

'LO PRIMERO ES RECUPERAR EL ESPACIO': LA REPRESENTACIÓN DE ÍCONOS MAPUCHES EN LAS OBRAS DE CHRISTIAN COLLIPAL Y EDUARDO RAPIMAN

'THE FIRST THING IS TO RECOVER SPACE': THE REPRESENTATION
OF MAPUCHE ICONS IN THE WORKS OF CHRISTIAN COLLIPAL
AND EDUARDO RAPIMAN

ANDREA ECHEVERRÍA*

RESUMEN: Este artículo examina los modos en que las instalaciones visuales, las esculturas y las pinturas de los artistas mapuches Christian Collipal y Eduardo Rapiman visibilizan la presencia mapuche en la zona sur de Chile, sobre todo en la ciudad de Temuco, al ser expuestas o instaladas en lugares públicos. Asimismo, este estudio analiza cómo estas obras emplean símbolos e íconos mapuches (*kultrün*, *chemamüll*, *rewe*, *ñimin* y *meliwitrانmapu*), con el fin de conmemorar las relaciones espirituales e históricas de los mapuches con su *tuwün* (lugar de origen) y reivindicar un lugar propio en el espacio urbano.

PALABRAS CLAVE: arte mapuche, territorio, chemamüll, identidad, símbolos mapuches

ABSTRACT: This article examines the ways Mapuche artists Christian Collipal and Eduardo Rapimán's visual installations, sculptures, and paintings make the Mapuche presence visible in southern Chile, especially in the city of Temuco by being displayed in public places. Likewise, this study analyzes how their works employ Mapuche symbols and icons (*kultrün*, *chemamüll*, *rewe*, *ñimin*, and *meliwitrانmapu*) to commemorate the Mapuche spiritual and historical relations with their *tuwün* (place of origin), as well as to reclaim a place of their own in the urban space.

KEYWORDS: Mapuche Art, Territory, Chemamüll, Identity, Mapuche Symbols

Recibido: 13.01.23. Aceptado: 10.07.23.

INTRODUCCIÓN

EN ESTE ARTÍCULO sostengo que las obras de los artistas visuales mapuches contemporáneos Christian Collipal y Eduardo Rapiman son una expresión legítima de la fluida negociación y transformación de identidad.

* Ph.D en Literatura y Estudios Culturales. Académica de Wake Forest University, Carolina del Norte, Estados Unidos. Correo electrónico: echeveal@wfu.edu. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4866-8520>

des indígenas en el escenario urbano en el sur de Chile, que desafía las representaciones hegemónicas mapuches que los excluyen de este espacio (Aravena, 2002) y que los relega a comunidades rurales. Estos modos de imaginar a los mapuches se correlacionan con una tendencia mundial a representar la ciudad como un espacio donde estos están ausentes, a pesar de su presencia activa en estos contextos (García Canclini, 1992; García Canclini, 2000; Escobar, 2008; Horn, 2018).

Como demostraré en mi análisis, las instalaciones visuales, las pinturas y las esculturas de estos artistas visibilizan el imaginario mapuche en el contexto urbano. De este modo, propongo que la representación de símbolos e íconos mapuches en su arte es una estrategia que busca conmemorar las relaciones históricas y espirituales de los mapuches con lugares específicos en la ciudad de Temuco y sus alrededores. Por esta razón, estudiaré los modos en que los artistas instalan sus obras en lugares públicos y emplean estos símbolos e íconos en su obra con el propósito de legitimar la estrecha relación espiritual que mantienen muchos mapuches con su *tuwün* (lugar de origen) y los modos en que definen sus identidades en relación a estos territorios.

Por lo tanto, argumento cómo al exponer sus obras en lugares públicos los artistas en cuestión no solo desafían discursos que los excluyen de la escena urbana, sino también reclaman estos espacios, articulando de este modo nuevas relaciones con el *tuwün* en un proceso que se debate entre la adaptación y la resistencia, entre la pérdida y la creación de identidades, y entre el desplazamiento y la articulación de nuevas formas de pertenencia. Su arte no solo reconoce las conexiones históricas con los territorios ancestrales y con la cultura mapuche tradicional que se desarrolló allí, sino también reivindica un lugar propio en el espacio urbano contemporáneo.

Por último, expongo que al situar sus obras en lugares públicos en la Región de la Araucanía, sobre todo en Temuco y sus alrededores, de alta visibilidad y de importancia simbólica, Rapiman y Collipal demuestran cómo los centros urbanos y sus periferias forman parte importante del proceso de reestructuración territorial del mundo mapuche contemporáneo. Observado en conjunto, sus obras ayudan a entender los modos fluidos y experienciales en que mapuches urbanos negocian su relación individual y colectiva con los lugares que habitan.

En el contexto actual en Chile, en donde se está debatiendo la creación de autonomías territoriales indígenas, es importante recordar que la escena artística mapuche ha llamado la atención sobre las demandas territoriales y la presencia mapuche en ciudades desde la década de 1990. De hecho,

la trayectoria de los artistas visuales en cuestión se inicia justo en el momento en que muchas personas mapuches buscan revalorizar su cultura e identidad, creando así un movimiento indígena articulado con el escenario urbano (Sepúlveda y Zúñiga, 2015, p. 135) que reivindica derechos como la identidad y la autonomía, y el despertar de la conciencia étnica (Bello, 2002, p. 3).

La cultura mapuche se expresa a través de diversas manifestaciones en las ciudades chilenas que de modo permanente reapropian y resignifican el espacio urbano. Las prácticas sociales, las representaciones culturales y las organizaciones indígenas crean una forma diferente de espacialidad y les otorgan nuevos significados a lugares dentro de ciudades como Santiago (Imilán 2009).

Este interés renovado por fortalecer la cultura es impulsado, en parte, por la promulgación de la Ley Indígena 19.253 en Chile en el año 1993. Esta Ley puso en evidencia la presencia indígena masiva en los centros urbanos y la necesidad de la creación de asociaciones indígenas que revitalizaran las identidades mapuches. Estos espacios de sociabilización, a su vez, sientan referentes de etnicidad en la ciudad (Mege, 2001a), permitiendo a la comunidad mapuche urbana inscribir su identidad y resignificar su presencia en el medio urbano (Sepúlveda y Zúñiga, 2015, p. 144).

