

La evolución de la representación de los mapuche a través de relatos e imágenes (1790-1950)*

The Evolution of the Mapuche Representation through Stories and Images (1790-1950)

Rafael Sagredo Baeza

Pontificia Universidad Católica de Chile,
Instituto de Historia, Chile / rsagredo@uc.cl
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7385-4328>

María Carolina Odone Correa

Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia,
Chile / modoneco@uc.cl
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9999-8955>

Felipe Maturana Díaz

Fundación Biocultura, Chile / fmaturanadiaz@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5835-3031>

Ilustraciones, grabados, fotografías, pinturas y esculturas son los soportes más usados en las obras de influyentes exploradores, naturalistas, antropólogos y artistas visuales para describir y representar a los mapuche del territorio de Chile entre los siglos XVIII al XX. A través de ellos identificamos atributos y significados asociados a este pueblo originario y su cultura, así como también el proceso en virtud del cual su imagen gráfica pasó de la identificación ilustrada en el siglo XVIII, a la clasificación racial pretendidamente científica del cambio de siglo entre el XIX y el XX, y de ahí a la valoración costumbrista e indigenista a comienzos del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Chile; mapuche; Ilustración; raza; ciencia; antropología; arte.

Illustrations, engravings, photographs, paintings, and sculptures are the most commonly used media in the works of influential explorers, naturalists, anthropologists, and visual artists to describe and represent the Mapuche people of Chile from the 18th to the 20th centuries. Through these, we identify attributes and meanings associated with this indigenous group and their culture, as well as the process through which their graphic image evolved from enlightenment identification in the 18th century to the supposedly scientific

* Este artículo es resultado del proyecto *Ciencia, racismo y colonialismo visual (Visualrace)*, ref. PID2020-112730GB-I00, financiado por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033.

racial classification of the turn of the 19th to 20th century, and then to «costumbrista» and indigenist appreciation in the early 20th century.

KEYWORDS: Chile; Mapuche; Enlightenment; Race; Science; Anthropology; Art.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Sagredo Baeza, Rafael; Odone Correa, María Carolina y Maturana Díaz, Felipe, «La evolución de la representación de los mapuche a través de relatos e imágenes (1790-1950)», *Anuario de Estudios Americanos*, 80, 2, Sevilla, 2023, 455-484. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2023.2.03>.

Introducción

El objetivo del presente trabajo es efectuar un recorrido, desde fines del siglo XVIII a mediados del siglo XX, de cómo la representación del pueblo mapuche se localiza en las obras de naturalistas, antropólogos y artistas visuales. Sus creaciones no son solo formas de conocimiento o maneras de saber, sino también prácticas de comunicar que, desde el gesto de objetivarlo, instalaron al pueblo mapuche en los marcos del arte, la ciencia y la nación. Este artículo propone discutir, cronológicamente, las características de esas maneras de conocer y comunicar identificándose diversas trayectorias en la objetivación del pueblo mapuche, pues no todo fue jerarquía, violencia y negación, sino que también se abrieron campos de saber y conocer que dan cuenta de la existencia de mediaciones interculturales. Para lograr nuestro objetivo el presente artículo contiene tres grandes ejes: la identificación ilustrada, la visualización antro-po-fotográfica y la representación plástica. Aproximaciones inductivas que permiten abordar materialmente las formas representacionales y las reflexiones en torno a los procesos de objetivación del pueblo mapuche, las que no fueron monolíticas.

En relación con los materiales elegidos, la precisa identificación que la expedición Malaspina ofrece de los pueblos originarios de Chile y la elocuente representación de una ceremonia mapuche que el naturalista Claudio Gay realiza son valiosas instancias para conocer las visiones que los científicos tuvieron del principal pueblo originario de América meridional. En el caso de las publicaciones científicas de Tomás Guevara y de Ricardo Latcham, estas se justifican por su reconocida importancia a nivel nacional y amplia difusión en ámbitos académicos. Son precedentes obligados de los comienzos de la antropología en Chile y en la actualidad un referente visual de la fotografía etnográfica. Las representaciones plásticas corresponden a

obras de artistas visuales chilenos y forman un corpus documental visual que refleja cómo, al menos hasta la década de 1920, algunas sirvieron a la construcción de la idea de nación. A partir de la década de 1930, los materiales elegidos dan cuenta de un viraje hacia una sublimación del pueblo mapuche desde un gesto costumbrista e indigenista, hasta por lo menos mediados de la década de 1940, momento en que también hay expresiones visuales que sitúan al pueblo mapuche en espacios públicos abiertos, aunque desde una mirada que los localiza solo en el pasado.

A pesar de existir gran cantidad de estudios sobre la representación fotográfica de los mapuche, y en menor medida sobre los grabados del siglo XIX y las obras artísticas del siglo XX, este estudio permite presentar de manera conjunta la dispersión de trabajos realizados, desde una perspectiva diacrónica profunda, para evidenciar los cambios en la representación visual indígena desde la identificación ilustrada, pasando por la clasificación racial pseudo científica, hasta el indigenismo. Así, la imagen opera como un poderoso vehículo representacional que instala significados que pueden ser captados con solo una mirada por parte del espectador.

La identificación ilustrada

Durante su comisión imperial destinada a evaluar la realidad colonial, sus diversos territorios, poblaciones, recursos y situaciones, el comandante Alejandro Malaspina y sus hombres tuvieron la oportunidad de tomar contacto y conocer a los mapuche de la región de la Araucanía en Chile el año 1790. En la que llamó muy elocuentemente «Descripción física del terreno y habitantes de las costas comprendidas entre Chiloé y Coquimbo», Malaspina comenzó con la identificación de las poblaciones originales existentes en Chile, los que hoy llamamos mapuche, y que entonces los españoles genéricamente nombraban araucanos, pero que en su afán erudito y científico el capitán de origen italiano clasifica, según su localización a lo largo del territorio de la gobernación, en: «viliches» (en realidad huilliches), juncos, araucanos y pehuenches.¹ Informa que se trata de pueblos con un mismo origen, según se deducía de su idioma, su fisonomía y sus costumbres, pero que estaban desunidos entre sí y frecuentemente en guerra. Refiriendo que el abate Molina los había caracterizado con maestría, el marino escribió

1 Malaspina, 1993 [1789-1794], V: 49.

que se referiría a los pehuenches y a los «viliches», pues solo a ellos había conocido y examinado.

Respecto de los pehuenches, que habitaban en la región cordillerana de la Araucanía, informa que son pocos y que viven rodeados de tribus antagonistas, que serían los araucanos o mapuche, y que son «naturalmente muy belicosos». Que confundidos con los «viliches» reaccionan negando cualquier parentesco, alegando que «gastan los zapatos partidos o falto de la mitad delantera, y ellos gastan entero». Sin embargo, para Malaspina, observador sensible, si se comparan su idioma y acento, sus ritos religiosos, sus facciones, «su arrimo a la poligamia», entre otros aspectos, «son realmente de una misma especie». A continuación de lo cual explica que tal vez ha sido la guerra entre españoles y araucanos, lo que ha contribuido al que llama «apego» de los pehuenches «hacia nosotros y la reunión de sus fuerzas con las nuestras». Habitantes de un país montuoso, sostiene que es su corto número lo que les ha impedido dedicarse a la labranza, a diferencia de los «viliches», pero que sin embargo tienen mucho ganado, particularmente caballos y ovejas, comercian con españoles y criollos y tejen sus vestidos de lana siendo, además, muy inclinados a la bebida.

En su caracterización de los «viliches», Malaspina se refiere directamente a los óleos con los retratos que del cacique Catihuala y de su hijo realizó José del Pozo, «muy bien imitados» y «sacados del original» aseguró. «Habitadores primitivos» que, según el observador comandante «conservan en todo su porte un semblante militar»; sin perjuicio de que lo que llamó «su disciplina», como el «estado de su agricultura», «indica en toda su fuerza una nación sociable y civilizada».² Quizás influyó en la valoración de Malaspina el que haya tenido oportunidad de conocer a Catihuala y a sus guerreros cuando, recalando en el puerto de Chiloé, los recibió a bordo de su nave al concurrir estos a hacer una visita pública al gobernador de la isla. Oportunidad, relata en su diario el europeo, en que el cacique pronunció una arenga «larga y majestuosa», precedida de un abrazo a todos los presentes al que siguió el gesto de estrecharles la mano derecha llamándolos *comzá*, es decir, compadre³ (Anexo 1).

Junto con aludir a los retratos, Malaspina ofrece una detallada descripción de los «viliches», que a su vez son los araucanos, hoy mapuche, pueblo del cual también forman parte pehuenches y juncos. Solo su ubicación a lo largo del territorio de Chile explica sus diferentes denominaciones.

² *Ibidem*, 50.

³ Malaspina, 1987 [1789-1794], II, I: 112.

Buscando una identificación lo más precisa posible de los sujetos que describía, Malaspina ofreció una detallada representación textual de ellos: «son de mediana estatura, una fisonomía militar y ardiente, el color aceitunado, y una grande agilidad en sus miembros». A continuación, señaló que entre los capitanes españoles distinguían dos especies de cacique, «los uno de bastón y los otros sin bastón». Diferenciando así a los *longkos* o jefes locales, de los toquis elegidos en tiempos de guerra cuya autoridad se extendía a un territorio o «mutalmapu», en realidad *butalmapu*. En este contexto, y por su experiencia con Catihuala y sus acompañantes, distingue también Malaspina a los que llama «lanzas, o gente apta para el servicio de las armas», corrientemente llamados «mocetones», que lo eran desde los diez o doce años, una vez que pudieran montar a caballo y usar la lanza. Identificados como pueblo guerrero, Malaspina describe su «sistema militar», armas, aperos y tácticas, utilizando términos como «nación militar» y señalando su «inclinación a la guerra» que, sin duda, es lo que más resalta.

Tal vez por lo anterior es que otros integrantes de la Expedición Malaspina también representaron textual y gráficamente a pehuenches y huilliches, entre ellos Luis Neé, quien se refirió a las que llamó sus «cualidades guerreras», o Felipe Bauza que dibujo un «indio huilliche» (Anexo 2). El botánico Neé escribió que «los pehuenches y huilliches son resueltos y atrevidos a la guerra, y son tan diestros a montar a caballo que nadie los puede matar, ni tampoco herirlos con armas de fuego».⁴ Una opinión que otros comisionados ilustrados, como José Espinoza y Felipe Bauzá, también ratificaron en su descripción de Chile, en la que junto con señalar las características guerreras de los araucanos, aludieron al «belicoso espíritu de estos indios».⁵ Quedando consagrada así en múltiples testimonios la identificación de esta «nación militar», como la llamó Malaspina.⁶ Una caracterización que, sin embargo, muchos años después, en la década de 1830 un explorador de origen francés al servicio del Estado chileno contribuyó a matizar al aludir a la dimensión espiritual de los araucanos. Ofreciendo así una faceta que contribuía a humanizar y valorar por sus ritos religiosos a un pueblo que hasta entonces había sido caracterizado como esencialmente guerrero.

4 Neé, 2004, 409.

5 Haenke, 1942, 138. Atribuido a Thaddaeus Peregrinus Haenke, y por eso publicado bajo su autoría, en realidad hoy sabemos que es un texto escrito por José de Espinoza y Felipe Bauzá. Todos ellos fueron integrantes de la Expedición Malaspina.

