

IMÁGENES MAPUCHE DE PUEBLOS COMO DISPOSITIVOS DE PENSAMIENTO CRÍTICO

Mapuche images of peoples as devices of critical thought

*Andrés Pereira Covarrubias**

Resumen

Dentro del movimiento sociopolítico mapuche por la autodeterminación que surge en Chile en la década de los noventa, una generación de mapuches de las ciudades comienzan a llevar a cabo proyectos de comunicación y cultura. Allí se vuelve relevante el desarrollo de producciones audiovisuales, estas han jugado un rol fundamental en la disputa por el derecho a la elaboración y circulación de sus propias imágenes y representaciones. El presente trabajo busca establecer el estatuto crítico de algunas de estas imágenes en tanto dispositivos de pensamiento, para abordar la potencia afirmativa e inmanente que implica su irrupción estético-política, y plantearla como contracara de un historicismo teleológico Estado-nacional y como suspensión proliferante de la violencia biopolítica funcional al patrón económico regional de acumulación por desposesión.

Palabras clave: Mapuche, estética, política, estudios de la imagen, pueblos, violencia.

Abstract

Within the Mapuche sociopolitical movement for self-determination (autonomy) which rose in Chile in the nineties, a generation of urban Mapuche began to undertake projects of communication and culture. The development of audiovisual productions, which have played a fundamental role in the struggle for the right to do and to spread their own images and representations, has become relevant there. This paper seeks to establish the status of these images as devices of critical thought in order to address the affirmative and immanent power which this aesthetic-political breakthrough implies. In this way it is stated as a counterpart of the teleological nation-state historicism and as proliferating suspension of the consubstantial biopolitics sacrificial violence of the regional economic pattern of accumulation by dispossession.

Key words: Mapuche, aesthetics, politics, Image Studies, peoples, violence

En efecto, no se trata ni más ni menos que de repensar nuestro propio “principio esperanza” a través de la manera en que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro. ¿Acaso las luciérnagas, aunque vuelen a ras del suelo, aunque emitan una luz muy débil, aunque se desplacen lentamente, no dibujan, rigurosamente hablando una constelación semejante? Afirmar esto a partir del minúsculo ejemplo de las luciérnagas equivale a afirmar que, en nuestra *manera de imaginar* yace sobre todo en una condición para nuestra *manera de hacer política*. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir (Didi-Huberman, *Supervivencia*, 46).

I.

Plantea Georges Didi-Huberman, que una “imagen crítica” es una imagen que puede criticarse a sí misma, una imagen que se revela en crisis y que desde esa condición es capaz de tener cierta eficacia teórica y cierto efecto en nuestros modos de verla, como si nos interrogara, como si nos mirara y entonces nos obligara a volver a mirarla ahora sí verdaderamente y a construirla mediante el ensayo de su escritura (Didi-Huberman, *Lo que vemos*).

Quisiera empezar por ensayar una escritura de esa mirada a partir de lo que se nos aparece como una imagen crítica habitando el documental *En el nombre del progreso* (2010), del joven realizador *mapuche* Danko Marimán, el que aborda las consecuencias socioambientales de la idea de “progreso” y de su consecuente dinámica de expansión económica extractiva-urbanística en los territorios *mapuche*. Uno de los varios casos que se tratan en este trabajo hace referencia a la lucha llevada a cabo por las comunidades *mapuche-lafkenche* de la localidad de Mehuin¹, quienes desde 1996 se oponen a la salida al mar de un ducto de desechos tóxicos provenientes de una planta de la empresa Celulosa Arauco². Durante el tratamiento filmico del caso, de modo convencionalmente desplegado, en el minuto veinticuatro se yuxtapone un plano que corta la secuencialidad del relato: es la imagen de una mujer frente al mar tocando el *kultrín*³. Se trata de una especie de disrupción visual que se desplaza fuera del código propuesto por el documental. Sabiendo por la tradición cultural *mapuche* que corresponde únicamente a la *machi* tocar el *kultrín* solo en momentos rituales, la escena de esta mujer tocando frente al mar sin ser *machi* —se sabe por su vestimenta que no lo es— en primera instancia puede llegar a significar una subversión del sentido, una desautomatización iconográfica que operará de todos modos en función de la denuncia característica del discurso del filme y de este tipo de documentales realizados por *mapuche* en general (Pereira Covarrubias). Sin embargo, más allá del discurso audiovisual, con esta breve pero concreta experimentación visual acerca del imaginario sociocultural *mapuche*, se experimenta por medio de la imagen también una disrupción de lo que podemos identificar como las *formas del tiempo* que sostienen, sitúan y anclan la narración y los personajes en coordenadas referenciales de una realidad contemporánea; una fisura ante la que se ve aparecer otras formas temporales o, si se quiere, formas “espectrales” del tiempo.

Una insistencia fantasmática, una *supervivencia* (Didi-Huberman, *La Imagen*) en la superficie del tiempo presente y continuo del documental cuya anacronía enfatiza más la potencia dejada por una desaparición —o más bien por un desapareciendo— que cualquier invocación referida a algún origen perdido. Dicho de otro modo, desde esta imagen no emergerá un arcaísmo fácilmente reducible al dispositivo identitario original

¹ Localidad de la provincia de Valdivia en la Región de Los Ríos, Chile.

² Firma que fuera estatal hasta 1976, cuando bajo la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet pasó a ser propiedad del grupo Angelini, uno de los grandes dueños de las plantaciones forestales en Chile y de los principales grupos económicos del país.