Las obras analizadas a continuación valoran, resignifican y resitúan los saberes indígenas, disputando narrativas históricas que excluyen a los mapuches de las ciudades y que silencian y desautorizan sus conocimientos y formas de vida. La visibilización de estas formas de conocimiento es parte integral de un proceso de revalorización de los modos alternativos en que diversas sociedades indígenas recuerdan y construyen el pasado (Mignolo, 1994, pp. 309-310). Poner de manifiesto la presencia mapuche en las ciudades y reclamar las formas mapuches de entender y sentir la tierra (*mapu*) y los territorios, son actos de descolonización que cuestionan las maneras en que la sociedad dominante niega sistemáticamente este tipo de relaciones mediante narrativas celebratorias de modernidad y procesos de desarrollo (Mignolo, 2007, pp. 29-30).

Aunque mi propósito no es explicar en detalle el concepto *tuwün*, mencionaré algunos aspectos fundamentales del mismo, con el fin de contextualizar la estrecha relación espiritual que mantienen y renuevan muchos mapuches con sus lugares de origen y los modos en que mapuches urbanos, como Collipal y Rapiman, reivindican sus identidades culturales en relación a estos. Para tal efecto acudiré a las descripciones de *tuwün* que proveen algunos antropólogos. También mencionaré algunos hitos de la

historia mapuche y chilena con el fin de contextualizar la obra de los artistas en cuestión.

EL CONCEPTO DE TUWÜN Y EL CONTEXTO DE LAS OBRAS

El pueblo mapuche y el gobierno chileno mantuvieron relaciones pacíficas relativas en la antigua zona fronteriza al sur de Chile hasta la ocupación militar chilena de la Araucanía en 1852 (Pinto Rodríguez, 2003, pp. 23-25). Esta ocupación estuvo acompañada por un proceso de expropiación de tierras que comenzó en 1866 con una ley (Ley de Radicación de Indígenas) que fue promulgada para dividir legalmente los territorios indígenas que el Estado chileno estaba incorporando (Pinto Rodríguez, 2003, p. 25). Esta, en teoría, protegió a los mapuches porque impidió la subdivisión y venta de sus tierras. Por el contrario, entre 1900 y 1930 esta ley provocó la expropiación del territorio mapuche a través de los Títulos de la Merced (Bengoa, 1985, p. 372). En resumen, las comunidades mapuches perdieron a través de este proceso 9.5 millones de hectáreas de tierra (Bengoa, 1999, p. 61) y una gran parte de la tierra expropiada terminó en manos de empresarios a fines de la década de 1970, como resultado de los cambios en la economía, que recordaré a continuación.

Detrás de la ocupación de mediados del siglo XIX estaban los planes de las élites para transformar la Araucanía en un área agrícola próspera a través del establecimiento de asentamientos. Sin embargo, sus planes fracasaron porque el modelo económico de la agricultura tradicional dio paso a un modelo de industrialización en las décadas de 1930, 1940 y 1950 que, a su vez, cedió a un modelo neoliberal de exportaciones a fines de los años 70 (Pinto Rodríguez, 2003, p. 288). Como los colonos no tenían los recursos necesarios para competir con empresas más grandes, la mayoría de ellos terminaron vendiendo sus tierras a empresas exportadoras (Pinto Rodríguez, 2003, p. 289).

La industria maderera basada en plantaciones y exportaciones de madera de pino y eucalipto creció durante el régimen militar de Augusto Pinochet (1973-1990). La reforma agraria de 1974 hizo posible que las empresas forestales adquirieran grandes propiedades expropiadas anteriormente por la reforma agraria entre los años 1966 y 1973 (Sánchez, 2002, p. 360). En consecuencia, en el año 2002 estas empresas forestales poseían aproximadamente 1,5 millones de hectáreas entre las regiones de Bío-Bío y Los Lagos, tres veces el territorio reconocido en ese momento por el Estado chileno como perteneciente a los mapuches (Aylwin, 2002, p. 144). Además, según

la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI) en 2001, solo dos empresas forestales, Mininco y Arauco, poseían más de un millón de hectáreas, la mayoría de ellas en territorio mapuche (Sánchez, 2002, p. 361).

Durante la dictadura militar de Pinochet, la política de división de las tierras comunales mapuches también se encontraba en su apogeo, lo que resultó en la división en parcelas individuales de tierras de casi todas las comunidades de la época (Aylwin, 2002, p. 128). No hay duda de que la partición persistente de estas tierras contribuyó al empobrecimiento de la población mapuche rural y su migración acelerada a las ciudades.

En resumen, debido a la ocupación militar de la Araucanía en 1852, al proceso de expropiación de tierras que comenzó en 1866 con la Ley de Radicación de Indígenas, al deterioro progresivo de las tierras y a la debilitada economía agraria de las comunidades rurales en las décadas de 1930, 40 y 50 (Pinto Rodríguez, 2003, p. 288), empezaron a migrar los campesinos mapuches a las ciudades en la segunda mitad del siglo pasado. Este fue el inicio de la configuración del escenario social vigente, en el cual la mayor parte de la población mapuche reside en centros urbanos. De hecho, las estadísticas demográficas más recientes en Chile sugieren que alrededor de un millón y medio de personas se identifican como mapuche y que más mapuches viven en la actualidad en centros urbanos que en sus territorios ancestrales. Según el censo de 2017, 35% de los mapuches vive actualmente en la Región Metropolitana, mientras que el 18% habita en la Región de la Araucanía.

A inicios de la década de 1980, la sociedad mapuche inicia un intenso proceso de resistencia cultural que recupera una memoria histórica vinculada a una antigua identidad mapuche que está asentada en la concepción antigua del territorio, es decir, el *Wallmapu* (García et al., 2019, p. 6)¹. En esos años organizaciones políticas como *Aukiñ Wallmapu Ngulam* / Consejo de Todas las Tierras emplearon el concepto territorial de *Wallmapu* en distintos discursos que circularon en el espacio público (García et al., 2019, p. 6) para referirse a un espacio geopolítico y cultural unificado.

El interés renovado de muchos mapuches por revitalizar su cultura fue impulsado, en parte, por la ya mencionada Ley Indígena 19.253 en el año 1993, que puso en evidencia la masiva presencia indígena en los centros ur-

¹ *Wallmapu* o *Waj mapu* (“territorio circundante”) se refiere aquí al histórico territorio mapuche. Este concepto incluye todo el territorio mapuche político y territorial, incluido *Gülu mapu* (sur de Chile) y *Puel mapu* (parte del sur de Argentina) y está articulado en base a siete identidades territoriales que ocupan un espacio cultural y geopolítico desde el siglo XVI (Marimán et al., 2006, p. 77). Al respecto, es de interés mencionar que no existió una conceptualización homogénea del espacio territorial mapuche antes de la colonización española.

banos y la necesidad de crear asociaciones indígenas. En décadas recientes, la revitalización cultural mapuche y la organización de movimientos que exigen el retorno de territorio ancestral han ido de la mano. Desde el año 1996, las organizaciones mapuches se han centrado en la recuperación de territorios, actualmente en manos de empresas forestales y otras entidades privadas (Naguil, 1998, p. 926), y en organizar la resistencia a intervenciones en territorios mapuches (Naguil, 1998; Sánchez, 2002; Aylwin, 2002).