6 Malaspina, 1993 [1789-1794], V: 52.

La representación etnográfica

El entierro del cacique Cathiji tuvo lugar en las llanuras de «Guanegüe», hoy Panguipulli, entre abril y mayo de 1835, una ceremonia a la que asistió el naturalista Claudio Gay, quien entonces se encontraba explorando Chile para identificar sus recursos naturales y apreciar sus características sociales y culturales. En esa oportunidad, como escribió en el relato que redactó sobre el evento, pudo «estudiar, hasta cierto punto, el carácter físico y moral de este pueblo de bravos». ⁷ Un propósito en total consonancia con las nuevas formas de practicar ciencia a raíz de la influencia del romanticismo nacionalista.

Fijando entonces su residencia en Valdivia, el naturalista inicia su relación advirtiendo que el entierro era un acontecimiento público y que «desde hacía algún tiempo no se oía hablar de otra cosa, en toda la Araucanía, sino de la pomposa ceremonia que debía hacerse a este ilustre difunto». Agregando que ella debía dar una idea bastante aproximada «de las no menos brillantes que se hacían antaño», justificando así el interés, del ahora antropólogo en que se convirtió Gay, por la que llamó «curiosa reunión». ⁸

Luego de remontar el río Valdivia hasta Arique, Gay y sus acompañantes, entre ellos un intérprete, llegaron hasta la aislada Guanagüe, iniciando su experiencia visitando la casa del cacique Liguénpan, hermano del difunto, quien sentado en el umbral de la puerta, rodeado de sus hijos y mujeres, «nos recibió con esa mirada severa y altanera que revelaba, escribió Gay, el eterno desprecio que sentía por los blancos» el que calificó de «venerable anciano». Fue entonces que se levantó y acercó a los recién llegados, saludando a cada uno, para a continuación dejarse llevar por «esa elocuente verba que les da tanto ascendiente», y que según el cronista «es uno de los más grandes méritos de estos indios». Una perorata en tono cadencioso que se prolongó por media hora, «sobre nuestra buena llegada, sobre nuestra salud y sobre la de nuestros parientes y amigos».

Después los afuerinos se dirigieron a la casa de Puelpan, el hijo del difunto Cathiji, descubriendo Gay que lejos de estar sumidos en el dolor, los parientes del cacique los recibieron benévola y agradablemente pues, explica, «en este país de costumbres sencillas y naturales, la muerte no es sino el paso de una vida de miserias a una vida de felicidad». Huéspedes del «generoso» Puelpan, que dispuso una choza para sus visitas y les ofreció un primer «modesto y salvaje festín», y cuyo «carácter flexible y festivo» dio a la reunión «una

⁷ Gay, 1973, II: 306.

⁸ Milos, 2018, 295.

alegría» que contrastaba con el aspecto serio y extraño de otros indios, a los dos días partieron a la casa del cacique fallecido para dar inicio a «esta piadosa a la vez que aparatosa ceremonia», escribió Gay. Acompañado de *gulmenes* o nobles que debían formar parte del cortejo, los afuerinos cabalgaron en dirección al lugar de la ceremonia, pudiendo entonces el observador Gay apreciar el traje «singular y curioso» de los que llamó «orgullosos personajes»: «tenían los pies desnudos; dos ponchos de colores variados y resaltantes cubrían lo alto y lo bajo del cuerpo, y su cara, horriblemente pintada y encuadrada por una ruda y espesa cabellera cubierta de un largo sombrero adornado de plumas, de flores y de otros objetos raramente trabajados» (Anexo 3).

Aludiendo a la que calificó de «pasión por el lujo» de los *gulmenes*, describió como muchos incluso «habían pintado de diferentes colores sus fogosos caballos, los habían adornado con una infinidad de flores y algunos con un collar de grandes cascabeles», lo que daba a la cabalgata «un carácter tan ruidoso como variado», advirtió cautivado por las costumbres de «esta apacible y laboriosa tribu» que comenzaba a conocer y apreciar, y por lo tanto, a proyectar en toda su humanidad a través de la detallada descripción de uno de sus ritos fundamentales. Ya en el sitio donde se hallaban los restos del cacique Cathiji, en un sencillo ataúd, Gay recuerda el ceremonial que todos hicieron, el que comenzó con tres grandes carreras alrededor de la tumba y tres más laterales, a todo galope, siempre lanzando «espantosos» aullidos. Una expresión de respeto para con el difunto, que se repetía dos veces al día.

El rito continuó colocándose todos alrededor del muerto para entonar esos discursos cadenciosos en que los interlocutores se dirigen la palabra recíprocamente, los que tenían como objeto resaltar las bellas cualidades de la persona a quien iban dirigidas, y que Gay interpretó como «una verdadera oración fúnebre en honor de Cathiji». En ella participaban todos los presentes, transformándose en una instancia que, por una combinación de acciones y gestos, «se volvía extremadamente animada y pintoresca». Sin embargo, era también «una escena de dolor» en la que la chicha acompañaba los homenajes a alguna divinidad, dando así los indígenas «libre expansión a sus penas».

Atento a los movimientos y actos que daban forma al rito, el naturalista describió el momento en que el cacique Puelpan se acercó al ataúd con un cordero negro, peroró como media hora de manera agitada y, arrancando el corazón del animal, lo presentó palpitante sobre el cadáver de su difunto padre. Según Gay, «una tierna inquietud» se reflejaba en su cara tostada y bañada en lágrimas, mientras que con voz temblorosa emitía palabras entrecortadas que expresaban gran dolor, a las que los presentes, «con el

corazón enternecido», respondían con grandes brindis. Concluido el «penoso deber» de Puelpan, lo sucedieron seis *gulmenes* elegidos de entre sus parientes más próximos, quienes lo reemplazaron para ejecutar a su vez el mismo rito ante el cadáver de Cathiji, a los que a su vez siguieron otros hasta consumir el piadoso sacrificio de más de cuarenta animales.

En medio de la ceremonia, Gay relata la llegada de otras tribus, obligando a los parientes a trasladar el ataúd a un llano vecino donde los cientos de deudos pudieran celebrar el funeral adecuadamente. Entonces es que describe las variadas y singulares actividades a las que se entregaron los concurrentes, todo en medio de un paisaje dominado por el volcán Villarrica y acicateados por el alcohol, lo que no les impidió montar sus caballos, hacer sus carreras y cabriolas y declamar, hasta el atardecer «con verba siempre creciente».

Las mismas escenas se repitieron al día siguiente, hasta completar doce jornadas, mientras continuaban afluyendo al entierro tribus y *gulmenes*, transformando el funeral en una reunión animada y agitada en la que algunos sacrificaban animales, otros daban carreras con sus caballos y «más de cincuenta mujeres sentadas en el suelo alrededor de la tumba, lanzaban grandes gemidos». El espectáculo motivó en Claudio Gay «tristes reflexiones» sobre todo lo que lo rodeaba: «los chillidos de los bailarines, sus caras horrorosamente pintadas, la sangre esparcida sobre el ataúd, los corazones amarrados a las lanzas, los clamores de las lloronas, los brazos y caras ensangrentadas de los indios ebrios, los horribles mugidos de las víctimas inmoladas» y, por último, describe el europeo, «el cuadro de esta ceremonia que degeneraba en una terrible orgía» que, además, hirió su imaginación de terror y horror, pero también de inquietud pues, temió que la «más completa ebriedad podía hacer olvidar a los actores su bella virtud hospitalaria y recordarles ese odio instintivo que tienen para con los blancos».

Prevención que sin embargo no impidió que tomara detalladas notas de lo sucedido, incluso apuntes gráficos de lo ocurrido, en particular del entierro final de Cathiji. Entonces, escribió que fueron los caciques y *gulmenes* más distinguidos los encargados y honrados con este deber, los que en su «marcha fiera y arrogante» eran seguidos por toda la muchedumbre al son de sus trutucas y otros instrumentos de «sonidos discordantes». Ceremonia en la que participó desde una posición privilegiada, como lo refleja la lámina en que representa la ocasión, y que incluyó en su *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Una fiel expresión gráfica de su relato textual, una expresión ilustrada de la cultura mapuche que, a pesar de los reparos que algunos de sus componentes le merecieron, en realidad, y como otras de sus

láminas sobre este pueblo, y sobre todo su monumental texto sobre ellos, demuestran, concitó su interés e, incluso, admiración. En particular en esta «ceremonia de duelo y llanto», por la actitud que el «entusiasta populacho, poseído de la más seria impresión, miraba con recogimiento casi religioso la tumba de Cathiji». Para Gay, «en medio del silencio más profundo y en medio de salvajes, este recogimiento tenía algo de misterioso y emocionante, parecía demostrar un movimiento del alma hacia un pensamiento religioso. A aquella religión Gay dedicó más de un capítulo de su manuscrito titulado «Usos y costumbres de los Araucanos»,⁹ aludiendo, describiendo y explicando sus creencias y ritos, buscando reflejar en él la espiritualidad de un pueblo, su conciencia religiosa que, como el documento lo muestra, le interesó, llegó a conocer y, tal vez también, comprender y apreciar, como parece evidenciarlo la serie araucana de su representación gráfica de Chile, de la que el entierro del cacique Cathiji forma parte (Fig. 1).¹⁰

FIGURA 1
ENTIERRO DEL CACIQUE CATHIJI



Fuente: Gay, 1854, I: 32. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98598.html> [Consultado: 25/04/2023].

9 La traducción y edición del documento, con el mismo título citado, se debe a Diego Milos, y fue publicado con una ilustrada introducción del editor sobre su origen, contenido y características el 2018.

10 Nos referimos al ya nombrado *Atlas de la Historia física y política de Chile* de Gay (1845).

La representación antropológico-fotográfica

En Chile a comienzos del siglo XX, el campo de la antropología era casi inexistente. El destacado científico chileno Carlos E. Porter, fundador de la *Revista Chilena de Historia Natural* y director del Museo de Historia Natural de Valparaíso entre 1897 y 1910, señalaba que solo pudo contabilizar menos de 100 publicaciones vinculadas con esta disciplina para el año 1906. Muchas de estas corresponden a artículos de prensa y revistas, y muy pocas son artículos científicos o libros.¹¹ Además, casi ninguna incluye imágenes fotográficas, salvo los trabajos de Tomás Guevara y Ricardo Latcham quienes, además, sostuvieron una extensa polémica sobre el origen y homogeneidad de la «raza mapuche»; concepto comúnmente usado a fines del siglo XIX para dar cuenta de aspectos físicos y culturales de manera vinculante.

Tomás Guevara llegó a la Araucanía en 1892 como profesor de castellano en el Liceo de Angol. En 1896, mientras cumple sus funciones de intendente interino de Malleco conoce a los principales colaboradores de Rodolfo Lenz: Víctor Manuel Chiappa, Segundo Jara Kallvun y Manuel Mankilef. En 1898 publica el primer volumen de la *Historia de la civilización de Araucanía*, obra que contó con la colaboración adicional de Lorenzo Koliman, destacado profesor, intérprete y militar, junto con otros informantes mapuche, que constituyeron una verdadera oficina etnográfica bajo la tutela de Guevara.¹² Esta primera obra incluye algunos dibujos de cráneos y de cultura material, sin embargo, es en su volumen IV, titulado *Psicología del pueblo araucano* (1908), donde las imágenes cobran un mayor protagonismo. En dicha obra, se incluye un total de 42 imágenes, de las cuales dos son dibujos, 18 son fotografías de artefactos y 21 son fotografías de personas posando o realizando alguna actividad.