³ Instrumento *mapuche* de percusión.

sino más bien algo equivalente a una irrupción indeterminante de los márgenes establecidos por el formato, por los códigos, por las imágenes referenciales que establece la temporalidad y espacialidad específica del documental. Y de este modo, ya no se está solamente ante una denuncia discursiva en la que suele operar el binarismo víctimas y victimarios. Esta suerte de *supervivencia* encriptada en la mujer *mapuche* frente al mar –no *machi* y *machi* a la vez– ciertamente se puede observar como una suerte de cabo “originario” que tensa la escenificación de lo contemporáneo y desnuda una intimidad vernácula que desaparece en la deriva del progreso, pero su potencia radicará mayormente en la capacidad de hacer estallar la trama de sentido lineal e impeler insoslayablemente a la pregunta por cuál sería, en definitiva, el presente del progreso que denuncia discursivamente el audiovisual; dónde sostiene este su historicidad y efecto de unidad; sobre qué progresa el progreso. Lo que se ve aparecer aquí, por medio de esta imagen, es un espacio crítico para la toma de posición y su *dialectización*, que no habría que entender solo como una exposición testimonial de las problemáticas reales y actuales del pueblo *mapuche*, sino como la presentación de un “real problemático” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*, 128), esto es, los puntos críticos, las brechas, las aporías y los desórdenes de la realidad constituida: su *historicidad*. Opera, en definitiva, un retorno del reprimido tiempo cultural heterogéneo, de un pensamiento mágico y múltiple coexistente e invisibilizado por la temporalidad cerrada del progreso, mediante la potencia de la imagen crítica, viva de una mujer frente al mar tocando el *kultrín*. Tan solo un fotograma, un detalle dentro de la secuencia de imágenes, tal vez muchas de ellas inquietantes, pero como diría Jacques Rancière, el detalle aquí funciona como síntoma, “como objeto parcial, como fragmento desconectado que deshace el ordenamiento de la representación para dar paso a la verdad inconsciente que no es la de una historia individual, sino la oposición de un orden con otro: el *figural* bajo lo *figurativo* o lo *visual* bajo lo *visible* representado” (Rancière, *El Inconsciente*, 78).

Como coágulos visuales sobre lo visible, sobre el régimen escópico dominante, las imágenes que irrumpen en los audiovisuales realizados por *mapuche* que comienzan a producirse a partir de la década de los noventa⁴, y traen de vuelta silenciosamente lo que se podría reconocer como un verdadero *instante de peligro* (Benjamin, *Sobre el concepto de historia*) en el paisaje mediático y representacional de la nación-ficción

⁴ A partir de mediados de los años noventa, se puede observar la emergencia de una producción simbólica desarrolladas por jóvenes *mapuche* en ciudades de Chile. Miembros de una generación descendiente de indígenas que migraron del campo a la ciudad durante distintos momentos del siglo XX, comenzarán en este período a organizarse y activar relaciones basadas en proyectos de comunicación y cultura orientados principalmente hacia una autoafirmación identitaria y recomposición del entramado cultural de su pueblo, en una comprometida militancia con los movimientos de reivindicación socioterritorial desarrollados en las comunidades y de resistencia a la dominación que el Estado-nación ha ejercido históricamente hasta hoy sobre el pueblo *mapuche*. Se trata de la aparición de una heterogeneidad expresiva que en el seno de estos movimientos sociales, entre otras modalidades, toma la forma de realizaciones audiovisuales gestadas por los propios indígenas (Pereira Covarrubias).

criolla; o dicho de otro modo, se trataría de la exposición visual, sensible de una escena desde siempre excluida en las tramas narrativas de la historiografía oficial, que conjuga la memoria de los pueblos y su deseo de emancipación: lo *obsceno* de su reticulado sociohistórico y la disolución del sentido de progreso.

No se profundizará acá sobre los fundamentos de violencia que atraviesan inobjetablemente la llamada “cuestión *mapuche*” a lo largo de toda la historia republicana-colonial de Chile hasta hoy, pero se parte de la hipótesis de que aquellos fundamentos la han hecho de algún modo el envés, la contracara de la interpretación histórica *nacional*, de sus mitos fundantes y de la legitimidad del orden en donde se ha inscrito a punta de sangre y fuego. Sirva por ahora referir a las operaciones militares de desposesión, aniquilación, subyugación y represión llevadas a cabo a fines del siglo XIX y hasta entrado el XX por los sucesivos gobiernos nacionales para consolidar el Estado liberal oligárquico tanto en el territorio chileno como en Argentina, llamadas eufemísticamente “Pacificación de La Araucanía” y “Conquista del desierto” respectivamente, que como violencia originaria fundante de la conformación político-jurídica llevará inscrita en el seno mismo de la representación, la posibilidad y necesidad de su reiteración (Derrida, *Fuerza de ley*).

II.