Muchos otros eventos en la década del 2000 aumentaron progresivamente la conciencia que los mapuches de la ciudad tenían sobre los espacios rurales del sur y la violencia y la represión infligida a los mapuches que vivían allí. La muerte de Alex Lemún, Matías Catrileo y otros *weichafe* (guerreros), la destrucción ambiental acelerada de los territorios mapuches (por ejemplo, en los casos de Ralco y Lumaco) y el mayor uso de las redes sociales influyó en la forma en que las personas mapuches en las ciudades se auto-identificaron como indígenas, así como en la forma en que revaloraron el conocimiento y las prácticas ancestrales (Osorio, 2017).

Los reclamos de identidades basadas en conexiones con territorios ancestrales han estado sujetos a críticas constructivistas y han sido cuestionados tanto por personas que defienden las formas creativas en que se desenvuelven las identidades indígenas en las urbes, como por quienes critican los movimientos indígenas y cuestionan la legitimidad de la continuidad histórica con los territorios ancestrales que estos grupos piden restituir (Di Giminiani, 2016, p. 889). En este artículo emplearé el término *tuwün* o ‘lugar de origen’ en el sentido propuesto por Piergiorgio Di Giminiani para referirme a los modos en que Collipal y Rapiman ponen de manifiesto su conexión con los territorios en su obra.

Varios escritores mapuches (Chihuailaf, 1999; Marileo Lefio, 1995; Qui-laqueo y Quintriqueo, 2010) señalan que *tuwün* es un elemento fundamental de la identidad, así como también lo es *küpalme* o ‘linaje’. *Tuwün* establece una inversión ontológica, es decir, refiere a la fuerza o influencia que tiene un lugar o territorio sobre una persona, señalando que es una entidad con agencia y no un objeto al que únicamente se le atribuyen significados (Di Giminiani, 2016, p. 899). Sin embargo, Di Giminiani advierte que esta fuerza no debe ser percibida como un factor determinante, sino como un ímpetu que permite al mapuche situar su identidad y sentir una pertenencia a la sociedad mapuche de forma localizada.

Para entender la influencia de *tuwün* sobre la persona, es importante recordar que los mapuches conciben la identidad de forma relacional, es decir, como un continuo ‘hacerse’ persona mediante la interacción. Como demuestra Course (2011), este ‘hacerse’ depende de la participación de la

persona en la sociedad y de las relaciones sociales centradas en el intercambio y la reciprocidad. Las relaciones y experiencias con *tuwün* contribuyen a este ‘hacerse’ a sí mismo del *che* o persona mapuche, y por esta razón, *tuwün* debe ser concebido como una potencialidad de ser [‘*potentiality of selfhood*’] y no como un factor determinante de la identidad (Di Gimini, 2016, p. 899). Gracias al carácter potencial de *tuwün*, las personas mapuches pueden crear y renovar sus relaciones con ese lugar, permitiéndoles a los miembros de la comunidad articular continuidad con aquel lugar o, por el contrario, crear una necesaria disrupción con este. *Tuwün* en su acepción verbal (‘comenzar’, ‘venir de’) no solo refiere a potencialidad, sino también a trayectoria, lo que permite expandir nuestra comprensión sobre los modos en que las personas activan nuevas relaciones con los lugares (Di Gimini, 2016, p. 13).

Como señalaré a continuación, Collipal y Rapiman emplean símbolos e íconos mapuches (*kultrün*, *chemamüll*, *rewe*, *ñimin* y *meliwitrانmapu*) en obras expuestas o instaladas en lugares públicos en la Región de la Araucanía, sobre todo en Temuco y sus alrededores. Analizaré los modos en que estas obras representan la presencia mapuche en estos lugares y las relaciones históricas y espirituales que establecen los artistas con sus lugares de origen (*tuwün*).

PLANTAR CHEMAMÜLL Y REWE: ACTOS DE RECUPERACIÓN SIMBÓLICA DEL TERRITORIO EN LA OBRA DE COLLIPAL

Las esculturas de Christian Collipal son un eficaz marcador de la presencia de etnicidad en Temuco y en los bosques alrededor de la ciudad de Villarrica. Estas elaboran un lenguaje simbólico y representacional que conmemora hitos históricos y recuerda los profundos vínculos espirituales que existen entre los mapuches y su *tuwün*. Así como los *chemamüll* y los *rewe* marcaban en el pasado la persistencia de la memoria de los ancestros en el territorio, así también Collipal “planta” los *chemamüll* y las esculturas en estos espacios con el fin de recuperar simbólicamente y materialmente el territorio. Ya sea a la entrada de un bosque, en el centro de la Universidad de la Frontera o arriba del cerro Ñielol en Temuco, estas creaciones en madera dotan de un significado particular al espacio en donde se encuentran, movilizándolo la recuperación territorial por medio del signo. Como señala Mabel García (2021), el tallado monumental en Chile se instala como símbolo de una identidad milenaria anterior al Estado nacional chileno. Estos símbolos dinamizan la discursividad de una legítima identidad asociada al te-

territorio, poniendo de manifiesto narrativas de identidad en pugna con el Estado chileno (p. 193).

Collipal es un destacado pintor, escultor, músico y machi que ha expuesto su obra en numerosas exposiciones en Chile y el extranjero. En la década de 1990 participó del movimiento LIWEN, conformado por jóvenes mapuches interesados en reflexionar acerca de su identidad étnica (García, 2005, p. 169), y fue vocalista del grupo musical de rock experimental Pirulonko. Entre los años 1997 y 2004, vivió en Dinamarca, donde continuó sus estudios de artes plásticas, iniciadas previamente en la Universidad Católica de Temuco.

En el año 1994, Collipal esculpió los imponentes *chemamüll* del Cerro Ñielol en Temuco, proyecto cuyo objetivo era marcar la presencia mapuche en dicha ciudad, lugar que, según Collipal, la niega continuamente (entrevista personal). Es posible argumentar que esta obra fue la representación simbólica más evidente de la revitalización cultural mapuche de esos años y de los que les siguieron. Los *chemamüll* son un ícono mapuche plenamente reconocible por la sociedad chilena y forman parte de la estrategia de organizaciones mapuches que quisieron representar su etnicidad a partir de la reproducción visual de un número limitado de íconos (Mege, 2001a, pp. 514-514).