En 1845, el médico y profesor de anatomía francés Étienne R. A. Serres había publicado *Antropología comparada. Observaciones sobre la aplicación de la fotografía en el estudio de las razas humanas*, donde argumentaba la utilidad de la fotografía para el estudio directo y comparativo de los pueblos o tipos humanos, consciente de la dificultad de obtener «piezas vivas» para los estudios antropológicos.

11 Porter, 1909.

12 Pávez, 2003.

No debe extrañar entonces que las fotografías de Guevara tuvieran un precedente en el *Álbum Fotográfico de Antropología y Etnología* elaborado por Carl Dammann a pedido de la Sociedad Berlinesa de Antropología y publicado en 1873. En él, la lámina sobre Chile está compuesta por 11 fotografías que muestran a mendigos, personas en el mercado de Santiago, individuos presos en un cepo y «araucanos» de Valdivia, Chiloé y Tucapel. En el caso de los indígenas representados, en dos de las siete imágenes se señalan sus nombres, «Antonio Cayul y Sra. Pumafänger» y «Familia del Cacique Huaraman de Tucapel», y en otras cuatro fotografías se menciona su lugar de procedencia «Nativos del archipiélago de Chiloé» y «Araucanos de Valdivia»; solo en un caso, se menciona simplemente «Araucanos» (Anexo 4).¹³

A nivel textual, Guevara fomenta el desarrollo del indígena civilizado, es decir, del mapuche que habla castellano, usa pantalón, lleva a sus hijos a la escuela, vive en la ciudad, y abandona la poligamia y el chamanismo. Una postura de un antropólogo colonialista que por un lado quiere rescatar las últimas costumbres de la civilización un pueblo inferior,¹⁴ y por el otro desea contribuir en su asimilación a la sociedad chilena.¹⁵ Adicionalmente, sostiene que la «raza» mapuche posee una gran uniformidad de rasgos somáticos, como altura, contextura y fisonomía caracterizada por cara redonda, frente cerrada, cabello negro y liso, nariz roma, pecho ancho, mano redonda, pie pequeño y color moreno que se inclina al rojo.¹⁶

A nivel visual, tal como se señaló previamente, cerca de la mitad de las imágenes (18 de 42) registran sus artefactos rituales (*kultrun*, *pifülka*, máscara de *kollón*, *wiño*, etc.), bélicos (lanzas, boleadoras, hondas, etc.), domésticos (canastos, bolsos, bandejas, etc.), joyería (aros, collares, prendedores, etc.), constructivos (casas, ramadas, etc.), y funerarios (ataúd, *chemamüll*, *eltun*, etc.), entre otros. Es decir, muestran principalmente objetos tradicionales de las costumbres mapuche en una composición museográfica estandarizada, que tiene ciertos criterios estéticos o de belleza (Anexo 5).

13 Dammann, 1873-1874,

14 Émile Durkheim y Marcel Mauss denominaron «fenómenos de civilización» al sistema de hechos que, si bien poseen una unidad y una identidad, no se limitan a una organización política determinada o a un país, sino que son susceptibles de ser compartidos por varias sociedades (Bossert y Villar, 2007).

15 Pávez, 2003.

16 Guevara, 1908.

Del mismo modo, en las fotografías con personas (21 de 42) se observan tomas de estudio —grupo de mujeres, mujer a caballo, cacique con vestimenta tradicional, y grupos familiares de distintas zonas de la Araucanía—, así como también, de escenas étnicas que muestran el juego de palín, el trabajo textil, a indígenas en el cepo y una machi en el *rewe*. Sobre las escenas étnicas, algunas presentan una clara escenificación (textil y *rewe*) mientras que otras aparentan ser un registro más bien documental (palín y cepo). Todas ellas presentan gran cantidad de índices étnicos, como la vestimenta e indumentaria, que solo transportan a un tiempo pasado, puro, salvaje, arcaico y ceremonioso; haciéndonos olvidar siglos de contacto y transculturación sufridos por la cultura mapuche gracias al uso del blanco y negro.¹⁷ Esto permitió construir una imagen fotográfica de la cultura mapuche que más bien se asemeja a un objeto, casi de museo, fosilizado en el tiempo sin mayor posibilidad de interpelar al espectador; con excepción de la última fotografía que muestra a dos jóvenes mapuche con vestimenta occidental y que asisten al liceo en Temuco. De esta manera, Guevara construye una imagen del mapuche que desaparece como sujeto histórico, para quedar relegado a un pasado idealizado, y que debe asimilarse a la sociedad chilena. Configurando un estilo de fotografía etnográfica contradictoria, que por un lado busca demostrar la inferioridad moral e intelectual del otro retratado —«Indios en el cepo»—, pero a su vez, muestra una riqueza cultural mapuche llena de valores, tradiciones y oficios —«Cacique en traje antiguo», «Jugadores de chueca», «Familia de la costa», «Tejiendo fuera de la ruca» y «La machi en el canelo»— (Anexo 6).

Cabe mencionar, que algunas de las fotografías de estudio publicadas por Guevara fueron obturadas por fotógrafos profesionales como Gustavo Milet, Odber Heffer y Enrique Herrmann, sin embargo, la gran mayoría son de autor desconocido. Esto evidencia que Tomás Guevara conocía a diversos fotógrafos, probablemente locales, cuyos conjuntos visuales aún no han sido identificados. Estos fotógrafos, al igual que los ya identificados —Milet, Heffer y Herrmann— plantean una construcción visual de un «otro», mediante la utilización de mecanismos de oposición en tres dimensiones: la temporal (el «otro» vive en el pasado); la dimensión material (el «otro» viste diferente y piensa distinto) y la espacial (el «otro» habita en un lugar lejano).¹⁸ Por lo tanto, es una «otredad» que sugiere distancia, lo que conlleva un sentido geográfico implícito, es por ello, que el «otro» habita

17 Mege, 2001.

18 Larraín, 1996.

siempre en las antípodas: aquel lugar opuesto al nuestro que se caracteriza por su inversión simbólica.¹⁹ En este caso, Guevara instala un discurso sobre el mapuche quien es una raza inferior, opuesta a la civilización superior occidental.

Contemporáneo de Guevara es Ricardo Latcham, un ingeniero inglés que llega a Chile en 1880 a trabajar a la Araucanía (provincia de Malleco) en el marco de los procesos de colonización y ocupación estableciendo vínculos con organizaciones mapuche. Se forma en antropología física de manera autónoma a partir de la lectura de especialistas, y se vincula a la *Royal Anthropological Institute (RAI)* de Inglaterra e Irlanda, donde publica sus primeros textos en 1903 realizando un análisis de 83 cráneos a partir de su altura, profundidad de la nariz, ancho del cráneo y ángulo de la frente, entre otras medidas; que recuerdan su formación como ingeniero.

Su principal publicación es el texto *Antropología Chilena* (1911) que aparece en las actas del *Cuarto Congreso Científico (1.º Panamericano)* de Santiago, donde incluye 26 fotografías de indígenas de Chile y 15 dibujos de cráneos de las distintas etnias. La mayor parte del texto se refiere a sus hallazgos en relación con el pueblo mapuche, cuestionando la homogeneidad racial propuesta por Tomás Guevara para el territorio nacional desde Coquimbo hasta Chiloé. Acompaña su texto con 19 imágenes de mapuche, de las cuales 12 son del fotógrafo Odber Heffer Bisett (1860-1945) y el resto de autores desconocidos. La gran cantidad de imágenes utilizadas (41), para un texto que posee 60 páginas, implica que prácticamente aquellas van casi página por medio, constituyendo una especie de relieve visual que le da un ritmo a la lectura.²⁰ El texto no hace mención a las fotografías, configurando a las imágenes en un relato paralelo que complementa el texto escrito, lo que permite plantear la legítima duda si las imágenes fueron incluidas por Latcham o por el editor de las actas Carlos Porter. Sin embargo, esta duda es posible de responder gracias a la publicación de un texto muy similar del autor en la revista *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* de 1909 titulado «Ethnology of the Araucanos», que incluye ocho fotografías de las cuales dos se encuentran en el texto de 1911 analizado. Por lo tanto, podemos concluir con cierta certeza que las fotografías fueron iniciativa del propio Ricardo Latcham (Anexo 7).

Las imágenes utilizadas por Latcham son del tipo etnológicas, es decir buscan dar cuenta de los modos y vida de los sujetos retratados, y fueron

19 Mason, 1990.

20 Mege, 2001.

obturadas mayoritariamente al exterior con fondos naturales —como una *ruka* (casa)— por Odber Heffer; fotógrafo canadiense que llega a Chile en el año 1886 contratado por Félix Leblanc.²¹ Los personajes presentan poses relativamente relajadas, y su composición visual es propia de una estética occidental o paradigma *winka*.²² Sin embargo, a pesar de su evidente montaje y construcción escenográfica, estas imágenes fascinaron a Ricardo Latcham por su aparente pureza y autenticidad; pues una de las características de la fotografía es que no se puede desmentir que el referente estuvo frente a la cámara.

Sin embargo, esta mirada visual más etnológica contrasta con el texto publicado que describe a los grupos étnicos de Chile desde una perspectiva racial o antropométrica. En el caso mapuche plantea la tesis, a partir del análisis de 700 cráneos arqueológicos del sector de la Araucanía, que existieron distintas olas migratorias al territorio mapuche-chileno (Coquimbo-Chiloé). Primeramente, habitó una población arcaica principalmente en la costa, caracterizada por el grosor de la pared craneal. Después, llegó una población proveniente del norte, evidenciada por su forma craneal distinta a la arcaica, que desarrolló la agricultura y domesticación del camélido y que conformó la población mayoritaria de Chile en su fase formativa (2.000 a. C. 300 d. C.). Sin embargo, Latcham plantea una tercera migración desde el lado argentino, lo que rompe con los planteamientos tradicionales de la historiografía sobre una homogeneidad racial del pueblo mapuche, y que se evidencia en algunos aspectos fenotípicos que las fotografías vendrían a comprobar. Como, por ejemplo, que los pehuenches (habitantes de la cordillera) son más altos y los huilliches (habitantes del sur, Valdivia-Chiloé) son más bajos, tal como lo demuestran las imágenes. Adicionalmente, agrega antecedentes culturales, como por ejemplo que los pehuenches y los huilliches no formaban parte de los grandes territorios mapuche o *butalmapu*.²³ Sin embargo, esta perspectiva racial configuró una disciplina esencialista, que construyó identidades geoculturales definidas, acotadas e inmóviles en el tiempo y espacio y que sería superada por la antropología a partir de mediados del siglo XX, junto con la instalación del concepto de etnicidad.

Ricardo Latcham discute la validez del término «Araucano», dado que este no daba cuenta de la diversidad de entidades étnicas existentes, mezcladas y entrelazadas. Y que el error radicó en utilizar la identidad de

21 Alvarado *et. al.*, 2001.

22 *Winka*, voz mapuche que significa «extranjero, no mapuche» (Hidalgo *et al.*, 1996)

23 Latcham, 1911, 32.

la lengua como igualdad étnica. Así, este investigador comienza a formular clasificaciones y sub-clasificaciones étnicas, como mapuche, picunche, huilliche, pehuenche y puelche, entre otras documentadas en las crónicas y relatos del siglo XVII y XVIII, para lo cual las fotografías cumplieron la función de ilustración, es decir, hacía más clara esa distinción. La complementariedad entre las imágenes y las palabras reside en el hecho de que se alimentan unas de otras, la imagen adquiere nuevos significados a partir del texto y viceversa, en un movimiento sin fin.²⁴ En este caso, la utilización de fotografías obturadas por fotógrafos profesionales, como Odber Heffer, seleccionando preferentemente aquellas imágenes en exterior y con poses más espontáneas, o con una elegante indumentaria, nos muestran el interés del autor de este artículo por la estética, la belleza y el arte (Fig. 2).²⁵

FIGURA 2
«MAPUCHES». FOTOGRAFÍA DE ODBER HEFFER



Mapuches

Fuente: Latcham, 1911, 30-31.