Lo que se ha llamado la “dimensión estética” de la realidad, esto es, el *mundo de lo sensible* en su reparto, en su forma de distribución y modos de afección, no es pensable hoy con justicia desde ideas omnicomprendivas como la de *la* representación o de *la* imagen, pues por consiguiente “solo hay *imágenes*, imágenes cuya propia multiplicidad, ya sea conflicto o connivencia, resiste a toda síntesis” (Didi-Huberman, *Volver sensible*, 69). De este modo, será en el encarnar de la pluralidad de imágenes⁵, imágenes en este caso mediadas por los audiovisuales realizados por *mapuche*, desde donde será posible ver y pensar cómo la imaginación social “*altera y reinventa constantemente la figura humana* en el espacio mismo de su comunidad” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 105). Allí es que recuperar la mutua implicación entre estética y política se vuelve más que nunca una tarea ineludible en el pensamiento de esta irrupción, sobre todo bajo la actual “hegemonía del ojo” de una sociedad-espectáculo cuya cada vez más *evidente* pretensión de transparencia y omnipresencia opera peligrosa y aguzadamente como maquinaria de control social y sujeción (Jay).

Entonces hay otras imágenes habitando otro filme. En él se puede ver una multitud excesiva al encuadre avanzando por un sendero rural. Es la procesión funeraria de un *mapuche* caído en el Fundo Santa Elisa de la comuna de Ercilla⁶, en la lucha por

⁵ Esta idea se entiende acá desde el “enfoque medial” de las imágenes propuesto por Hans Belting, que comprende la imagen y el medio como dos caras de la misma moneda, siendo el medio la manera en las que la imagen como potencia nómada puede manifestarse, sin ser este su continente o materia ni aquella su contenido o forma, sino el lugar en el que llega a *corporizarse* (Belting).

⁶ Provincia de Malleco en la Región de La Araucanía.

la recuperación de sus tierras usurpadas por el Estado de Chile, hoy explotadas en este lugar por Forestal Mininco⁷. Se trata de Alex Lemún, joven de diecisiete años asesinado en 2002 por la policía, cuyo funeral es registrado en el trabajo audiovisual *Wiño Choyü tui Lemún (Lemún Renace)* (2006).

La multiplicidad hormigueante, singular y desidentificada que se ve aparecer a partir del minuto uno del video, recortada, siempre excesiva al cuadro filmico, marcha en la procesión de un cortejo fúnebre que como todo rito semejante quita el velo a la condición permanente del estar *vuelto hacia la muerte* (Heidegger). Un *estar vuelto hacia la muerte* como conceptualización de lo que acontece. Un acontecer como aquel que congrega en torno a la exposición de los restos de Alex Lemún, ante la exposición del cuerpo y de la muerte como dos límites que separan a cada uno de cada otro absolutamente. La muerte –dice Martin Heidegger– es un límite *irrespectivo, irreferencial*, que pone de manifiesto el aislamiento y el fracaso del *coestar*⁸ pese a la proximidad del estar en una colectividad, es decir, la imposibilidad del estar-con que hace evidente el consecuente repliegue de la existencia en el “uno mismo”. Y sin embargo, no es precisamente la propia muerte la que interpela, duele, convoca, sino la *muerte del otro*, esa muerte que representa la emergencia súbita de aquel límite absoluto compartido por todas y todos, al que esa muerte expone. La reflexión acerca de esta experiencia ha sido central en pensadores contemporáneos ocupados del problema de la alteridad, cuyas escrituras han girado en torno a la instancia de “lo común” y de la imposibilidad de la comunidad. Desde esta perspectiva, particularmente la de Jean-Luc Nancy, se ha planteado que “en la muerte el yo y el tú no se funden en un *nosotros* de sentido (...), sino que la muerte patentiza que *somos* comunidad –como imposible comunión de sentido– en la exposición a la finitud” (Cragolini, 67). Un *estar vuelto hacia la muerte* entonces desde el que podemos pensar a partir de esta escena visual y observar su insistencia en imágenes de otros audiovisuales, como las de un enigmático funeral en el minuto veintiuno de *Mencer* (2011), de Francisco Huichaqueo o, en ese mismo filme, en el minuto veintiséis, el plano de un *kultrín* hundido en un charco de agua en cuya superficie flotan hojas de eucalipto (árbol modelo de la explotación forestal en Chile) formando nombres de algunos *mapuche* muertos en operativos policiales de represión, entre esos, el nombre de Lemún.

La *gente de la tierra* (*mapu*, tierra, y *che*, gente), reunida *ante* el cuerpo expuesto, frente a la muerte acaecida, deviene entonces en una multitud que conmina a ser pensada ya no por la homogeneidad de un ser colectivo trascendentalizado, definido por un ser común sobre la base de fundamentos, de principios o fin que otorguen sentido y verdad a

⁷ Firma que administra el patrimonio forestal de Empresas CMPC, después del grupo Angelini mencionado anteriormente, el segundo de los grupos industriales y forestales más grandes de Chile y América Latina (Durán y Kremerman).

⁸ Dice Heidegger que la irrespectividad de la muerte, i.e. que *es* respecto de ningún otro, como característica de la “posibilidad *más propia* del Dasein” (la muerte), “singulariza al Dasein aislándolo en sí mismo. (...) El aislamiento pone de manifiesto el fracaso de todo estar en medio de lo que nos ocupa y de todo coestar con otros cuando se trata del poder-ser más propio”, cual es estar *vuelto hacia la muerte* (Heidegger, 283).

las singularidades que la componen, como si fuera el cuerpo viviente de alguna unidad orgánica. Es posible recordar que la comprensión sociologizante de lo comunitario en la retórica y semántica de lo identitario han estado enteramente constituidas por el trasfondo de la categoría del sujeto y la metafísica occidental; por el contrario, la propuesta para ver estas imágenes consiste en tomar una perspectiva desde la cual *gente* allí reunida ya no sea vista desde aquello que pone en relación a sujetos, ni como un sujeto abstracto general – como la unitaria idea de Pueblo–, sino a partir de un ser-en-común que pueda ser entendido en el *ser mismo de la relación* que vincula a los existentes en su exterioridad, en su salir afuera de sí mismos (Esposito), en su pertenencia a esa relación. Una interrupción, por consiguiente, de la violenta determinación de la “otredad” como “interioridad”, que nos deje en el borde abisal de una afirmación inmanente a su eventualidad (Villalobos-Ruminott, *Negatividad, deconstrucción y política en el pensamiento contemporáneo*). Lo que queda inquietado a consecuencia de esta instancia, a causa del dialectizar estas imágenes críticas, será un ser común en la experiencia y en la exposición del límite de la subjetividad de la gente de la tierra: un común yacente en lo nada-en-común.