Figura 1. Chemamüll del cerro Ñielol. Crédito: Andrea Echeverría.

En una entrevista que sostuve con Collipal, afirmó que la inspiración de este proyecto se originó de un *pewma* (sueño premonitorio) en el que vio a un niño dirigirse a él como su abuelo y preguntarle qué eran las figuras junto a él: “Abuelo, abuelo, ¿qué es esto?” Esas figuras que se vislumbraban entre la niebla eran *chemamüll* arriba de un cerro. A partir de esa visión, Collipal esculpió las cuatro esculturas para que las nuevas generaciones mapuches conocieran su origen y sentido profundo. Para que supieran, por ejemplo, que los *chemamüll* representan los cuatro primeros ancestros que sobrevivieron la batalla de las serpientes míticas Treng-Treng y Kai-kai: un hombre anciano (*Fucha*), una mujer anciana (*Kushe*), un hombre joven (*Ilcha*) y una mujer joven (*Weche Wentrü*)².

No hay ninguna duda de que los *chemamüll* del Cerro Ñielol trascienden el ámbito artístico y se sitúan en el espacio de lo ceremonial. Hasta principios del siglo XX los *chemamüll* (cuya traducción literal es “hombre de madera”) se erigían en algunos cementerios mapuches como un hito recordatorio de una persona de la comunidad (Dillehay, 2007; Skewes y Guerra, 2015, p. 206). Los *mamüllfe* (escultores mapuches) tallaban en un tronco de *pellín* (roble viejo) o de *triwe* (laurel) una figura que se asemejaba al difunto. Estos medían tres o más metros de altura, y entre treinta y treinta y cinco centímetros de ancho (Carvacho, 1983, p. 108). En *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*, Pascual Coña describe el proceso de confección de un *chemamüll* en honor a un *lonco* fallecido, del siguiente modo:

Además habían hecho ya lo que llaman cruz, aunque no es cruz, sino solamente un palo en forma humana. Labran un grueso y duro trozo, esculpen la cara, la boca, las narices, los ojos, las orejas y los brazos: una figura del difunto. Al costado del palo labrado encajan un gran cuchillo, lo que quiere decir que este hombre era conocido como bravo y maloquero El palo con la figura (del finado) lo plantan a la cabecera del sepultado. (Moesbach, 1930, p. 413)

Así como antiguamente los *chemamüll* se usaban para inscribir la memoria de los ancestros difuntos en el territorio, señalando el lugar de sus restos, Collipal esculpe y entierra sus *chemamüll* como un modo de recuperar simbólica y materialmente el territorio donde los erige. En el momento

² Este *piam* o historia fundacional que relata la creación del mundo mapuche cuenta cómo Treng-Treng y Kai-Kai lucharon en tiempos ancestrales. Kai-Kai, la serpiente del agua, hizo que subiera el nivel del agua y Treng-Treng, la serpiente de la tierra, respondió aumentando la altura del cerro al que subieron las parejas de ancianos y jóvenes para salvarse de morir ahogados.

en que Collipal esculpió los *chemamüll* del cerro Ñielol solo había registros de figuras similares en fotografías de principios del siglo XX³. Los *chemamüll* habían desaparecido de los campos en el sur de Chile, tal como las *rukas* que recién volvieron a reaparecer en comunidades rurales y ciudades a mediados de los años 90 gracias al desarrollo turístico (Sepúlveda y Zúñiga, 2015, p. 142) y a la emergencia de asociaciones indígenas interesadas en revitalizar la cultura mapuche (Carmona, 2017, p.11).

Después de este primer proyecto de Collipal, muchos *chemamüll* progresivamente fueron siendo instalados en diversos sitios ceremoniales, parques, plazas y museos a lo largo de Chile⁴. Hoy en día existen muchos más, tanto en ciudades grandes (Santiago, Concepción, Temuco y Valparaíso), como en ciudades más pequeñas (Cañete, Dichato, Villa Alemana, Victoria). El estudio de Hernández y Alcavil (2007) señala que quienes los esculpen y erigen tienen una intención análoga a la de Collipal, es decir, los crean con el fin de recuperar simbólicamente el espacio territorial y promover la revitalización cultural en las ciudades. Por ejemplo, un escultor que fue entrevistado en Santiago el año 2006 hizo las siguientes observaciones sobre el propósito de su obra:

La idea era recuperar el espacio. Además nosotros si fuéramos teniendo un ícono, va a ir cambiando la mentalidad, porque se va ir viendo todos los días, y eso se produjo en Santiago y que se produjo un efecto dominó Hay que hacer muchos más tótem y propagar, que ocupen su espacios, que fueron de la cultura mapuche Lo primero es recuperar, y ocurrió que a los espacios fueron dando connotación por tener *rewe* y *kemu-kemu*. Pero así los mapuche le vamos dando valor a lo que tenemos. (A.P.L., como se citó en Hernández y Alcavil, 2007, p. 76)

Otras obras de Collipal también recuperan simbólicamente el territorio mapuche, puesto que resignifican elementos rituales y simbólicos mapuches previamente invisibilizados ubicándolos en ciertos lugares estratégicos de diferentes ciudades. Frente al Centro de Documentación Indígena de la Universidad de la Frontera en Temuco se encuentra la obra titulada *Kūlapang ñi newen choyiley* [*La fuerza de Kilapang todavía está brotando*] (1995)⁵. Esta

³ Una de las fotografías emblemáticas de varios *chemamüll* en un cementerio mapuche fue tomada por Odber Heffer Bisset, publicada en diciembre de 1908 en *Trabajos del Cuarto Congreso Científico* y reproducida en *Mapuche: fotografías siglos XIX y XX* (Alvarado et al., 2001).

⁴ Varias *rukas* levantadas por asociaciones mapuche en Santiago tienen un *chemamüll* o un *rewe* en sus inmediaciones (Sepúlveda y Zúñiga, 2015, p. 142; Carmona, 2017).

⁵ Antes de estar en su ubicación actual en la Universidad de la Frontera, esta escultura formó parte de una exposición de arte indígena en Santiago en el Centro Cultural Estación Mapocho. También estuvo expuesta un tiempo en el Museo Regional de la Araucanía.

escultura recuerda a José Santos Kūlapang y a los demás ancestros mapuches, quienes siguen transmitiendo su fuerza y sabiduría a sus descendientes desde el *Wenumapu*, y representa a los espíritus que reemergen con el fin de liderar la resistencia.



Figura 2. Pilar central de *Kūlapang ñi newen choyiley*. Crédito: Andrea Echeverría.