²⁴ Joly, 2009.

²⁵ Ricardo Latcham fue profesor de la cátedra Historia del Arte (1928) y Arte Indígena Americano (1929) en la Universidad de Chile (Mostny, 1969).

El significado o sentido de las imágenes reside en su superficie y puede captarse con una mirada, la cual estará guiada por su estructura o composición, las intenciones del observador y el contexto de actualización.²⁶ En este caso, la publicación de estas fotografías en un contexto académico permitieron otorgarle un valor etnográfico, lo que posibilita comprender su profusa circulación en las ciencias sociales, y en la sociedad en general, como referente visual casi obligado para la cultura mapuche. Una representación visual aparentemente neutra y objetiva, pero cargada de idealismo de una etnia que habita en un tiempo pasado (irrealidad producida por la fotografía en blanco y negro), llena de tradiciones (autoridad ancestral del *longko* y cementerio con *chemamiüll* o seres de madera) y con una rica cultura material (textil, joyería y artefactos de crianza). Imágenes que han trascendido las ciencias antropológicas, impactando en el imaginario social como presencia más o menos activa en nuestra conciencia; constituyendo verdaderos paradigmas iconográficos de «lo mapuche».²⁷

Su impacto permitió dejar atrás la uniformidad de «lo araucano», para instalar distinciones en su interior, que hoy son ampliamente utilizadas no solo en las ciencias sociales sino en la sociedad chilena en general, como lo son los grupos pehuenche y huilliche, entre otros. Sin embargo, hoy después de 100 años de conocidas y publicadas estas imágenes aún son un referente visual de la «fotografía etnográfica» que no ha podido ser reactualizada a pesar de los múltiples registros realizados por antropólogos en sus «trabajos de campo» y de las propias fotografías realizadas por mapuche. Lo que pone de manifiesto que los análisis visuales no solo deben considerar su dimensión semántica o «valor de uso», sino que también la dimensión política de la imagen reflejada en los procesos concretos de producción, circulación y consumo (o significación) que trascienden lo local, conectándose con flujos regionales, nacionales e internacionales y que se ha denominado como «valor de cambio».²⁸ De este modo, se logra comprender el rol de las imágenes en la configuración y reproducción de fronteras discursivas, políticas, artísticas y culturales en y sobre el mundo mapuche.

26 Berger, 2002.

27 Alvarado, 2001.

28 Poole, 2000.

La representación plástica

El 11 de mayo del 2017, en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile se inauguró la exposición *El Bien Común*. La historiadora Paula Honorato Crespo, curadora de arte contemporáneo del MNBA, señaló que la muestra tenía como marco conceptual e interpretativo la relación —en tensión— entre la idea de nación, bien común y construcción de identidades observada en la exhibición de 140 piezas de la colección permanente del museo. El recorrido de la exposición se iniciaba en el segundo piso del museo, en la sala Nemesio Antúnez, siendo su «punto de partida la icónica pintura *La fundación de Santiago*»²⁹ (Anexo 8).

Pedro de Valdivia y la hueste de conquista concentran el peso gravitacional del lienzo, junto a la vista, desde el cerro Huelén o Santa Lucía, del valle del río Mapocho. El artista chileno Pedro Francisco Lira Rencoret (1845-1912) pintó esa «escena cortés determinada por la supremacía de los españoles por sobre la casi inexistente (de acuerdo a la pintura) población indígena».³⁰ El acto fundacional de esta obra, considerada una pintura histórica, fue construir un mensaje visual «respecto de una relación de poder donde, lo español (europeo, blanco, católico) armado con espadas y arcabuces; conquista, y funda, domina y subyuga, a lo indígena (aborigen, moreno, pagano) armado con arcos y lanzas».³¹

La Fundación fue pintada entre 1885 y 1888, y se constituyó en una obra emblemática del proyecto modernizador del Estado de Chile al formar parte del pabellón chileno de la Gran Exposición Universal de París de 1889, donde el país participó «con una buena muestra de su producción extractora y manufacturera y de presentarse en forma superior a sus pares latinoamericanos».³² El óleo sobre tela fue exhibido entre el 3 de junio y el 31 de octubre de 1889 en la Gran Exposición Universal de París.³³ *La Fundación* fue premiada con la Segunda Medalla de Plata, aunque antes de llegar a París, había recibido, en Santiago, «el Primer Premio en la Exposición Nacional de 1888 y en el Certamen Edwards de ese año, siendo según testimonios de la época, la obra más comentada en los medios nacionales, tanto por su género, su temática y sus dimensiones».³⁴ La obra de Lira

29 Honorato, 2017, 21.

30 *Idem*.

31 Honorato, 2017, 27-28.

32 Dümmer, 2010, 86.

33 Norambuena, 2002-2003, 113.

34 *Ibidem*, 122.

respondía a un «proyecto de construcción nacional y al rol del arte dentro de él»,³⁵ y también al lugar que ocupaba el indígena mapuche en ese contexto representacional: «una aparente sumisión y complacencia de los indígenas en el cuadro, inscribiéndolo en la dialéctica del buen y mal salvaje».³⁶

Otro de los ejes compositivos de *La Fundación* fue la de «concebir a Chile como un país racialmente homogéneo y mayoritariamente blanco»,³⁷ puesto que «la representación de los españoles que aparecen en ella, en número supera con creces al de los indígenas, corroborando la afirmación “en Chile no hay indios” de la historiografía oficial de la época».³⁸ Y de ese modo se continuaba reforzando no solo la relación de asimetría que se estableció entre ambos sujetos históricos, sino que también sus «demasiadas [...] diferencias [...] que los separan. En la época tal vez habría sido fácil identificar a este indígena con los mapuches recién “pacificados” en la Araucanía».³⁹

El año 1916 *La Fundación* fue reproducida en el libro *Historia de Santiago de Chile* de Enrique Eberhardt, lo que dotó a la pintura de un impulso excepcional siendo «reproducida en un sinnúmero de publicaciones de divulgación, textos escolares, material didáctico, calendarios y otros similares».⁴⁰ Estos contextos de circulación la «instalará como un documento histórico que da cuenta de un hito en la historia patria»,⁴¹ que aún habita en nuestra sociedad: mirar o comprender a los nativos desde su derrota y consecuente subordinación, quedando fuera, como señala Claudio Alvarado Lincopi, las resistencias, negaciones, exilios y pactos cotidianos que formaron parte de su historia desde mediados el siglo XVI en adelante.⁴²

De forma casi contemporánea a *La Fundación*, se produjeron creaciones artísticas que dieron cuenta de otra forma de presentar —y, por ende, de entender— al pueblo mapuche. Fue el caso de la escultura *Galvarino* (ca. 1873), elaborada en mármol por el escultor chileno José Miguel Blanco (1839-1897), que presentaba al guerrero mapuche «vestido con túnica

35 Herrera, 2013, 123.

36 Cuevas y Vidal, 2019, 404.

37 Herrera, 2013, 110.

38 *Idem.*

39 *Idem.*

40 Herrera, 2013, 129.

41 *Idem.*

42 Comunicación desarrollada en el marco de Laboratorio de Historias Interculturales, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, con el título *Deliberación política y dimensión constituyente de la diferencia: Discusión y práctica*, actividad realizada en conjunto con Araceli Burquete y Natalia Caniguan, 19 de abril, 2022.

blanca, erguido con ambos brazos a los costados y cercenados sin manos, que yacen en el suelo» (Anexo 9). O el de la escultura *Madre araucana*, de una altura de 73 cm, elaborada en bronce (ca. 1896), por el escultor chileno Virginio Arias (1855-1941) (Anexo 10).

Se interpreta que Arias en su obra registró, metafóricamente, «su propia salida de Arauco en las espaldas de su madre que lleva un cántaro en la mano y que lo lleva a él en una pequeña parihuela de madera». ⁴³ La imagen es conmovedora y cautivante. Arias había nacido en Chol Chol en la Cordillera de Nahuelbuta, en 1855, en un escenario de ocupación del territorio. Al morir su padre, siendo niño emigró forzosamente a Ranquil (Concepción), junto a su madre. ⁴⁴ Su madre era mapuche, sobre su padre no se cuentan con datos que permitan señalar si era indígena.

La escultura *Caupolicán* de Nicanor Plaza (1844-1918) tiene una historia de avatares. ⁴⁵ Inicialmente fue elaborada en yeso, y presentada en la Exposición Nacional de Artes e Industrias de Santiago (1872). El Museo Nacional de Bellas Artes, durante la celebración del Centenario de la Independencia en septiembre de 1910, donó la obra a la ciudad de Santiago, y fue emplazada en el cerro Santa Lucía, lugar donde, hasta el día de hoy, se observa un Caupolicán vestido con «taparrabos, aros, un penacho en la cabeza, y portando flechas y un carcaj» ⁴⁶ (Anexo 11).

Galvarino, *Madre araucana* y *Caupolicán* no representaron obras que tensionaron el patrón civilizatorio y el proyecto modernizador de *La Fundación* de Lira. Pero si contenían otra racionalidad, eran otra posibilidad política ya que ampliaban el elenco o tipología de lo que se venía representando. Desde un estilo «bello», ⁴⁷ ya se dejaban ver otros sujetos históricos como una mujer mapuche anónima y guerreros glorificados, aunque creándose imágenes estereotipadas, románticas e igualmente academicistas.

Para fines del siglo XIX, la obra *La ruca araucana* del artista chileno Ernesto Molina (1857-1904), que forma parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, permite reconocer otros imaginarios. En este óleo sobre madera la *ruca* es concebida como un ser vivo, en su

43 Gazitúa *et al.*, 2004, 24.

44 Gazitúa *et al.*, 2004.

45 Zamorano, 2011.

46 Equipo Ciudad, «Arte y Ciudad: La historia detrás del Caupolicán del Cerro Santa Lucía», *Plataforma Urbana*, Chile, 18 de agosto de 2014. Disponible en: <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/08/18/arte-y-ciudad-la-historia-detras-del-caupolican-del-cerro-santa-lucia/caupolican-de-nicanor-plaza-4-@a9-plataforma/> [Consulta: 07/05/2022].

47 Zamorano *et al.*, 2011, 206.

interior se puede observar un fogón humeando. Se distinguen dos figuras humanas que casi se desvanecen en un paisaje donde se vivió la violencia de la ocupación, quizá por ello la ruca se levanta como la herida de un testigo mudo de la guerra⁴⁸ (Anexo 12).