Por supuesto, no se quiere medir ni minar la validez del genuino sentir colectivo expresado en torno a la muerte del *comunero* y la identificación con ese sentimiento de duelo, sino más bien, a objeto de contribuir a desterritorializar categorías institucionalizadas en la comprensión y en la relación misma con la construida alteridad *mapuche* toda vez que estas categorías evidentemente siguen sosteniendo de diversos modos la legitimidad y soberanía planetaria del ordenamiento actual, se quiere pensar de otro modo la potencia del ser *gente de la tierra* que se muestra en la fragilidad misma de estas imágenes. Del ser *mapu-che* inmanente y “anterior” (no cronológico, por supuesto) a la distinción estatonacional moderna de “Pueblo”, un *modo de ser* por su potencia suspensivo de lo que podría comprenderse como la sujeción que realiza sobre la heterogeneidad de la vida la alterización *sacrificial* del derecho⁹.

Referir a una diseminación anterior o más allá, quizás, de la comprensión moderna de lo político, donde *hay* “lo común, lo conjunto y lo numeroso” (Nancy, 21), en todo caso lo inmerso en lo puramente conflictivo; pues es posible recordar como factor determinante para la crítica de estas imágenes, que la muerte ante la que se expone acá la comunidad *mapuche* no constituye un hecho natural ni accidental y, aun sin pretender restituir su acontecimiento en una economía del sentido, podemos observar que está claramente signada como consecuencia de la condición *espectral* de la violencia de la institución policial del Estado: la autoridad del Estado operando donde este no está presente, y cuya facultad y obligación no será solo la de conservar el derecho que le otorga su legitimidad sino también, mediante la violencia de su autoridad, suspenderlo y fundarlo permanentemente. Es decir, *legislar*; la policía es aquí sobre el cuerpo del *comunero mapuche* “fuerza de ley, tiene fuerza de ley” (Derrida, *Fuerza de ley*, 107), lo que

⁹ Ello desde una perspectiva sacrificial de la matriz biopolítica que referiría, por ejemplo, a la tesis de René Girard sobre la dinámica de una violencia alterizadora como fundamento del orden cultural y de la teología que lo sostiene (Girard, 30).

significará una violencia que se define en la dominación o soberanía del poder legal, esto es, en una autoridad autorizadora o autorizada. Autoridad propia de la ley, del contrato social, cuyos fundamentos consistirían precisamente en aquellos momentos terroríficos, catastróficos e indescifrables, inherentes a la cualidad iterable de su violencia suspendida y suspensiva del derecho, que funda y promete la ley, que funda y promete un determinado pacto social.

Huella de la materialización de la lógica sacrificial iterativa para la administración de la vida, la imagen del cadáver de Álex Lemún, *weichafe* (guerrero) muerto en una lucha de ímpetu *exapropiativo*¹⁰ en el marco de una conflictividad socioambiental, constituye en realidad una evidencia concretada, un resto de la descarga mortal de la *fuerza de ley* que funda y conserva el ordenamiento jurídico-democrático chileno, de la espectralidad de una violencia que *ante* la ley, y *antes* de ella, sobreviene sobre los cuerpos iterativamente como una cita histórica, para circunscribir, sujetar y *alterizar* una vez más, la multiplicidad heterogénea expresada en la *gente de la tierra*, frente a la amenaza y obstáculo que implica su irrupción, la irrupción *mapuche* para el desarrollo eficiente del modelo económico extractivo forestal y la sutura del relato estatonacional como su embrague representacional.

Y no sería forzar las imágenes pensarlas desde este ángulo, toda vez que a partir del modo de aparecer del cuerpo muerto de Lemun, de su figurar en el cuadro del film, durante el minuto siete, mediante un plano cerrado a su rostro semicubierto dentro del ataúd –donde apenas se logran distinguir sus rasgos individualizantes– se llega a percibir y entender el carácter perfectamente sustituible de su singularidad. Quien se ve en el cuadro podría ser cualquiera de los que rodean al cuerpo o de los que miran la imagen, cualquiera indómito al encuadre del derecho, *confundiendo* así todo intento de identificación a la vez que diluyendo toda posibilidad de su interpretación como excepción en una deriva transitológica.