Külapang (1840-1875), símbolo de resistencia y fuerza mapuche, fue el *toqui* (jefe en tiempo de guerra) y *ñidol longko* (jefe principal), quien lideró a los mapuches en la lucha contra el Ejército chileno comandado por Cornelio Saavedra durante la Ocupación de la Araucanía (1861-1883). Külapang, además de ser considerado como el último gran *longko* del oeste de los Andes porque unificó diversas zonas del territorio mapuche (Bengoa, 2004, p. 91), representa para los mapuches actuales –según la crítica chilena Mabel García (2012)– “a todos y a cada uno de los espíritus o ‘*pvlv*’ [*püllu*] sacrificados o que han perecido en situación de conflicto en la guerra histórica contra el ‘huinka’”, y que hoy resurgen en cada territorio, devolviéndole la fuerza al pueblo mapuche (p. 60).

Esta obra consiste en tres pilares tallados en madera de roble pellín con un foye, árbol sagrado que comunica al mapuche con realidades transcendentales, plantado atrás de ellos. El pilar central es un *chemamüll* que representa el *newen* (fuerza) de puma de Külapang (que se traduce literalmente como “tres pumas”) por medio de las figuras esculpidas de tres hombres-puma pequeños, uno sobre otro. El *pangui* (puma) es un animal que simboliza la fuerza, la valentía y la protección, ya que recorre y protege el territorio mapuche, del mismo modo en que Külapang también lo hizo cuando fue *toqui*. Los otros dos pilares que se encuentran a ambos lados del *chemamüll* tienen en la punta figuras de águilas de dos cabezas, símbolos tradicionales de los *toquis*. El *ñamku* es un aguilucho cuyo nombre en mapudungun traduce “espíritu difunto” (Rozzi, 2010, p. 196), y es un antiguo símbolo de autoridad que señala la presencia de los ancestros benefactores que cuidan a su descendencia desde la tierra de arriba (Faron, 1964, p. 4)⁶.

La última obra de Collipal a la que me referiré es una escultura en madera con un rostro que se asemeja al del *rewe* o *chemamüll*. Esta escultura sin título no es un *rewe* propiamente tal, pero cumple la función semejante de marcar el espacio de protección y de invocar el poder de los seres guardianes del espacio. Se encuentra en la entrada en un bosque y, según Collipal, representa al protector del bosque o el *ngen-mawida* (entrevista personal). Los *ngen* son los “espíritus dueños de la naturaleza”, entidades sobrenaturales que habitan el *mapu*, y protegen y preservan elementos específicos de distintos ecosistemas (Grebe, 1993, p. 51).

⁶ Quizás sea de interés notar cómo cronistas españoles como Alonso de Ercilla, Gerónimo de Vivar, Pedro Mariño de Lovera observaron remates en forma de águila en lo más alto de las casas mapuche en el siglo XVI y XVII (Zapater, 1973, p. 46; como se citó en Castro, 1976, p. 7).



Figura 3. Sin título. Crédito: Christian Collipal.

La escultura tiene la boca en forma de “o”, los ojos entrecerrados y un círculo alrededor de estos color azul y blanco. A la altura del cuello tiene dos puntos, uno azul y otro blanco. El uso de los colores blanco y azul, los colores sagrados mapuches, también se usan en algunos *rewe* para representar su carácter sagrado. En el torso se encuentran talladas formas de hojas que parecen fluir como el agua, y la escultura se encuentra rodeada de ramas de foye y arbustos, tal como un *rewe*. Collipal suele crear esculturas como esta (entrevista personal) y ubicarlas en las entradas de distintos bosques alrededor de Temuco y Villarica, recordando así la relación de los mapuches en el presente y pasado con los espíritus protectores de esos territorios.

En conclusión, en sus obras Collipal resignifica su relación con los territorios al “plantar” simbólicamente los *chemamüll* y *rewe* en lugares significativos. Como mencioné previamente, el uso verbal del concepto *tuwün* (‘comenzar’, ‘venir de’) refiere no solo a potencialidad sino también a trayectoria, lo que permite tomar en consideración todas las posibilidades que tiene una persona de activar nuevas relaciones con lugares locales (Di Gimniani, 2016 p. 13). El proceso de transformación de lugares de la urbe en *mapu*, por medio del emplazamiento de estas obras, le permite a Collipal afirmar la presencia mapuche en el contexto urbano, generando un espacio liminal que expresa las conexiones significativas de los mapuches con estos lugares, tanto en el pasado como en el presente.

PRESENCIA EN EL TERRITORIO: LA REPRESENTACIÓN DE ÍCONOS MAPUCHES EN LA OBRA DE RAPIMAN

Eduardo Rapiman nació en Santiago de Chile y creció en Queule, Huilío y otros pueblos de la zona sur de Chile, en donde tomó conciencia de su identidad mapuche, de los poderosos ciclos de la naturaleza y la presencia de espíritus guardianes o *ngen* (entrevista personal). En 1994 llegó a Temuco, donde cursó estudios de arte. Ha presentado sus obras en galerías y bienales en Chile, Estados Unidos y varios países europeos. Su medio artístico principal es la pintura, pero también ha creado esculturas en madera y acero, fotomontajes y grabados.

A pesar de que la obra de Rapiman es de temática muy variada, es claro que hay un decidido y continuo interés por representar elementos vinculados a la ritualidad mapuche e íconos usados por organizaciones mapuches para simbolizar la identidad y cultura mapuche. Agrupar varios íconos claves (*kultrün*, *chemamüll*, *rewe* o símbolos textiles) es un esquema representacional muy presente en el arte mapuche, usado con frecuencia para producir significados de mayor complejidad y densidad (Mege, 2001b, p. 518). Propongo que Rapiman reúne estos íconos (*kultrün*, *chemamüll*, *ñimin* y *meliwitranmapu*) en sus obras con la intención de poner de manifiesto y recrear de modo dinámico la profunda relación histórica y espiritual de los mapuches con su *tuwün* y de visibilizar la presencia mapuche en Temuco y sus alrededores.

Presencia (1994), una pintura hecha en acrílico sobre lienzo, es un ejemplo de cómo la obra temprana de Rapiman combina varios íconos mapuches, como el ya mencionado *chemamüll* y el *kultrün*, para hacer énfasis en la persistencia de la memoria de los ancestros y la continuación de la trans-

misión de su fuerza en esos territorios. El *kultrün* es el tambor mapuche que usa la machi en rituales, sobre el que está pintada una representación simbólica de la división cuatripartita del mundo. Esta división recibe varios nombres, entre ellas *meliwitranmapu*, que se traduce como “la tierra de los cuatro lugares” (Grebe, 1994, p. 57). Sobre este *kultrün* ubicado en el centro de *Presencia*, emergen cuatro *chemamüll*. La descarga energética encima de estos cuatro pilares –representados como rayos eléctricos– señala que estos son lugares de transmisión, posiblemente de conocimiento y de energía, entre los ancestros y los habitantes de los territorios mapuches.