En 1921 la obra *El entierro del cacique araucano Juan Curapil 1898*,⁴⁹ del artista chileno Juan Antón Sepúlveda fue considerada «uno de los primeros ejemplos de la representación de motivos autóctonos. Sepúlveda alía armónicamente la composición movida, variada y bellamente decorativa con las sugerencias dramáticas y espirituales del tema»⁵⁰ (Anexo 13). En el cuadro se observa que los representados van caminando. La mujer que está atrás levanta los brazos pues van llegando el cementerio. «¡Alalalalel-lelelé!» es el grito, el *afafan* mapuche, el saludo y la despedida. El hombre que atiende a los bueyes detiene a los animales, están en las inmediaciones del cementerio, lo indican los *chemamiüll* o seres de madera que representan a los difuntos. Los brazos elevados de la mujer y el palo del hombre que guía los animales se inclinan y elevan de forma especular dejando en el centro al hombre sobre el caballo y la montaña. El hombre que va montado en el caballo blanco lleva un poncho, es un *maquñ*. El color del caballo, y el negro del poncho es lo que distingue con fuerza a la autoridad nativa que va sobre el animal. El cuerpo del cacique muerto va cubierto con una manta de color clara, a la que llega la luz, igual que al lomo del buey. El cuadro sigue un modelo naturalista con un tipo de composición de la época asociado al romanticismo, aunque desde una aproximación costumbrista, y con una fuerte influencia de la mirada paisajística o de la naturaleza, lo que enfatiza la escena.⁵¹

Casi nueve años después, en el dibujo del artista gráfico chileno Rafael Alberto López (1897-1997), para la portadilla interior del libro *Chile en Sevilla* preparado para la Exposición Iberoamericana de 1929 se observa que «El personaje araucano no solo se encuentra en el último lugar, sino que es el único que en vez de mirar hacia adelante vuelca su mirada hacia

48 Ernesto Molina, *La ruca araucana* (ca. 1900). Óleo sobre madera, 38 x 23 cm. Disponible en: <https://www.surdoc.cl/registro/2-212> [Consulta: 07/05/2022].

49 Álvarez, 1938, 29.

50 Romera, 1968, 59.

51 Comunicación personal Ángela Parga [Consulta: 09/10/2020]. Académica del Departamento de Humanidades y Artes, antropóloga social, magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, doctora en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile.

atrás y hacia abajo, como si no solo le diera la espalda al progreso, sino que además mostrara su sumisión ante la cultura dominante»⁵² (Anexo 14).

No es de extrañar que la mujer mapuche mire «hacia atrás» y «hacia abajo». Esa imagen no era una metáfora o una alegoría, por el contrario, expresaba que la sujeción y la inferioridad seguían siendo el sello o la marca para representar a los mapuche. La imagen tiene otro elemento visual muy interesante, la asociación del universo femenino con una determinada cultura material, el textil, en este caso particular, con una manta masculina donde se representaba una cruz, símbolo que en la cultura mapuche está cargada de sentido: «una CRUZ rodeada por cuatro *rewes*, [refiere] a un *longko*, guía político y social, circundado por su comunidad».⁵³ ¿Qué habrá querido expresar Alberto López al situar el *maquñ*, la manta, con su ícono, en la base de la representación?

Esta asociación con la cultura material también se observa en *La agricultura*, uno de los murales del artista chileno Laureano Ladrón de Guevara (1889-1968), para el pabellón de Sevilla de 1929 (Anexo 15). Al igual que el mural, también elaborado para este pabellón realizado por el artista chileno Arturo Gordón (1883-1944), *La Industria Araucana* (Anexo 16).

Ellos seguían una forma estética donde «los personajes *araucanos* se representaban en ilustraciones acompañados de utensilios, cerámicas, vestimentas típicas, joyas de plata, cintillos y telares con decoraciones geométricas».⁵⁴ Y habrían sido las imágenes de fotografías de la frontera del *Wallmapu*, obturadas a fines del siglo XIX, las que «circulaban profusamente y se convirtieron en el corpus iconográfico que hasta hoy forma el paradigma para representar» al pueblo mapuche.⁵⁵

Los murales de Guevara «fueron una muestra bastante completa de los símbolos presentes en el imaginario nacional. Todos los tipos *chilenos* estaban presentes en su interpretación de las labores productivas».⁵⁶ Por su parte, «los murales de Gordón también incorporaron algunas figuras típicas chilenas [...], pero su estilo pictórico se alejó de la pintura costumbrista».⁵⁷ Ambas manifestaciones surgen de artistas que formaron parte de la Generación del 13, para los que «la realidad natural y humana no fue considerada como un fenómeno puramente visual, sino como una vivencia

52 Dümmer, 2010, 103.

53 Mege, 1989, 101.

54 Dümmer, 2012, 208.

55 *Ibidem*, 201.

56 *Ibidem*, 208.

57 *Idem*.

personal. El pintor sintió en carne propia la realidad que vivía. Fue actor del acontecimiento». ⁵⁸ A lo que se sumaba una preocupación temática por «la vida del pueblo en la humildad del campesino, en la ruda labor del pescador, en la alegría de la fiesta, en la tristeza del velorio, en la soledad de la taberna, en el tumulto del mercado, en el amor por el campo». ⁵⁹ Al mirar los murales vemos como «el color adquiere especial luminosidad, destinada a reforzar el asunto pintado», ⁶⁰ efecto que ofrece mayor vitalidad en la obra del artista chileno Pedro Luna (1896-1956), *Cabeza de indio* pintura vanguardista en el uso intenso del color y los trazos dinámicos del pincel (Anexo 17).

La obra del artista chileno Carlos Isamitt (1885-1974), ⁶¹ *Familia mapuche*, es considerada una representación pictórica ilustrativa que restablece «el gesto lirista de la fundación de Santiago», ⁶² produciendo una «sublimación realista o costumbrista de lo originario» ⁶³ (Anexo 18). Durante las décadas de 1920 y 1930, la producción de artistas como Juan Antón Sepúlveda y el mencionado Carlos Isamitt, junto a Arturo Gordón, formaron parte de la Generación del 13, un espacio pictórico, literario e intelectual que apelaba a la creación no como gesto analítico o descriptivo, sino que como un espacio de experiencia. Desde ese lugar, el caso de Isamitt es muy significativo, puesto que su trabajo surgió desde un viaje de inmersión a la sociedad mapuche. Entre 1931 a 1937 «vivió en las reducciones araucanas que abarcaban el inmenso territorio entre Quepe y Toltén, al sur de Temuco, y desde Quele al Lago Budi». ⁶⁴

Isamitt relató que durante «siete años consecutivos viví entre los araucanos. Durante siete meses del año realizaba trabajos de campo, estudiaba el idioma y ligaba amistad con los araucanos». ⁶⁵ Ciertamente que *Familia Mapuche* no puede ser pensada como una conquista de la voz indígena, pero sí es posible reconocer que hay allí otra posibilidad política, la de pensar a la sociedad mapuche desde una «cauce indigenista», ⁶⁶ donde destaca

58 Galaz e Ivelic, 1981, 190.

59 *Ibidem*, 202.

60 *Ibidem*, 190.

61 No solo pintor, sino que también un reconocido músico y escritor.

62 Ansa, 2018, 289.

63 *Ibidem*, 291.

64 Comité Editorial, 1966, 9.

65 *Idem*.

66 Barros y Dannemann, 1966, 39.

«su actitud de artista siempre abierta a la proyección de los motivos folklóricos e indígenas, tanto en la música como en la plástica». ⁶⁷

En esta línea se inscribe la obra de la artista chilena Celia Leyton (1895-1975), quien se trasladó a «trabajar en el Liceo de Niñas de Temuco, donde se desempeñó desde el año 1931 al 1956, desarrollando en casi 25 años gran parte de su carrera como artista visual y profesora de arte». ⁶⁸ En este contexto se puede comprender que «lo local [...] marcó su trayectoria artística como docente y como pintora, que determinó su interés exploratorio e intercultural en una región aun fuertemente marcada por “La Frontera”, situada en la periferia de la influencia capitalina». ⁶⁹ La producción artística de Celia Leyton es considerada un referente de la pintura indigenista en Chile.

Las impresiones de la artista se fueron construyendo no solo en Temuco, sino que también en sus «prolongadas [...] estancias creativas en las “reducciones” de Quepe, Pitrufuquén, Carilafquén, Lautaro, Isla Huapi, Hui-lío, Maihue, Chol chol, Budi, Carahue, entre otras» ⁷⁰ (Anexo 19). En 1952 se le solicitó realizar un mural emplazado en dependencias del ex Liceo de Niñas de Temuco, actualmente Liceo Gabriela Mistral. El mural “Profesor Neculmán”, es un homenaje al primer profesor mapuche titulado y es de fines del año 1956» ⁷¹ (Anexo 20). La obra de Leyton ha sido calificada como una abierta expresión de indigenismo, y claramente ello se observa en la elección de Neculmán como ícono representacional, puesto que la artista pensaba que la integración era el único camino para incorporar a la sociedad mapuche para lograr su civilización.

Neculmán formó parte de la primera generación de intelectuales indígenas que participó del proyecto educativo y civilizatorio estatal. A lo que se suma que, en 1910 será el presidente de la Sociedad Caupolicán Defensora de la Araucanía (SCDA), primera organización social mapuche del siglo XX, ⁷² la que inauguró el discurso público mapuche contemporáneo y

67 *Ibidem*, 41.

68 Villegas *et al.*, 2020, 34.

69 *Ibidem*, 35.

70 *Ibidem*, 40.

71 «Consejo de la Cultura financia restauración de mural de Celia Leyton que retrata la cultura del pueblo mapuche», *Araucanía Noticias*, Chile, 3 de enero de 2018. Disponible en: <https://araucanianoticias.cl/2018/consejo-de-la-cultura-financia-restauracin-de-mural-de-celia-leyton-que-retrata-la-cultura-del-pueblo-mapuche/0103136832> [Consulta: 07/05/2022].

72 Ancan, 2014, 27.

su relación con el Estado chileno desde la perspectiva de la reivindicación mapuche y la exaltación de los valores de la patria y la nación.⁷³

Por esos años, el artista chileno Gregorio de la Fuente (1910-1999), pintó un mural que también ha sido considerado una obra emblemática, «con una superficie de 280 m² [...] fue realizado en 1945, para el hall central de la estación de Ferrocarriles del Estado de Concepción. Como su nombre lo señala, narra la historia de Concepción, desde sus habitantes originales hasta la etapa de industrialización».⁷⁴ *Latido y rutas de Concepción* fue el nombre de su obra, un ejercicio de arte público en la estación de Ferrocarriles del Estado de Concepción que, como una pulsión contribuyó al despertar de su conciencia social (Fig. 3).

FIGURA 3

VISTA PARCIAL DEL MURAL *LATIDO Y RUTAS DE CONCEPCIÓN* DEL ARTISTA CHILENO GREGORIO DE LA FUENTE, CONCEPCIÓN, CHILE



Fuente: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/mural-historia-concepcion-gregorio-fuente> [Consulta: 07/05/2022].

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ «Firma de Convenio para restauración. Mural “Historia de Concepción” de Gregorio de la Fuente», Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile, 07/08/2009. <https://www.cncr.gob.cl/noticias/mural-historia-de-concepcion-de-gregorio-de-la-fuente> [Consulta: 07/05/2022].

Desde ese nuevo soporte Gregorio de la Fuente traspasó la frontera del cauce costumbrista e indigenista para presentar al pueblo mapuche en otros términos, integrándolos, en tanto pueblo nativo, a la historia de la ciudad de Concepción, la que desde una perspectiva evolutiva se iniciaba con los mapuche y finalizaba en tiempos de la República (Anexo 21).