Se puede plantear que esta imposibilidad de identificar aquel rostro del encuadre puede evocar sin mucha dificultad la idea del *ejemplar* de humanidad, lo que Giorgio Agamben llamaría una *singularidad cualsea*, la que escapando de la antinomia entre lo universal y lo particular, se constituye respecto de su pertenencia misma y no sobre alguna identidad particular; un *ejemplo* que pese a ser “singular y no indiferente, es múltiple y vale por todos” (Agamben, *La comunidad*, 22). Se verá nuevamente así brotar de esta imagen una temporalidad otra, distinta al *chronos* lineal de la historia, al hacer aparecer en un “cualsea” la encarnación de las “excepciones ininterpretables” de la violencia como necesidad de la normalidad jurídico-democrática, desocultando y confirmando de este modo el *dictum* benjaminiano que *la regla es el “estado de excepción en el que vivimos”* (Benjamin, *Sobre el concepto*, 139) en esta historia, escrita con el pulso de un patrón de acumulación infinito. Es interesante mencionar a

¹⁰ La *exapropiación* es la “radical contradicción de todo «capital», de toda propiedad o apropiación, así como de todos los conceptos que dependen de ello, empezando por el de libre subjetividad y, por tanto, de la emancipación que se regula a base de dichos conceptos” (Derrida, *Espectros de Marx*, 104)

este respecto, pues no deja de ser alegórico que el material audiovisual que dio origen a este video haya sido incautado por la policía chilena y sus imágenes hayan sido utilizadas por parte de la fiscalía como medio de prueba acusatoria en una de las causas de “asociación ilícita terrorista” emprendidas por el Estado contra activistas, dirigentes o autoridades *mapuche*¹¹, bajo la llamada “Ley Antiterrorista”¹².

Será de cualquier modo que el aparecer de la potencia de un *múltiple singular* en estas imágenes, junto con manifestar una absoluta vulnerabilidad e impoder en el plano del guerrero muerto, tiene su contracara en la figuración de los guerreros sobrevivientes que llegan a anacronizar la Historia, la representación, la imagen. Porque no tendrán solo un carácter de deudos quienes rodean el cuerpo muerto del *weichafe*: se ve allí también de modo central la figuración de una inextinguible lucha en la insistencia de lo que se podría reconocer como una “postmuerte” en tanto elemento potencial, condensada en la aparición de los *encapuchados* como protagonistas de las imágenes –figura que aparecerá también de modo central en otros audiovisuales *mapuche*, e.g. en la *video-performance* del encapuchado en *Mencer*, sobre el minuto dieciséis. Es factible mencionar que esta figura ha sido persistentemente utilizada –hasta la saturación– por los medios de comunicación dominantes, los que han elaborado un estereotipo, *la imagen, la representación del encapuchado reduciendo su complejidad, asociándolo a una manifestación de “violencia subjetiva”*¹³ y con ello a la razón delictiva, ilegal, por consiguiente ocluyendo y desplazando los sentidos de la protesta del movimiento indígena hacia su criminalización.

Pues bien, ante ese mínimo pero autoritario valor estético que tiene el estereotipo, las imágenes de encapuchados en estos audiovisuales se vuelven radicalmente críticas al producir una recuperación de esta figura en su legitimidad, en su dignidad y *justeza* política, más allá por supuesto de los marcos establecidos por el derecho. La *gente de la tierra* avanza con este procedimiento estético sobre las

¹¹ Dicha situación es señalada en un texto sinóptico al inicio del video. También se señala que cuatro años después, la causa fue absuelta y en agosto del 2006 se recuperó el material audiovisual incautado que habría dado origen a este trabajo.

¹² Esta Ley (N° 18.314), creada en 1984 por la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet con el objeto de perseguir y desactivar movimientos sociales, se encuentra vigente desde entonces hasta hoy, habiendo sido perfeccionada, invocada y aplicada por parte del Estado desde que Ricardo Lagos asumiera la presidencia de Chile el año 2000, a una década de recuperada la democracia en el país. Dicho marco, duramente cuestionado por organismos de Derechos Humanos nacionales e internacionales, ha servido para interpretar la causa *mapuche* como un problema de orden público, gestionándolo por medio de la criminalización y la persecución legal.

¹³ Slavoj Žižek ha analizado la compleja interacción entre tres modos de violencia: subjetiva, objetiva y simbólica; teniendo en cuenta, por supuesto, la distinción lacanianiana entre lo imaginario, simbólico y lo real. Según su argumentación, la violencia subjetiva tendría que ver con la violencia que *se percibe*, aquella emanada de los agentes sociales, “individuos malvados”, aparatos represivos y las multitudes fanáticas. La violencia subjetiva es solo la más visible de las tres. Así un acto violento es percibido solo en relación con un principio básico acerca de lo que es una situación “normal” no violenta, pero la más alta forma de violencia sería la imposición de este principio de referencia, por el que algunos acontecimientos se muestran como violentos (Žižek).

condiciones de su propia exposición y en esta justeza inextinguible, “divina” si se quiere¹⁴, entra a disputar sus propias imágenes al lugar común que se establece en el terreno del estereotipo, en el flujo de la representación social totalizante del espectáculo mediático, para ser devuelta al *lugar de lo común*, a ese sitio que es su lugar de pertenencia en lo heterogéneo e inmanente de la *gente de la tierra*. Allí, en esa pertenencia común, los encapuchados son una *supervivencia*, no porque remitan románticamente a un tiempo pasado guerrero sino porque son un pasado-presente que fantasmáticamente libera a la historia de la teleología del progreso y la abre al conflicto irreductible, a la potencia del *singular múltiple* por antonomasia. Esta singularidad múltiple cobra figura y queda expuesta irrumpiendo no solo por su ejemplaridad sino sobre todo porque su figuración en estas imágenes es la afirmación explícita de que la potencia de los pueblos “no cesa cuando fracasa su acceso al poder” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 101), continuando incesantemente excediendo a su *encuadramiento*.