Figura 4. *Presencia*. Crédito: Eduardo Rapiman.

Diez años después de haber pintado *Presencia*, Rapiman crea *Lemun* (2014), una pintura acrílica sobre un lienzo de alrededor de un metro y medio de altura y un metro y un cuarto de ancho, en la que conjuga íconos mapuches como el *chemamüll* y textiles mapuches para denunciar la explotación y destrucción de los territorios mapuches y sus habitantes, y poner de manifiesto la íntima relación que los mapuches mantienen con estos lugares amenazados. Su título honra a Alex Lemun Saavedra, joven mapuche de la comunidad Requen Lemun de Ercilla, quien fue asesinado en el año 2002 cuando participaba en una protesta rural en contra de la empresa forestal Mininco (Cayuqueo, 2015, p. 220).

Es significativo que esta pintura se encuentre ubicada en la entrada de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), una institución gubernamental dedicada a la ejecución de los planes de desarrollo para los pueblos indígenas. Así como en el pasado los *chemamüll* se erigían para recordar la muerte de los ancestros y señalar los lugares sagrados en donde estaban enterrados, su presencia en este cuadro honra la memoria de Lemun, a la vez que denuncia la violencia en contra de las comunidades y la destrucción de los territorios ancestrales.



Figura 5. *Lemun*. Crédito: Eduardo Rapiman.

Al centro de *Lemun* se encuentra representado un *chemamüll* que tiene raíces. Alrededor de este hombre de madera hay dos pares de franjas de *ñimin* (tejidos complementarios) que se convierten en llamas de las que se desprende humo. Asimismo, de los lados del cuello del *chemamüll* surgen dos ríos rojos de sangre. Tanto el humo como la sangre en la pintura advierten que los bosques y los habitantes de Wallmapu están siendo victimizados por la violencia y la explotación, poniendo de manifiesto los hechos invisibilizados por el gobierno chileno e ignorados por la sociedad dominante. También señalan el vínculo profundo que mantienen los mapuches con sus territorios, puesto que establece un paralelo simbólico entre las formas de arte mapuche tradicionales (*chemamüll* y *ñimin*) y los árboles que forman parte de los bosques nativos. Esta asociación hace énfasis en las relaciones entre mapuches y *mapu* (tierra), legitimando de este modo la lucha mapuche por la recuperación territorial a la vez que conmemora a los mapuches que han resistido y siguen resistiendo la acción funesta de las forestales y las instituciones gubernamentales que las respaldan.

Desde esta perspectiva, Rapiman ubica dos esculturas en puntos geopolíticos estratégicos no solo porque marcan una frontera o un lugar de paso, sino porque también recuerdan las relaciones históricas, culturales y espirituales de larga data de los mapuches con estos territorios. La primera de estas se titula *Witran Wenu* (2013) y es una escultura basada en el *meliwitran-mapu* o la organización cosmológica del mundo a partir de cuatro puntos cardinales en torno a un centro, representada sobre el *kultrün*. Ahora bien, es importante mencionar que la escultura que se encuentra en la plaza de Icalma, en la Región de la Araucanía, fue realizada a partir del proyecto de Rapiman sin la supervisión del artista (“Artista Mapuche lleva a la Justicia a Minviu y Serviu por construir escultura sin permiso y violar derechos de autor”, 18 de julio de 2016. <http://www.mapuexpress.org/?p=9950>). Puesto que Rapiman manifestó públicamente que él nunca dio su consentimiento para que se alterara y modificara su proyecto del modo en que la constructora que lo llevó a cabo lo hizo, basaré mi análisis en las maquetas ideadas por Rapiman y no en el producto final ubicado en la plaza de Icalma.

Considerando las puntualizaciones anteriores, en la base de la escultura hay cuatro pilares de madera que se asemejan a cuatro troncos de árboles⁷. En cada uno de estos troncos se posan cuatro discos de acero perforado de diez milímetros de espesor y cada una de ellas tiene un diseño relacionado con un aspecto de la cultura mapuche-pewenche. En dos de estos discos el

⁷ Las dimensiones propuestas por Rapiman para la escultura fueron las siguientes: siete y medio metros diámetros de altura, y tres y medio metros diámetros de base.

diseño consiste en una figura antropomorfa abstracta en la que se distingue una cabeza, unos brazos y manos. Dos discos, según el proyecto, representan un joven choike y una “niña soñadora”⁸. El tercer y cuarto disco simbolizan individualmente las semillas que traen la fertilidad a la tierra y el viento que las esparce. Juntos, estos cuatro troncos y sus cuatro discos, representan los distintos aspectos de la tierra de los cuatro lugares, el *meliwitranmapu*, que se reúnen en torno a un centro cósmico, simbolizado por el árbol.

En el siglo XIX la sociedad mapuche abarcaba ambos lados de la Cordillera de los Andes. La Araucanía y las pampas argentinas (Gülü mapu y Puel mapu) son en el siglo XIX espacios integrados e interdependientes y, por lo tanto, los integrantes de la sociedad mapuche prerreduccional se mantenían en continuo intercambio comercial y cultural (Pinto Rodríguez, 2003). Por esta razón, era común que muchos viajeros mapuches cruzaran la Cordillera a través de pasos cordilleranos (Bello, 2011). El paso Icalma, en donde se encuentra emplazada la escultura de Rapiman, era uno de estos pasos (Bello, 2011, p. 92).

Por las razones aquí expuestas, propongo que podemos pensar en *Witran Wenu* como un organizador simbólico del espacio que utiliza el icónico *meliwitranmapu* y el árbol para recordar la historia de largos viajes a través de las montañas que realizaron innumerables mapuches y la relación que estos establecieron desde antaño con estos territorios. Ubicar esta escultura en un lugar que forma parte del recorrido de muchas personas que cruzan la frontera internacional de Chile en su viaje hacia Argentina visibiliza la presencia de los pueblos mapuches y pewenches del sector, al establecer ahí este poderoso símbolo de organización de espacio que, a su vez, conmemora las relaciones históricas y espirituales de los mapuches con este lugar.

