimiento *mapuche*, el impacto ecológico (natural, social y cultural) de los megaproyectos hidroeléctricos y forestales en sus tierras, el fenómeno de la inmigración campo-ciudad y experiencia sociocultural que implica el reconocimiento indígena en la urbe, el rescate de las prácticas culturales y cotidianas *mapuche*, la marginalidad social, la relación *mapuche-naturaleza*.

Consecuentemente se distingue una modalidad de representación prevaleciente sobre la base de las relaciones que establece los discursos audiovisuales con respecto a la identidad cultural. Esta operaría afirmando imaginarios sociales y culturales de la tradición *mapuche* –con variantes urbanas– logrando, sin embargo, establecer una complejización y distinción respecto de los estereotipos y el discurso folclorizante de la interpellación del Estado-nación. Será importante tener en cuenta que la “ficción” en estos trabajos establecida se construye a través de los relatos de los actores sociales registrados, cuyo estatuto de verdad no cobra valor por su adecuación a la realidad dada, sino que por la tensión que el relato construido respecto de sí mismos establece con el marco que regula los régimenes dominantes de verdad sobre los sujetos, lo que, en rigor, define su politicidad. Esto en alguna medida logra explicar la prevalencia de las dimensiones discursiva y semiótica por sobre el desarrollo que se muestra en lenguaje audiovisual, privilegiando la comunicabilidad –subordinada a la militancia– a la experimentación.

Por supuesto, no se trata con este análisis de reducir la complejidad, las especificidades propias de cada caso, ni la heterogeneidad expresiva del material abordado para dar cuenta taxativamente de “lo que hay”. No basta con que

los pueblos sean *expuestos* en general, antes bien es preciso preguntarse por las formas de esa exposición, si esta –a través del encuadre, el montaje, el ritmo, la narración, etcétera– “los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer) o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica así con un poder propio de aparición)” (Didi-Huberman, 2014, p. 150).

Si se ha supuesto la idea de “diferencia”, si se está hablando de un pueblo y una cultura subordinada bajo dicha idea, es pertinente en todo caso ampliar el esfuerzo e intentar ir más allá del análisis discursivo y la eventual interpretación semiótica. Pero ello, cabe subrayar, no con una finalidad fetichista o ventiloquia del subalterno –de lo cual ya habría advertido la teoría postcolonial y subalternista respecto de la connivencia del pensamiento crítico metropolitano con el poder–; ni tampoco en el sentido opuesto, de una “romantización” de la subordinación (Beverley, 2004) bajo el influjo de un sueño de archivo absoluto y transparente de la auténtica diversidad latinoamericana. Sino principalmente porque –a modo de hipótesis abierta de lectura– el fenómeno abordado es susceptible de observarlo como una irrupción que obstruye permanentemente el circuito del *logos* discursivo y tiende a una reconfiguración en la organización sensible de “lo dado”. Y esa operación –en rigor, constituyente de lo político (Rancière, 2009)– será relevante más allá de cualquier invocación de autoctonía.

Desde una perspectiva así, que debería abreviar del llamado “giro icónico” (Moxey, 2009), serán las *imágenes* que componen estos audiovisuales las que reclamarán volverse legibles en su estatuto de pensamiento, como cristales de pueblos en su aparecer, en su devenir emancipatorio respecto de las condiciones de su propia exposición: imágenes de los pueblos, con su doble genitivo; esto es, imágenes en las que se exponen y a las que poseen y utilizan. Intensidades y registros visuales irreductibles a un conjunto en particular, que inquietan más por su procedimiento desontologizante, por su irrupción sensible y materialista, que por su “aura” originaria, arcaica, identitaria.

## Filmografía referida

- Adkimvn. (2010). *Difusión Documental Pewen Mongen Taiñ Pu che*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qQf8FThxIko>
- Adkimvn & Berrocal, G. (2009). *Kuifikecheyem Taiñ Mapumew. En Territorio de Nuestros Ancestros*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IEbT8aTKZfo>.
- Adkimvn & Berrocal, G. (2010). *Kvkañwe. Pewenche Adkvnugvn*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jqLPttepXA>.
- Adkimvn & Berrocal, G. (2010). *Lifko Mapu. Territorio de aguas limpias*. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <http://vimeo.com/21424940>.
- Ancán, J. (1994). *Wiñometun ni Mapu meu* (Regreso a la Tierra). [Archivo de vídeo].

- Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YoGVAsLfI4Y>.
- Grupo de Estudios y Comunicación Mapuche Lulul Mawidha (Productor) & Paillán, J. (Directora). (1998). *Wirarün*. [VHS]. Chile.
- Ka Kiñe Producciones. (2006). *Wiño Choyü tui Lemún (Lemún Renace)*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kK4PWtgxjY8>.
- Kmkeñ Lof (Comunidad Quinquen). (2010). *Pewen, Mongen taiñ pu che/La vida de nuestra gente*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://vimeo.com/16355586>.
- Marimán, D. (2010). *En el nombre del progreso*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://vimeo.com/12643008>.
- Paillán, J. (1995). *Punalka, el Alto Bío-Bío*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://vimeo.com/31144260>.
- Paillán, J. (2001). *Wallmapu*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZxLKPCVjhQ>.
- Paillán, J. & Larraín, E. (2005). *El velo de Berta*. [Archivo de video] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Iil7LNIPP2M>.
- Painequeo, S. (2002). *Chemu am, Mapuche pigeiñ?* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hnDJtCwEUkY>.
- Señal 3 La Victoria. (2006). *Wallpape Mapu mew Tayin rakizuam*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.arcoiris.tv/scheda/es/1154>.
- Taller Mapuche Kimvn. (2003). *Awar Kuzen*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=piHUo328J7U>.
- Taller Mapuche Kimvn. (2003). *Inkayaiñ taiñ mapu*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=FV7WcAbr5VE>.
- Taller Mapuche Kimvn. (2003). *Mapuche Chilkatufe*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=6L4AZOtJ-JI>.
- Taller Mapuche Kimvn. (2003). *Menoko ñi mongen*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=NPuKv7ORw2Q>.
- Taller Mapuche Kimvn. (2003). *Rukan*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=voJKliBXl44>.
- Taller Mapuche Kimvn. (2003). *Werken Wall Lof Budi*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=QqSwyNdzjAc>.
- Taller Taiñ Azkintun & Observatorio Ciudadano. (2010). *Antonia Antileo. Lafkenche zomo*. Youtube. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xJSpaVtisFo>.
- Taller Taiñ Azkintun & Observatorio Ciudadano. (2010). *Azkintunmeken Tañi Az Mapu. Estoy contemplando mi tierra*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JTmL-bJmRYM>.
- Taller Taiñ Azkintun & Observatorio Ciudadano. (2010). *Weichan Pilmaiken. No a la Hidroeléctrica*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://vimeo.com/28696314>.

## Referencias bibliográficas

- Aravena, A. (2003). Los Mapuche-Warriache: Procesos migratorios contemporáneos e identidad mapuche urbana en el siglo XX. *América Indígena*. LIX(4), 359-385.
- Bajás Irizar, M.P. (2008). La Cámara en manos del otro. El estereotipo en el vídeo indígena mapuche. *Revista Chilena de Antropología Visual*. (12), 70-102.
- Bengoa, J. (2000). *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Beverley, J. (2004). *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- Briones, C. (2007). Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías. *Tabula Rasa*. (6), 55-83.
- Carelli, V. & Gallois, D. (1995). Vídeo e Diálogo Cultural – Experiências do Projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*. (2), 49-59.
- Carreño, G. (2002). *Entre el ojo y el espejo. La imagen mapuche en cine y vídeo*. (Tesis de Antropología Social). Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-79826.html>.
- Chackiel, J. & Peyser, A. (1994). La población indígena en los censos de América Latina. En *Estudios sociodemográficos de pueblos indígenas*. Santiago de Chile: CELADE-CIDOB-FNUAP-ICI.
- Champutiz, E. (2013). Productores audiovisuales indígenas de Ecuador, una práctica integral de «cosmovivencia». *Revista Chilena de Antropología Visual*. (21), 118-135.
- Comunidad de Historia Mapuche (2013). *Tai iñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche*. Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Estrada, M., & Köhler, A. (2013). Desde y para los pueblos originarios: Nuestra vídeo-producción en Chiapas, México. *Revista Chilena de Antropología Visual*. (21), 80-103.
- Foerster, R. (1999). ¿Movimiento Étnico o Movimiento Etnonacional Mapuche? *Revista de Crítica Cultural*. (18), 52-58.
- Guarini, C. (2007). Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica. *Revista Chilena de Antropología Visual*. (9), 1-12.
- Guevara, A. & Le Bonniec, F. (2008). Wallmapu, terre de conflits et de réunification du peuple mapuche. *Journal de la société des américanistes*. 94(2), 205-228.
- Gutiérrez Ríos, F. (2014). *We Aukiñ Zugu. Historia de los medios de comunicación mapuche*. Santiago de Chile: IWGIA.
- Kaufman, A. (2014). Animales sueltos. En *Voces en el Fénix*, (32), 38-47.
- Larraín, J. (2001). *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM.
- Marimán, J. (2012). *Autodeterminación. Ideas políticas mapuche en el albor del*