En síntesis, se puede sostener que por medio de las imágenes que se encarnan en los audiovisuales *mapuche*, se asoma la figuración de una multitud heterogénea y excesiva, como aquella que aparece, *por ejemplo*, ante el cuerpo muerto del guerrero, del encapuchado caído, en los encapuchados sobrevivientes y figurantes como un *ejemplar cualsea*; pero también se asiste, y de modo más generalizado, a la irrupción de este “exceso” tomando forma en la diversidad de *gente* que en una a una va poblando, singularmente fluyendo en la sucesión de planos testimoniales de los documentales basados en entrevistas característicos en estas producciones. Como diría Didi-Huberman citando a Maurice Blachot

[n]i seriable ni fusionable, el pueblo “ignora las estructuras que podrían estabilizarlo”. En ello mantiene viva su potencia. “En ello es temible para los dueños de un poder que no lo reconoce: al no dejarse asir, al ser tanto la disolución del hecho social como la reacia obstinación de reinventarlo en una soberanía que la ley no puede circunscribir” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 101)

Esta afirmación es correlativa al sinsentido de la distinción entre “Pueblo” como cuerpo político integral y “pueblo” como multiplicidad fragmentaria (Agamben, *¿Qué es un pueblo?*) o, en todo caso, respecto del recorte de sentido—su trascendentalización— que el primero constituye sobre el fondo sin-fondo en el que se abre el segundo. Por consiguiente, no habrá tal cosa “pueblo” como unidad, totalidad, identidad, toda vez que el pueblo—como señalará Agamben— “lleva ya siempre consigo la fractura biopolítica fundamental. Es lo que no puede ser incluido en el todo del que forma parte y lo que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya incluido siempre” (33).

No habrá totalización ni sutura posible, aunque sostener esto no habilite en todo caso a negar que haya tal cosa como “pueblo *mapuche*”, y de ese modo “totemizar” y

¹⁴ Aludo con esto a lo que Walter Benjamin conceptualizó como *violencia divina*, como un tipo de “violencia revolucionaria” que destruiría la fuerza coactiva del derecho, de la culpa y responsabilidad que ligan al sujeto con el marco jurídico, es decir, que subjetiva la vida (*Para una crítica de la violencia*)

celebrar una diferencia en definitiva indiferenciada, una “identidad-en-la-diferencia” (Spivak). En otras palabras –como dice Andrés Ajens sugestivamente a propósito de lo que implica la irrupción singular de la *imagen* (el poema) así llamado “indígena” para la logocéntrica organización categorial de la experiencia– que un *monstruo* muestre “en su patente excepcionalidad, la historia de la norma, dicho está, de una cierta normalidad (que, al cabo, pudiera relevarse ella misma no poco monstruosa)” (Ajens, 131), no quiere decir que haya puro *monstruo*. La singularidad que supone esta irrupción no podrá sino leerse a partir de lo que ya nos es familiar: “no hay monstruo puro ni pura monstruosidad; cada vez que un monstruo sobreviene o se da (...) el solo hecho de que comencemos a reconocerlo (o a llamarlo) *monstruo* muestra que su pureza habrá estado de entrada repartida, misturada y/o mestiza” (132).

Viene al caso advertir, en consecuencia, que la voz compuesta *mapu y che*, “territorio” y “gente”, como vocablo apropiado por la maquinaria (des)alterizadora estatonacional para decir a su *monstruo* –así como lo fue y lo es también “indígena” en la empresa colonial– es una voz cuyas partes en realidad cobran sentido en la relación misma, immanente, de la experiencia de una pertenencia en su heterogeneidad ligada a un territorio compartido, un común no únicamente geográfico o respecto de un sentido colectivo, espiritual, sino de *reparto* de finitud (Cragolini). Una voz la de *mapuche* de cualquier modo incapaz de decir definitiva y definitivamente la heterogeneidad a la que refiere, pues es posible notar que *mapuche* subsume términos igualmente prehispanicos muy diversos, como *puelche* (en referencia a gente del este de la cordillera de los Andes), *guluche* (gente del oeste de la cordillera), *pikunche* (gente del norte), *lafkenche* (gente de la costa), *williche* (gente del sur), *lelfünche* (gente del valle), *nagche* (gente del bajo), *wenteche* (gente de los llanos), *ina pireche* (gente ubicada en la precordillera), *pehuenche* (gente del pehuén).

Quedará interrogada así la posibilidad de pensar algo así como *imágenes mapuche* en los audiovisuales que esta investigación aborda. De lo que no se sigue no haya absolutamente nada que pensar. Las *imágenes* que componen estos audiovisuales reclaman volverse legibles como imágenes *mapu-che*, imágenes de la *gente de la tierra*, imágenes particulares gestadas en diversos e inestables *microespacios de resistencia* (Escobar), 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. Y en este sentido, hacen colapsar la dicotomía presentación-representación, la relación entre experiencia y lenguaje –aunque ello no implique que las imágenes no signifiquen o no remitan a nada y que sean solo experiencia–, en otros términos y parafraseando a Ajens, estas estarán *en camino*, abiertas de entrada e imposibilitadas de universalizar. Lo que podría haberse *imaginado* como propiamente *mapuche*, aquí se abre, se desquicia, “aun monstruosamente celándose a sí de por sí, mostrándose en su trazadura abisal, se expone al incidente, al accidente de eso que seguimos provisoriamente llamando occidente” (Ajens, 110).