Conclusiones

La obra de Gregorio de la Fuente, figuradamente, volvía a presentar al pueblo mapuche como los científicos del cambio de siglo entre el XVIII y el XIX. Sin embargo, ambas representaciones surgieron desde perspectivas distintas. El artista de mediados del siglo XX levantaba la imagen de un pueblo que era valorado públicamente y considerado el fundamento de la historia de una ciudad. La identificación ilustrada de los científicos, en cambio, buscaba, como Malaspina, una descripción en términos no solo de una absoluta realidad, sino que también lo más precisa posible respecto de las personas, sus costumbres y modos de ser y estar que se describieron prestando atención a sus ritos, ceremonias religiosas y modos de amistad, cooperación y resistencias; siempre desde los lugares conocidos de la barbarie y su único opuesto, la civilización. Estos viajeros e intelectuales escribieron y representaron para recordar y evocar sus experiencias vividas, su propia historia y su reacción ante la alteridad que representó para ellos el pueblo mapuche.

La representación antropológica-fotográfica evidencia que las imágenes se convirtieron en un índice de veracidad respecto de lo retratado, siguiendo el camino iniciado por la identificación ilustrada y científica de los siglos XVIII y XIX. Constituyéndose en el soporte material que permitió pensar y visibilizar al pueblo mapuche, desde una perspectiva racial, en el ámbito antropológico a comienzos del siglo XX. Es ilustrativo reconocer que Tomás Guevara instaló un estilo donde los objetos tradicionales, junto a las vestimentas fueron claves compositivas, se levantaron como el referente de una mirada ahistórica y sin posibilidad de adaptación o resistencia producto de una supuesta inferioridad, en un contexto en que la ocupación del *Wallmapu* ya era una dolorosa herida. Ricardo Latcham, desde otra perspectiva, abrió el campo del estilo etnológico, situando al pueblo mapuche desde los modos y vida de los sujetos, discutiendo su origen y autenticidad desde una mirada nacional y fronteriza. Se considera

que Guevara y Latham fueron iniciadores de un coleccionismo visual que recluyeron al pueblo mapuche en la nostalgia de la tradición, y en la construcción de un sujeto sin historia, sin tensión ni conflicto, y que aún pervive en nuestro presente.

En relación con cómo los artistas visuales presentaron al pueblo mapuche en sus obras, por una parte, destaca que la *Fundación de Santiago* (1889) de Pedro Lira contribuyó de forma profunda a anclarlo en el tiempo, solo vivían en el pasado, y además habían sido derrotados, por ende, estaban fuera de la historia. Y fue ese paradigma, que olvidó la valoración de naturalistas como Claudio Gay, el que se fue sedimentando desde fines del siglo XIX, llegando incluso a formar parte de una imagen de país que se exportó al extranjero y sirvió de ventana a importantes ferias y exposiciones industriales, hasta por lo menos 1929. Un elemento que contribuyó a expandir esa construcción del pueblo mapuche fue su rápida reproducción en distintos soportes, formando parte no solo de espacios públicos, sino que también privados. Más junto a ese paradigma se encuentran otras formas de presentar al pueblo mapuche que expresaban una afectación distinta, fueron artistas que comenzaron a mirarlo con otra cercanía y en un territorio ocupado por la violencia y la guerra. A partir de la década de 1930 y 1940 se observa la presencia de otro paradigma, un cambio de orientación conformado por artistas que se radicaron en el *Wallmapu* y desde la experiencia de estar ahí pintaron desde un gesto costumbrista e indigenista. Muchas de sus obras, hoy día, forman parte de museos y pinacotecas regionales. Finalmente, a mediados de la década de 1940, destaca la presentación del pueblo mapuche en espacios públicos y abiertos, pintado al calor del muralismo y su contexto de producción, expresando eso fuimos, pero hoy no estamos.

Material complementario: anexos

En la edición electrónica de la revista se incluyen los siguientes anexos como material complementario:

- Anexo 1. Cacique Catihuala y su hijo (José del Pozo, 1789-1794).
- Anexo 2. Indio huilliche (Felipe Bauzá, 1789-1794).
- Anexo 3. Araucanos (Gay, 1854).
- Anexo 4. Süd-Amerika (C. Dammann, 1873-1874).

- Anexo 5. Conjunto de fotografías de cultura material publicadas por Tomás Guevara (1908).
- Anexo 6. Conjunto de fotografías de personas publicadas por Tomás Guevara (1908)
- Anexo 7: Conjunto de fotografías de personas publicadas por Ricardo Latcham (1911).
- Anexo 8: *La Fundación de Santiago* (Pedro Lira, 1888).
- Anexo 9. *Galvarino* (José Miguel Blanco, 1873).
- Anexo 10. *Madre Araucana* (Virginio Arias, 1896).
- Anexo 11. *Caupolicán* (Nicanor Plaza, 1872).
- Anexo 12. *La ruca araucana* (Ernesto Molina, ca. 1900)
- Anexo 13. *El entierro del cacique araucano Juan Curapil 1898* (Juan Antón Sepúlveda, 1921).
- Anexo 14. Afiche para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (Rafael Alberto López, 1929).
- Anexo 15. Mural *La Agricultura* para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (Laureano Ladrón de Guevara, 1929).
- Anexo 16. Mural *La Industria Araucana* para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (Arturo Gordón, 1929).
- Anexo 17. *Cabeza de indio* (Pedro Luna, ca. 1920).
- Anexo 18. *Familia Mapuche* (Carlos Isamitt, fecha desconocida).
- Anexo 19. *Machi de Charquín* (Celia Leyton, siglo XX).
- Anexo 20. Sección del mural *Profesor Neculmán*, Temuco, Chile (Celia Leyton, 1956).
- Anexo 21. Secciones del mural *Latido y rutas de Concepción*, Concepción, Chile (Gregorio de la Fuente, 1945).

Referencias bibliográficas

- Alvarado, Margarita, «Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad», en Alvarado, Margarita; Mege, Pedro y Báez, Christian (eds.), *Mapuche: fotografías siglos XIX y XX: construcción y montaje de un imaginario*, Santiago, Pehuén Editores. 2001, 13-28.
- Alvarado, Margarita; Mege, Pedro y Báez, Christian (eds.), *Mapuche: fotografías siglos XIX y XX: construcción y montaje de un imaginario*, Santiago, Pehuén Editores, 2001.

- Álvarez, Luis, *Breve historia de «La Pintura en Chile», algunos juicios críticos y nómina de los cuadros de la Colección Luis Álvarez Urquieta*, Santiago, s/e, 1938.
- Ancan, José, «De kúme mollfüñche a “civilizados a medias”: liderazgos étnicos e intelectuales mapuche en la Araucanía fronteriza (1883-1930)», *Polis, Revista Latinoamericana*, 13-38, Santiago, 2014, 19-44. <https://doi.org/10.4067/s0718-65682014000200002>.
- Ansa, Elixabete, «(De)Construcción del arte a partir de Ronald Kay», *AISTHESIS*, Santiago, 64, 2018, pp. 285-298. <https://doi.org/10.7764/aisth.64.18>.
- Barros, Raquel y Dannemann, Manuel, «Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo», *Revista Musical Chilena*, 20-97, Santiago, 1966, 37-42.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, España, Gustavo Gili Editores, 2002.
- Bossert, F. y Villar, D., «La etnología chiriguano de Alfred Métraux», *Journal de la Société des Américanistes*, 93:1, París, 2007, 127-166. <https://doi.org/10.4000/jsa.6873>.
- Comité Editorial, «Entrevista. Carlos Isamitt, el hombre, el artista y el investigador», *Revista Musical Chilena*, 20:97, Santiago, 1966, 1-13.
- Cuevas Jaime y Vidal, Milencka, «Incertidumbres en visualidades de indígenas y negros en Chile, siglo XIX», en Ansa, E. y Alvarado, M. (eds.), *Poder y contra-poder de la imagen en América*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019, 395-414.
- Dammann, Carl, *Antropologisch-Ethnologisches Albums in Photographien*, Hamburgo, Wiegandt, Hempel & Parey, 1873-1874.
- Dümmer, Sylvia, «Los desafíos de escenificar el “alma nacional”. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)», *Historia Crítica*, 42, Bogotá, 2010, 84-111. <https://doi.org/10.7440/histcrit42.2010.05>.
- Dümmer, Sylvia, *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, Santiago, RIL Editores, 2012.
- Galaz, Gaspar e Ivelic, Milan, *La pintura en Chile desde La Colonia hasta 1981*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
- Gay, Claudio, *Atlas de la Historia física y política de Chile*, París, Imprenta de E. Thunot, 1854.
- Gay, Claudio, «Ceremonia del entierro del cacique Cathiji en la Araucanía», en Stuardo Ortiz, Carlos, *Vida de Claudio Gay 1800-1873*, Santiago, Editorial Nascimento, 1973, tomo II, 306-314.
- Gazitúa, Francisco; Bustamante, Oscar; Galaz, Gaspar; Váldez, Cecilia; Sommer, Waldemar y Rosenfeld, Daniela, *Escultura Chilena Contemporánea 1850-2004*, Santiago, Editorial Artespacio, 2004.
- Guevara, Tomás, *Psicología del Pueblo Araucano*, Santiago, Imprenta Cervantes, 1908.

- Haenke, Thaddaeus Peregrinus, *Descripción del reyno de Chile*, Santiago, Editorial Nascimento, 1942.
- Herrera, Patricia, «Imagen, imaginario, indígenas y nación: Nosotros y los otros en la obra pictórica de Pedro Lira y Víctor Meirelles de Lima», tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Postgrado, Universidad de Chile, 2013.
- Hidalgo, Jorge; Schiappacasse, Virgilio; Niemeyer, Hans; Aldunate, Carlos y Mege, Pedro (eds.), *Etnografía, Sociedades Indígenas Contemporáneas y su Ideología*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1996, Culturas de Chile vol. II.
- Honorato, Paula, «El Bien Común. Colección Museo Nacional de Bellas Artes», en *Catálogo de Exposición El Bien Común. Colección MNBA 2017-2018*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2017, 20-37.
- Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, La Marca Editorial, 2009.
- Larraín, Jorge, *Modernidad y Razón e Identidad en América Latina*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1996.
- Latcham, Ricardo, «Ethnology of the Araucanos», *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 39, Londres, 1909, 334-370. <https://doi.org/10.2307/2843209>.
- Latcham, Ricardo, «Antropología Chilena», *Volumen XIV de los Trabajos del Cuarto Congreso Científico (1.º Pan-Americano)*. Trabajos de la III Sección, Ciencias Naturales, Antropológicas y Etnológicas, II, Santiago, 1911, 24-84.
- Malaspina, Alejandro, *La Expedición Malaspina 1789-1794. Diario general del viaje*, Madrid, Museo Naval y Lunweg Editores, 1987, tomo II, volumen I.
- Malaspina, Alejandro, «Descripción física del terreno y habitantes de las costas comprendidas entre Chiloé y Coquimbo», en Higuera Rodríguez, María Dolores y Pimentel Igea, Juan, *La Expedición Malaspina 1789-1794. Antropología y noticias etnográficas*, Madrid, Museo Naval y Lunweg Editores, 1993, tomo V, 47-56.
- Mason, Peter, *Deconstructing America. Representations of the Other*, Londres, Routledge, 1990.
- Mege, Pedro, «Los símbolos envolventes: Una etnoestética de las mantas mapuche», *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 3, Santiago, 1989, 81-114.
- Mege, Pedro, «La memoria turbia de La Frontera», en Alvarado, Margarita; Mege, Pedro y Báez, Christian (eds.), *Mapuche: fotografías siglos XIX y XX: construcción y montaje de un imaginario*, Santiago, Pehuén Editores, 2001, 29-36.
- Milos, Diego, *Usos y costumbres de los araucanos*, Santiago, Taurus, 2018.
- Mostny, Grete, «Homenaje a Ricardo E. Latcham Cartwright. Antropólogo 1869-1943», *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, XXX, Santiago, 1969.