- siglo XXI*. Santiago de Chile: LOM.
- Marimán, P.; Caniuqueo, S.; Millalén, J. & Levil, R. (2006). *¡Escucha, winka!: cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago de Chile: LOM.
- Mege, P. (2003). Rewe y Clava, Signos Mapuches: Estrategias de Acción Icónicas de las Organizaciones Mapuches. *Revista Chilena de Antropología Visual*. (3), 17-32.
- Michaels, E. (1989). *For a Cultural Future: Francis Jupurrurla Makes TV at Yuen-dumu*. Sydney: Art & Text.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios visuales*. (6), 8-27.
- Navarro Mayorga, S. (2011). *Acerca del cine como medio expresivo*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Pairican Padilla, F. (2014). *Malón. La rebelión del movimiento mapuche 1990-2013*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Pellegrino, S. P. (2007). Antropología e visualidade no contexto indígena. *Cadernos de Campo*. 16(16), 139-152.
- Pereira Covarrubias, A. (2014). *Irrupción sociocultural de subjetividad y violencia en audiovisuales mapuche en Chile de postdictadura* (Tesis de magister). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Pereira, E. da S. (2010). Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena – o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias. *Ciberlegenda*. 1(23), 61-72.
- Plantinga, C. (2011). Documental. *Revista Cine Documental*, (3). Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html>.
- Radio Cooperativa. (2014, julio 30). Corte IDH ordenó a Chile anular condenas contra comuneros mapuche por terrorismo. En *Cooperativa.cl*. Santiago de Chile. Recuperado de <http://bit.ly/1qjtBjJ>.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Saavedra Peláez, A. (2002). *Los mapuche en la sociedad chilena actual*. Santiago de Chile: LOM.
- Schiwy, F. & Maldonado Torres, N. (2006). *(Des)colonialidad del ser y del saber: (vídeos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Seoane, J. (2012). Neoliberalismo y ofensiva extractivista. Actualidad de la acumulación por despojo, desafíos de Nuestra América. *Theomai*, (26), 1-27.
- Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocentrífico*. Barcelona: Paidós.
- Soto Galindo, K. (2013, julio 30). Relator de la ONU de visita en Chile: «Todo uso de la Ley Antiterrorista debe cesar inmediatamente». En *La Tercera (online)*. Chile. Recuperado de <http://goo.gl/MDRKZy>.
- Svampa, M. (2012). Consenso de los commodities, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina. *Observatorio social de América Latina*. Año

- XIII(32), 15-38.
- Turner, T. (1991). The social dynamics of video media in an indigenous society: The cultural meaning and the personal politics of video-making in kayapo communities. *Visual Anthropology Review*. 7(2), 68-76.
- Vallejo, A. (2007). La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental. En *Doc On-line*, (2), 82-106.
- Van Dijk, T. A. (2003). *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Villarroel, M. (2010). El arte del vídeo indígena en los Andes. *Revista Chilena de Antropología Visual*. (16), 76-94.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B.
- Yúdice, G. (2008). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.