Se tratará entonces de *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. Por nombrar algunos ejemplos de imágenes en otros audiovisuales: la relevancia central y sensorial que adquieren los variados planos del *pehuén* (árbol nativo, milenario y sagrado, conocido como araucaria) y de su fruto, los piñones, que en su fragilidad y materialidad son puestos en relación en planos con gente *pehuenche* de la comunidad *Quinquen*, como una manera otra de relacionarse sensorialmente con el entorno común –alternativa al *nomos* productivista–, en el film *Pewen, Mongen Taiñ Pu Che* (2010). Los confines del habitar cultural en el registro del proceso de la construcción de la *ruka* (choza) de gente de las comunidades Lafkenche del lago Budi, cuyas imágenes se funden en los planos de la inconmensurabilidad de la naturaleza, desbordando los encuadres del documental en el video *Rukan* (2003), del colectivo *Adkimvn*. De un modo de supervivencia en la ciudad que anacroniza la temporalidad y descalza la espacialidad de lo urbano con encuadres de irreductible diferencia, de *imágenes-luciérnaga* (Didi-Huberman, *Supervivencia*) que laten invisibilizadas por la iluminación estridente del todo visible de la sociedad espectáculo, insisten *pese a todo* y hacen surgir figuras y momentos inestimables que resisten a la organización dominante de valores; como la imagen del guitareo de jóvenes *mapuche-warriache*¹⁵ (Aravena) acompasado por un *kultrun* en la azotea de un edificio capitalino, en *Wiñometun ni Mapu meu (Regreso a la Tierra)* (1994), de José Ancán. El estallido de la identidad en un *devenir minoritario* en los planos experimentales y exacerbadamente sensitivos respecto de lo intraducible de la migración a la ciudad y el desgarramiento de imágenes referenciales a la tradición, descoyuntamiento de experiencia y representación, en planos de atmósfera onírica que hacen de lo urbano una ensoñación pesadillesca, en *Che Uñiim* (Gente pájaro, 2007), de Huichaqueo, entre otros videos de este realizador.

III.

La condición heteróclita y múltiple de lo que tras este rodeo ya se puede llamar una aparición de lo *popular* en los audiovisuales *mapuche* –emergencia en gran medida autodeterminante de su propia exposición en las imágenes–, convertirá a estas figuraciones de pueblo en un “ámbito de conflicto inextinguible” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 106) no circunscriptible, insaclicable, desbordante al “pacto social” del Estado-Nación/mercado chileno. Ello se puede traducir atendiendo a cómo estas visualidades operan disruptivamente, heterotópicamente, en la dimensión de lo sensible,

¹⁵ *Mapuche-warriache*: gente de la tierra-gente de la ciudad; *warria/kara*: ciudad (Aravena). Se considera importante referir a esta categoría y no a la comúnmente utilizada de “urbanos”, pues esa definición corre el riesgo de pasar por alto la complejidad social que significa el fenómeno de la migración y el proceso de construcción identitaria en dicha dinámica; tendiendo a omitir la historicidad colectiva y el fenómeno de “ida y vuelta” que implica el proceso.

respecto de su distribución y valoración en el consenso político –imposible, artificial– de la democracia neoliberal chilena, redefiniendo claramente

regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos. Se apoderan así de humanos quienes quiera que sean, marcan separaciones, abren derivaciones, modifican las maneras, las velocidades y los trayectos según los cuales éstos adhieren a una condición, reaccionan frente a situaciones, reconocen sus imágenes (Rancière, *El reparto*, 49-50).

De tal clara y concreta manera de proceder, y en tanto se viene asumiendo la mutua implicación entre estética y política, esta operación figurante en las imágenes abordadas supondrá entonces la convergencia de tres dimensiones entrelazadas, a saber: la inscripción de una “inconmensurabilidad radical en el plano de la significación” (Villalobos-Ruminott, *El procedimiento*, 8) –o lo que también se ha llamado una instancia de prácticas de *desacuerdo*¹⁶–, con la consecuente constitución de una subjetividad desidentificada, desincorporada, que se configura en el momento mismo de su enunciación mediante un repliegue en el reparto y una *alteración* en la distribución de lo sensible provocada por dicha operación. Y el confluir será relevante pues permite comprender estas emergencias sensibles ya no inexorablemente solo en relación o en nombre de una identidad preexistente, originaria, auténtica o incluso híbrida, dentro de un marco de “políticas de la identidad” en una lógica del reconocimiento; sino fundamentalmente en un horizonte de lo intempestivo, de la política como experimentación inanticipable (ver Deleuze y Parnet). Una irrupción política –constituyente de lo político– en un plano de significación inmanente e insaturable, que experimentalmente (mas no espontáneamente, no sin organización) emana del acontecer material, sensible de su factualidad sociohistórica. Las imágenes *mapuche* de pueblos, más que un planteamiento utópico configuran *heterotopías* que establecen un régimen radicalmente otro de percepción y pensamiento: una experiencia material del espacio de lo común, de los bienes y recursos, que en el contexto regional y planetario actual se vuelve de urgente atención.

Ello no significará la celebración “postideológica” de la coexistencia de una diversidad de formas de vida sino una suerte de *política de imaginación (des)figurante*¹⁷

¹⁶ Instancia que para Rancière es definitivamente política en la medida en que “rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por ciertos actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, *El desacuerdo* 45).