Nampülkafe, viajero del país mapunche (2014) es otra escultura de diez metros de largo y tres metros de altura, que se ubica estratégicamente en el Aeropuerto de la Araucanía en Temuco. Consiste en cuatro discos de acero de distintos tamaños ensamblados sobre una pared de piedra que representan la organización del mundo mapuche en torno a un árbol. De hecho, el disco de mayor dimensión de la obra es el que representa el árbol, eje ritual que organiza todos los otros elementos a su alrededor. Los otros tres discos

⁸ Es muy probable que el disco en el que se encuentre representado el choike esté asociado al punto cardinal y a la región del este, el Puel mapu, que tiene un carácter positivo (Grebe, 1994, p. 57). La palabra *choike* significa “avestruz” y se asocia a un ritual de caza y fertilidad denominado *choike purrün* (Bello, 2011, p. 213).

–posicionados en torno a este árbol– representan a una familia mapuche: un joven choike, la niña soñadora y un ser antropomorfo en posición fetal.

Por medio de la representación de la organización cosmológica del mundo mapuche esta escultura rememora los vínculos significativos que establecieron los ancestros en ciertos lugares a lo largo de las antiguas rutas cordilleranas que recorrieron, de modo semejante a *Witran Wenu*. Como indica el título de la obra, resignifica la figura del *ñampülkafe* (viajero mapuche). *Ñampülkafe* era el nombre que le daban los mapuches en el siglo XIX a aquellos hombres que viajaban a caballo con frecuencia entre la Araucanía y las pampas argentinas, con el fin de intercambiar o vender productos tales como el ganado, los caballos, las cautivas, el tabaco y la yerba mate (Bello, 2011, p. 69); de fortalecer las alianzas sociales establecidas por los loncos entre el Gülu mapu y el Puel mapu (Bello, 2011, p.186), y de adquirir el estatus de hombres acaudalados y valientes (Bello, 2011, p. 193).

Según Bello (2011), antiguamente los territorios mapuches estaban organizados en torno a un conjunto de hitos que “marcaban” la geografía, concediéndoles de este modo un carácter ritual. En la Araucanía, muchos de estos puntos o nodos cargados de significado se encontraban en los caminos que conducían a la cordillera y las pampas. En estos pasos y rutas existían lugares en donde los viajeros se encomendaban a los espíritus de otros viajeros fallecidos en la ruta, realizando ahí rogativas y ofrendas para evitar contratiempos en el viaje. Estos lugares eran “verdaderos altares, oráculos o espacios sagrados” que a veces cumplían la función de portal ritual (Bello, 2011, p. 217). En algunos de estos lugares incluso se hallaban piedras de grandes dimensiones en los que los *ñampülkafe* dejaban sus ofrendas y hacían sus rogativas, además de árboles con características particulares a los que los viajeros les rendían culto.

De acuerdo con lo expuesto, podríamos decir que *Nampülkafe, viajero del país mapunche* emplea el *meliwitranmapu* y el árbol para conmemorar el conjunto de geosímbolos que existían (y aún existen) en las rutas y los pasos que vinculaban los territorios y las sociedades mapuches. De modo semejante a cómo ocurre en *Witran Wenu*, estos organizadores simbólicos del espacio representan las conexiones significativas que establecieron los viajeros mapuches con estos territorios en sus recorridos, a la vez que señalan la presencia de mapuches contemporáneos, descendientes de los históricos habitantes de estos territorios, en estos lugares.

En suma, los modos en que Rapiman revitaliza y crea los vínculos con el *tuwün* es más que una articulación simbólica de continuidad histórica con territorios ancestrales del sur de Chile. Como señala Tim Ingold (2000), el

modelo relacional de la sociedad indígena presupone una continua generación de relaciones con el territorio y los seres que ahí habitan. En su arte Rapiman hace más que representar conexiones históricas ininterrumpidas con el territorio. *Nampülkafe*, *Witran Wenu*, *Lemun* y *Presencia* refieren al pasado de esos territorios, pero lo hacen de tal manera que permite dejar atrás una concepción estática del modo mapuche de relacionarse con estos lugares y, por el contrario, pone de relieve los modos dinámicos en que mapuches urbanos continuamente están produciendo relaciones y redes de significados que le dan sentido a los lugares que habitan.

CONCLUSIONES

Para concluir este estudio me parece fructífero explorar los puntos en común generados por el análisis del arte de Collipal y Rapiman. Observada en conjunto, la obra de estos artistas visuales mapuches contemporáneos ayuda a entender los modos fluidos y experienciales en que mapuches urbanos reivindican su relación individual y colectiva con sus territorios, sus identidades y su cultura. En sus instalaciones visuales, esculturas y pinturas, los artistas critican la exclusión de la sociedad mapuche del espacio urbano, a la vez que legitiman las conexiones históricas con esos lugares.

Como he demostrado en este artículo, Collipal y Rapiman enfatizan en sus esculturas, instalaciones de arte y pinturas la estrecha y duradera relación espiritual que mantienen muchos mapuches con su *tuwün* (lugar de origen) y destacan los modos dinámicos en que estos redefinen sus identidades históricas en relación a territorios específicos. A partir de la década de 1990, estos artistas ponen de manifiesto la presencia y la persistencia de la cultura mapuche heredada de sus ancestros mediante la representación de imágenes previamente invisibilizadas. En sus obras emplean técnicas mapuches de larga data (como el tallado en madera en la obra de Collipal) e incluyen símbolos e íconos mapuches (*kultriün*, *rewe*, *chemamüll*, *ñimin*, y *meliwitranmapu*) con el objetivo de visibilizar el imaginario mapuche en el contexto urbano. También eligen sitios específicos para exponerlas o ubicarlas de modo permanente en la ciudad de Temuco y en sus alrededores con este fin.

La expresión de la presencia mapuche en estos lugares y el reclamo de las formas mapuches de entender y sentir la tierra (*mapu*), y de relacionarse con los territorios, son actos de descolonización que cuestionan las maneras en que la sociedad dominante niega sistemáticamente este tipo de relaciones mediante narrativas celebratorias de modernidad y procesos de

desarrollo. Las obras estudiadas valoran, resignifican y resitúan los saberes indígenas, disputando narrativas históricas que excluyen a los mapuches de las ciudades y que silencian y desautorizan su historia, sus conocimientos y sus formas de vida.