- Neé, Luis, «Cualidades guerreras de los huilliches», en Sagredo Baeza, Rafael y González Leiva, José Ignacio, *La Expedición Malaspina en la frontera austral del imperio español*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la DIBAM y Editorial Universitaria, 2004, 409-410.
- Norambuena, Carmen, «Imagen de América Latina en la Exposición Universal de París de 1889», *Dimensión Histórica de Chile*, 17-18, Santiago, 2002-2003, 87-121.
- Pávez, Jorge, «Mapuche Ñi Nüttram Chilkatun / Escribir la Historia Mapuche: Estudio Preliminar de Trokinche Müfu ñi Piel. Historias de Familia. Siglo XIX», *Revista de Historia Indígena*, 7, Santiago, 2003, 7-53.
- Poole, Deborah, *Visión, Raza y Modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo y Consejería en Proyectos, 2000.
- Porter, Carlos, «Estado Actual de las Ciencias Antropológicas en Chile», *Revista Chilena de Historia Natural*, 13:1, Valparaíso, 1909, 110-122.
- Romera, Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Editora Zig-Zag, 1968.
- Villegas, Lorena; Vaccaro, Renzo y Mellado, Alex, «Celia Leyton, su pintura indigenista, retrato del patrimonio cultural del pueblo mapuche», *Accadere, Revista de Historia del Arte*, 0, San Cristóbal de La Laguna, 2020, 31-53. <https://doi.org/10.25145/j.accadere.2020.00.02>.
- Zamorano, Pedro, «Nicanor Plaza y Francisco Gazitúa: diálogo en torno a El Caupolicán», *Aisthesis*, 49, Santiago, 2011, 84-100. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812011000100005>.
- Zamorano, Pedro; Cortéz, Claudio y Gazitúa, Francisco, «Arte estatuario en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Del monumento público a la escultura», *Universum*, 26, Talca, 2011, 205-223. <https://doi.org/10.4067/s0718-23762011000100012>.

Recibido, 30 de enero de 2023

Segunda versión, 21 de mayo de 2023

Aceptado, 20 de julio de 2023

La evolución de la representación de los mapuche a través de relatos e imágenes (1790-1950)*

The Evolution of the Mapuche Representation through Stories and Images (1790-1950)

Rafael Sagredo Baeza

Pontificia Universidad Católica de Chile,
Instituto de Historia, Chile / rsagredo@uc.cl
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7385-4328>

María Carolina Odone Correa

Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia,
Chile / modoneco@uc.cl
ORCID iD: <https://orcid.org/000-0001-9999-8955>

Felipe Maturana Díaz

Fundación Biocultura, Chile / fmaturanadiaz@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5835-3031>

Material complementario/ complementary material

ANEXOS/ ANNEXES

* Este artículo es resultado del proyecto *Ciencia, racismo y colonialismo visual (Visualrace)*, ref. PID2020-112730GB-I00, financiado por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033.

Anexo 1. Cacique Catihuala y su hijo (José del Pozo, 1789-1794)



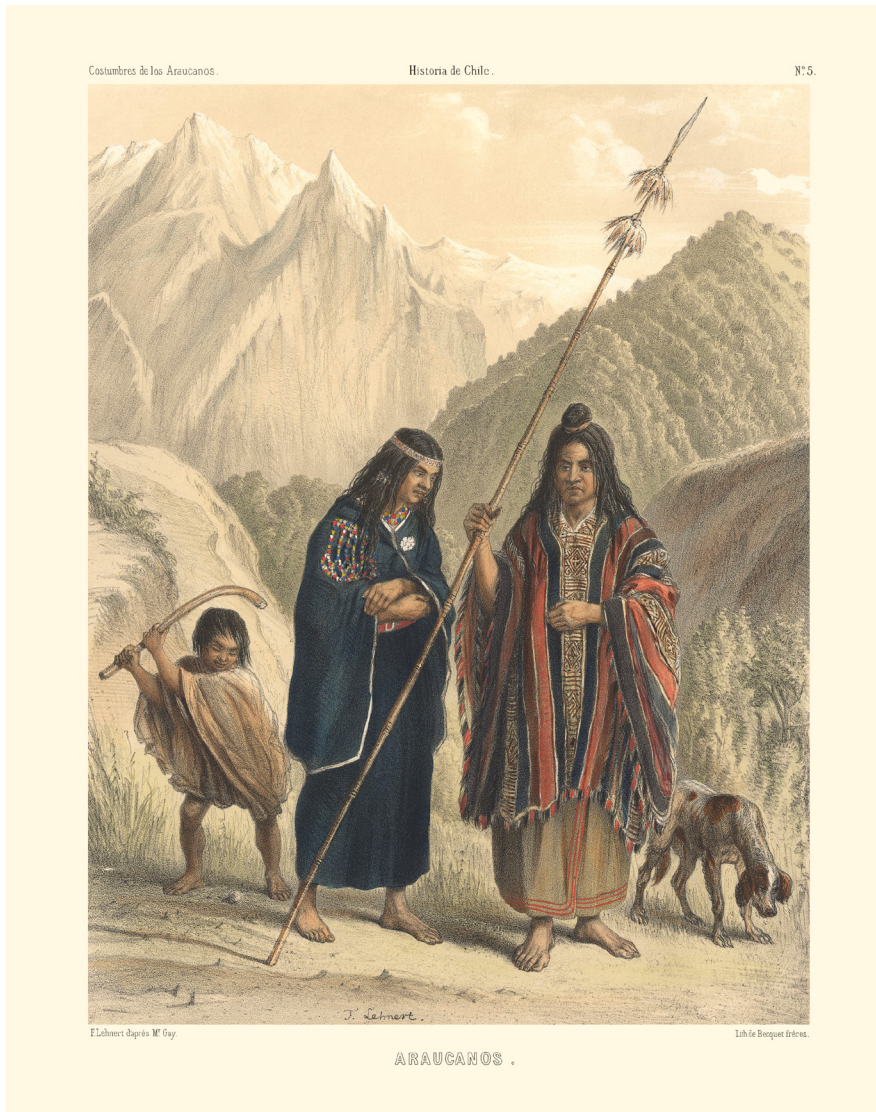
Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo Histórico de la Armada Juan Sebastián de Elcano, Dibujo manuscrito, AMN Ms. 1725 (12). Óleos sobre lienzo, MNM-645; MNM-642. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/> [Consultado: 25/04/2023]. Los collares de plata que portan, así como el bastón, son un signo de sus respectivos rangos y condiciones.

Anexo 2. Indio huilliche (Felipe Bauzá, 1789-1794)



Fuente: España. Museo de América. Inventario n.º 02201. Fotógrafo: Gonzalo Cases Ortega. Disponible en: <http://ceres.mcu.es> [Consultado: 25/04/2023].

Anexo 3. Araucanos (Gay, 1854)



Fuente: Claudio Gay, *Atlas de la Historia física y política de Chile*, París, Imprenta de E. Thunot, 1854, I, lámina 5. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-99716.html> [Consultado: 25/04/2023].

Anexo 4. Süd-Amerika (Carl Dammann, 1873-1874)

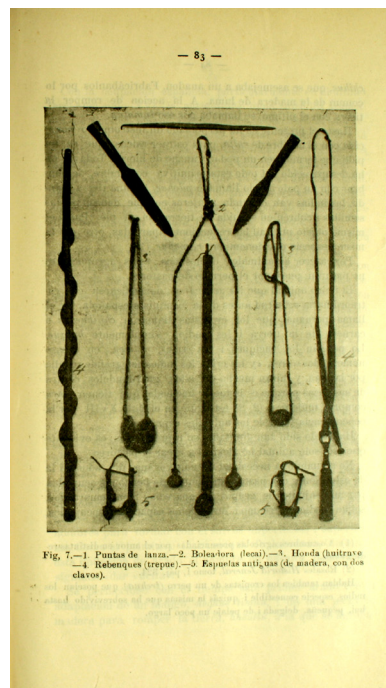


LA EVOLUCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS MAPUCHE

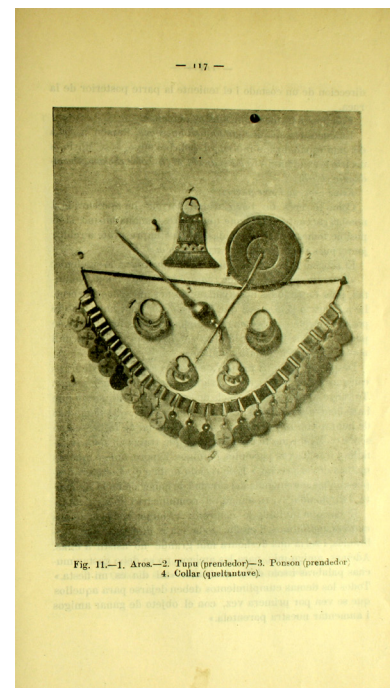
Anexo 5. Conjunto de fotografías de cultura material publicadas por Tomás Guevara (1908)



Artefactos rituales (p. 77).



Artefactos Bélicos (p. 83).



Joyería femenina (p. 117).

Fuente: Tomás Guevara, *Psicología del Pueblo Araucano*, Santiago, Imprenta Cervantes, 1908. Disponible en: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9870.html> [Consultado: 29/11/2022].

Anexo 6. Conjunto de fotografías de personas publicadas por Tomás Guevara (1908)



Fig. 4.-- Abuela i nietas.

«Abuela i nietas» (p. 59).

Fuente: Tomás Guevara, *Psicología del Pueblo Araucano*, Santiago, Imprenta Cervantes, 1908. Disponible en: <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9870.html> [Consultado: 29/11/2022].

Anexo 6 (continuación)

— 79 —

algas marinas, de las que iban a proveerse al litoral ántes del invierno en cantidad suficiente para el año. Prueba tam



Fig. 6.—En viaje largo.

bien esta costumbre en la alimentacion, no olvidada al traves de los siglos, el orijen costino de las tribus centrales (3).

Aun en la actualidad el araucano del centro viaja anual-

(1) Rosales, tomo I, páj. 153.

«En viaje largo» (p. 79). Autor: Gustavo Milet.

Anexo 6 (continuación)



Fig. 9.—Cacique en traje antiguo.

«Cacique en traje antiguo» (p.111). Autor: Odber Heffer.

Anexo 6 (continuación)



Fig. 19.—Jugadores de chueca

«Jugadores de chueca» (p. 137).

Anexo 6 (continuación)



Fig. 23.—De los grupos orientales de Nahuelbuta.

«De los grupos orientales de Nahuelbuta» (p.153). Autor: Enrique Herrmann.