¹⁷ Parafraseando la idea de “imaginación figurante” de Villalobos-Ruminott (*Soberanías en suspenso*).

de la vida como contracara, como síntoma de un proceso de recolonización en curso que se despliega inexorable por medio del extractivismo forestal y la explotación de bienes estratégicos tan fundamentales como el agua, bajo un patrón de acumulación por desposesión de capitalismo soberano. Allí, se ha demostrado acá, la cuestión *mapuche* se erige inextinguiblemente como un problema para el dispositivo político-jurídico del Estado-Nación –hoy en franca descomposición– y logra abrir dilemas para pensar la historia, para la crítica al modo de acumulación capitalista y de la violencia constitutiva del pacto social.

Y si bien es cierto que la soberanía del capital deslocalizada, desmaterializada en su despliegue mundial ha necesitado de la violencia de estado para perpetuarse, negando y reprimiendo los excesos de *materia*, de *cuerpo* que en su circunscripción nacional “entorpecen la ley espectral de su dominio neoimperial” (Cabezas, 164); las imágenes de la *gente de la tierra*, como las luciérnagas en la noche, son la demostración *material* de una resistencia a la oscuridad total y en consecuencia una manifestación corporal insistente de que no es necesario esperar la luz enceguedora del mediodía o el abrupto final de esta noche para repensar *ahora* nuestro propio “principio esperanza” (Didi-Huberman, *Supervivencia*, 46).

*Universidad de Buenos Aires**
Santiago del Estero 1029, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina)
pereirandres@gmail.com

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . “¿Qué es un pueblo?”. *Medios sin fin: notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001. 31-36.
- Ajens, Andrés. *La flor del extérmino. Escritura y poema tras la invención de América*. Buenos Aires: La Cebra, 2011.
- Aravena, Andrea. “Los Mapuche-Warriache: Procesos migratorios contemporáneos e identidad mapuche urbana en el siglo XX”. *América Indígena* LIX.4 (2003): 359-385.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz Editores, 2007.
- Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009: 31-64.
- . “Sobre el concepto de historia”. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009: 129-152.
- Cabezas, Oscar Ariel. *Postsoberanía. literatura, política y trabajo*. Buenos Aires: La Cebra, 2013.
- Cragolini, Mónica B. “La comunidad de Nancy: entre la imposibilidad de representación y el silencio”. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra, 2007: 59-69.

- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. “Políticas”. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980: 141-166.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- . *Fuerza de ley. El “Fundamento místico de la autoridad”*. 2ª ed. Madrid: Tecnos, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado, 2008.
- . *La Imagen Superviviente*. Madrid: Abada, 2009.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- . “Volver sensible/ hacer sensible”. *¿Qué es un pueblo?*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014: 69-100.
- Durán, Gonzalo, y Marco Kremerman. *Informe Industria Forestal*. Cuadernos de Investigación. Fundación Sol, 2007..
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2008.
- Espósito, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder, 2009.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Heidegger, Martin. “53. Proyecto existencial de un modo propio de estar vuelto hacia la muerte”. *Ser y Tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Universitaria, 1997: 279-286.
- Jay, Martin. “Del imperio de la mirada a la sociedad del espectáculo: Foucault y Debord”. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007: 289-328.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- Pereira Covarrubias, Andrés. “Irrupción sociocultural de subjetividad y violencia en audiovisuales mapuche en Chile de postdictadura”. Tesis de magíster. Universidad de Buenos Aires, 2014.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- . *El Inconsciente Estético*. Buenos Aires: Del Estante, 2005.
- . *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Spivak, Gayatri. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. “El procedimiento-Rancière”. *Política Común* 4 (2013).
- . “Negatividad, deconstrucción y política en el pensamiento contemporáneo”. *Exclusiones: reflexiones críticas sobre subalternidad, hegemonía y biopolítica*. Ed. Felipe Victoriano y Jaime Osorio. México: Anthropos, 2011: 179-218.
- . *Soberanías en suspenso*. Buenos Aires: La Cebra, 2013.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

FILMOGRAFÍA

- Che uñüm. Gente pájaro.* Dir. Francisco Huichaqueo. 2007. Vimeo. Web. 19 diciembre 2014. <<http://vimeo.com/63830243>>.
- En el nombre del progreso.* Dir. Danko Marimán. 2010. Vimeo. Web. 15 diciembre 2014. <<http://vimeo.com/12643008>>.
- Mencer.* Dir. Francisco Huichaqueo. 2011. Vimeo. Web. 20 diciembre 2014. <<http://vimeo.com/36392282>>.
- Pewen, Mongen taiñ pu che/La vida de nuestra gente.* Dir. Kmkeñ Lof (Comunidad Quinquen). Adkimvn, 2010. Vimeo. Web. 19 diciembre 2014. <<http://vimeo.com/16355586>>.
- Rukan.* Taller Mapuche Kimvn, 2003. Youtube. Web. 20 agosto 2013. <<http://www.youtube.com/watch?v=voJKliBXI44>>.
- Wiño Choyü tui Lemún (Lemún Renace).* Ka Kiñe Producciones, 2006. Youtube. Web. 25 septiembre de 2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=kK4PWtgxjY8>>.
- Wiñometun ni Mapu meu (Regreso a la Tierra).* Dir. José Ancán. Video y TV El Canelo, 1994. Youtube. Web. 19 diciembre 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=YoGVAsLfl4Y>>