REFERENCIAS

- Alvarado, M., Mege, P. y Báez, C. (2001). *Mapuche: fotografías siglos XIX y XX. construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén Editores.
- Aylwin, J. (2002). Tierra y territorio mapuche: un análisis desde una mirada histórico jurídica. En R. Morales (ed.), *Territorialidades mapuche en el siglo XX* (pp. 121-175). Escaparate Ediciones.
- Aravena, A. (2002). Los mapuche-warriache: migración e identidad mapuche urbana en el siglo XX. En G. Boccara (ed.), *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)* (pp. 359-385). Ediciones Abya Yala; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Bello, Á. (2002). Migración, identidad y comunidad mapuche en Chile: entre utopismos y Realidades. *Asuntos Indígenas*, 3-4, 40-47.
- Bello, Á. (2011). *Ñampülkafe. El viaje de los mapuches de la Araucanía a las pampas argentinas*. Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Bengoa, J. (1985). *Historia del pueblo mapuche. Siglos XIX y XX*. Ediciones Sur.
- Bengoa, J. (1999). *Historia de un conflicto. El estado y los mapuches en el siglo XX*. Planeta.
- Bengoa, J. (2004). *La memoria olvidada. Historia de los pueblos indígenas de Chile*. Publicaciones del Bicentenario.
- Castro, O. (1976). *Escultura mapuche*. Imprenta Álvarez.
- Carmona, R. (2017). *Rukas mapuche en la ciudad*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Carvacho, V. (1983). *Historia de la escultura en Chile*. Andrés Bello.
- Cayúqueo, P. (2015). *Sólo por ser indios y otras crónicas mapuche*. Editorial del Nuevo Extremo.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Editorial Lom.
- Course, M. (2011). *Becoming Mapuche: Person and Ritual in Indigenous Chile*. University of Illinois Press.
- Di Giminiani, P. (2016). Being from the Land: Memory, Self and the Power of Place in Indigenous Southern Chile. *Ethnos* 81(5), 888-912.
- Dillehay, T. (2007). *Polity and Ritual Narratives*. Cambridge University Press.
- Escobar, A. (2008). *Territories of Difference*. Duke University Press.
- Faron, L. (1964). *Hawks of the Sun*. University of Pittsburgh Press.
- García, M. (2005). Christian Collipal Velásquez. El acontecimiento del arte en lo sacralizado. En M. García (ed.), *Crítica Situada. El estado actual del arte y poesía Mapuche* (pp. 169-178). Universidad de La Frontera.
- García, M. (2012). El proceso de retradicionalización cultural en la Poesía Ma-

- puche actual: Ñi de Adriana Paredes Pinda. *Revista Chilena de Literatura*, 81, 51-68. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952012000100003>
- García, M. (2021). Territorios y tallados. Narrativas de identidad cultural y nacional del pueblo mapuche. *Alpha*, 53, 191-208. <https://dx.doi.org/10.32735/S0718-2201202100053950>
- García, M., Caniuqueo S., Foote S. y Park, J. (2019). Pueblo mapuche. La representación de la nación a través de la producción discursiva en el Gulumapu. *Anclajes*, XXIII(2), 1-20.
- García Canclini, N. (1992). Culturas híbridas. *Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sudamericana.
- García Canclini, N. (2000). From National Capital to Global Capital: Urban Change in Mexico City, *Public Culture*, 12(1), 207-13.
- Grebe, M. (1993). El subsistema de los ngen en la religiosidad mapuche. *Revista Chilena de Antropología*, 12, 45-64.
- Grebe, M. (1994). Meli-Witran-Mapu: Construcción simbólica de la tierra en la cultura mapuche. *Pentukun*, 1, 55-67.
- Hernández, S., y Alcavil X. (2007). *Significados, usos y representaciones del rewe en espacios urbanos de la Región Metropolitana*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Horn, P. (2018). Indigenous Peoples, the City and Inclusive Urban Development Policies in Latin America: Lessons from Bolivia and Ecuador. *Development Policy Review*, 36(4), 483-501.
- Imilán, W. (2009). *Urban ethnicity in Santiago de Chile: Mapuche Migration and Urban Space*. [Tesis doctoral inédita]. Technischen Universität Berlin.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of Environment: Essays of Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge.
- Marileo Lefio, A. (1995). Mundo mapuche. En L. Citarella (ed.), *Medicinas y culturas en La Araucanía* (pp. 91-108). Editorial Sudamericana.
- Marimán, P., Caniuqueo, S., Millalen P. y Levil, R. (2006). *¡...Escucha, winka...! Cuatro ensayos de Historia Nacional Mapuche y un epílogo sobre el futuro*. LOM Editores.
- Mignolo, W. (1994). Afterword: Writing and Recorded Knowledge in Colonial and Postcolonial Situations. En E. Boone Hill & W. Mignolo (eds.), *Writing without words. Alternative Literacies in Mesoamerica and Andes* (pp. 292-313). Duke University Press.
- Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura: Un manifiesto. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo*. (pp. 25-46). Siglo del Hombre Editores.
- Mege, P. (2001a). Tácticas de señalización étnica en las organizaciones mapuches. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 1, 35-46.
- Mege, P. (2001b). Rewe y clava, signos mapuches: Estrategias de acción icónicas de las organizaciones mapuches. *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile.

- Moesbach, W. (1930). *Vida y costumbres de los indígenas araucanos de la segunda mitad del siglo XIX*. Imprenta Cervantes.
- Naguil, V. (1998). Conflictos en el Territorio Mapuche: Intereses, Derechos y Soluciones Políticas en Juego. *Actas del III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile*.
- Osorio, L. (2017). *Inche Mapurbe Ngen: De chorizo a weichafe: nuevos elementos culturales en la identidad mapuche de Santiago, 1997-2009*. [Tesis de grado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109846>
- Pinto Rodríguez, J. (2003). *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Quilaqueo, D., y Quintriqueo, S. (2010). Saberes educativos mapuches: Un análisis desde la perspectiva de los kimches. *Polis*, 9(26), 337-360.
- Rozzi, R. (2010). *Multi-Ethnic Birdguide from the Temperate Forests of Southern South America*. The University of North Texas Press y Ediciones Universidad de Magallanes.
- Sánchez, R. (2002). Derechos mapuche, territorialidades y proyectos de desarrollo. Proyectos de intervención, instituciones, organizaciones y comunidades. En R. Morales (ed.), *Territorialidades mapuche en el Siglo XX* (pp. 325-394). Escaparate Ediciones.
- Sepúlveda, B. y Zúñiga, P. (2015). Geografías indígenas urbanas: el caso mapuche en La Pintana, Santiago de Chile. *Revista de Geografía Norte Grande*, 62, 127-149. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022015000300008>
- Skewes, J. C., y Guerra, D. (2015). Sobre árboles y personas: la presencia del roble (*nothofagus obliqua*) en la vida cordillerana mapuche de la cuenca del río Valdivia. *Atenea*, 512, 189-210. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622015000200011>