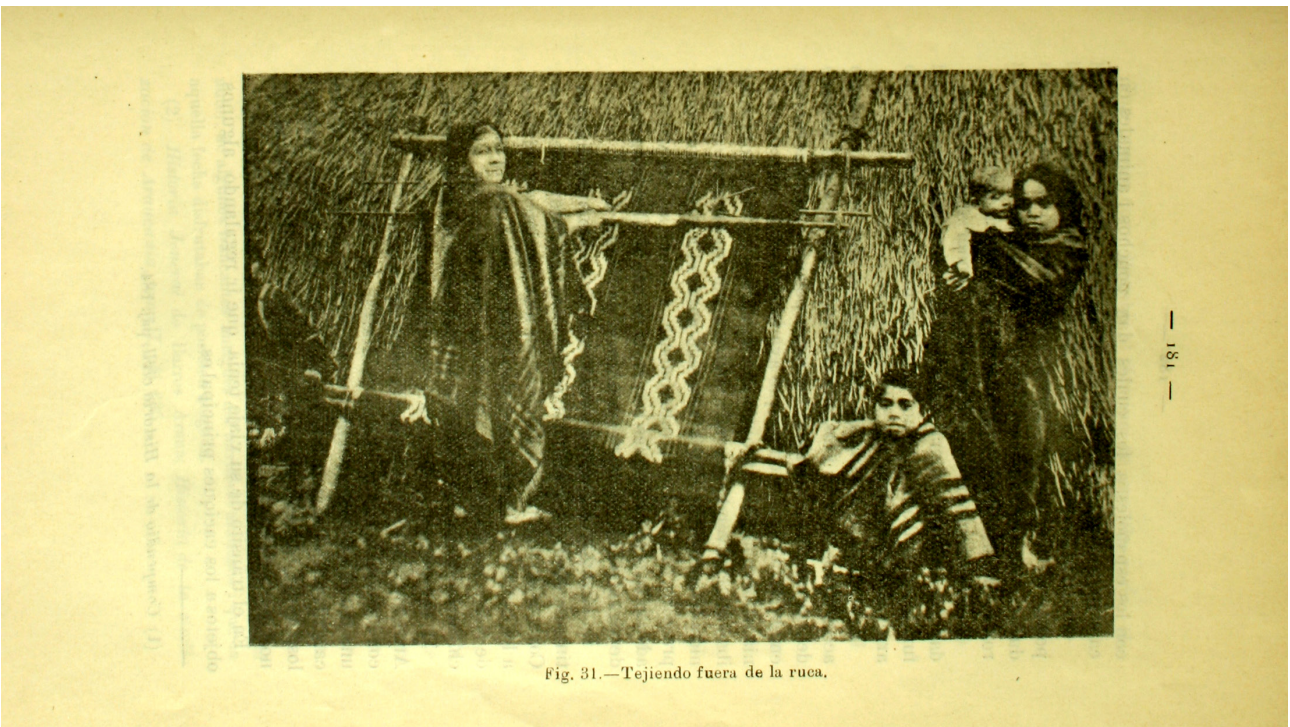
Anexo 6 (continuación)



Fig. 27.—Familia de la costa.

«Familia de la costa» (p. 169). Autor: Odber Heffer.

Anexo 6 (continuación)



«Tejiendo fuera de la ruca» (p. 181).

Anexo 6 (continuación)



Fig. 32.—Indics en el cepo. Antiguos jendarmes.

«Indios en el cepo. Antiguos gendarmes» (p. 209).

Anexo 6 (continuación)

— 305 —

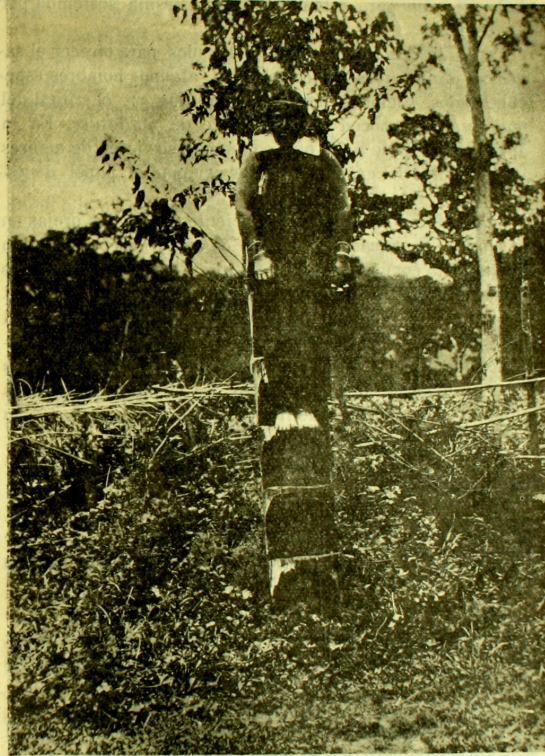
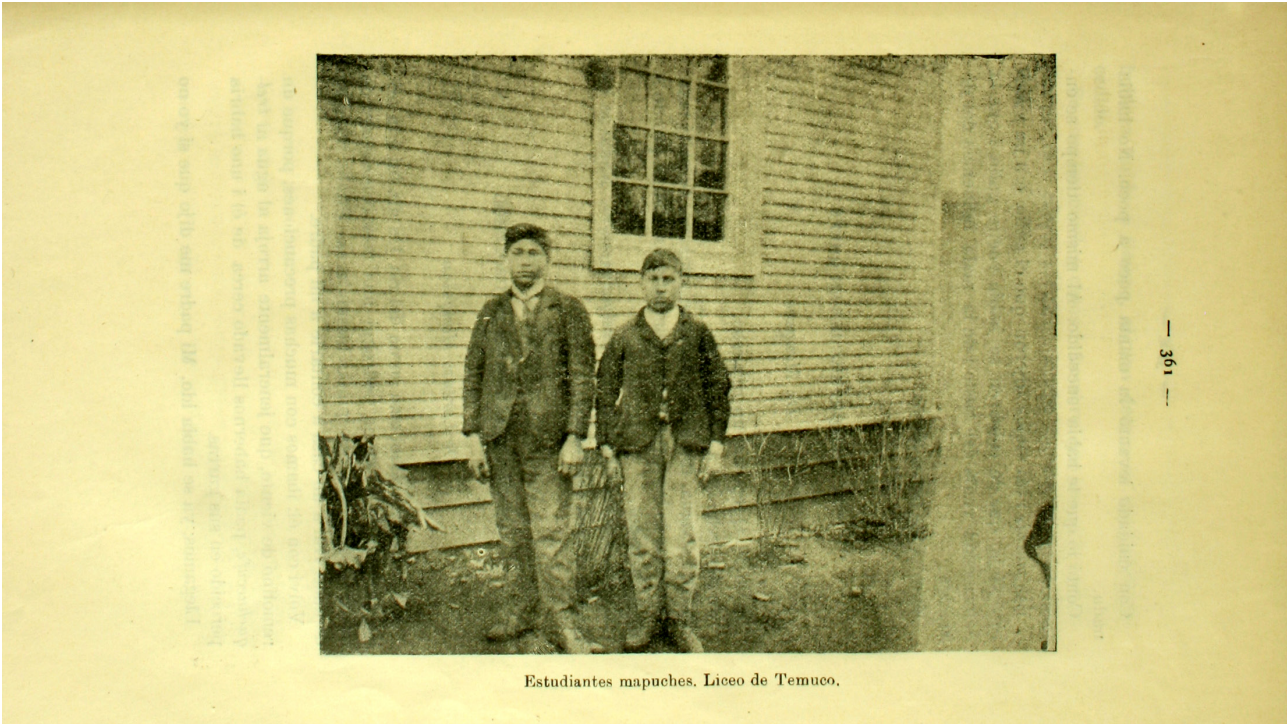


Fig. 35. — La machi en el canelo.

20

«La machi en el canelo» (p. 305).

Anexo 6 (continuación)



Estudiantes mapuches. Liceo de Temuco.

«Estudiantes mapuches. Liceo de Temuco» (p. 361).

**Anexo 7. Conjunto de fotografías de personas
publicadas por Ricardo Latcham (1911)**

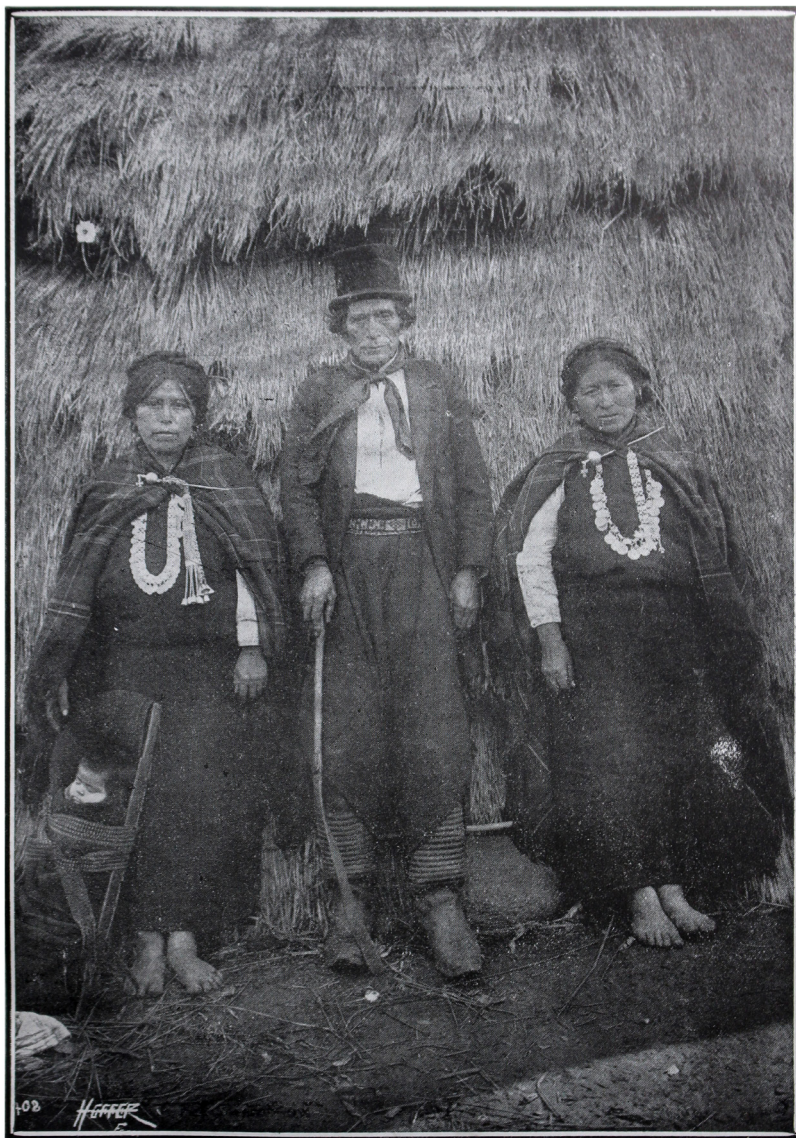


Niñas mapuches

«Niñas mapuches» (pp. 26-27). Autor: Odber Heffer.

Fuente: Ricardo Latcham, «Antropología Chilena», *Volumen XIV de los Trabajos del Cuarto Congreso Científico (1.º Pan-Americano)*. Trabajos de la III Sección, Ciencias Naturales, Antropológicas y Etnológicas, II, Santiago, 1911, 24-84. Reproducción Fotográfica: Ignacio Helmke Miquel.

Anexo 7 (continuación)



Pehuenches (Lonquimay)

«Pehuenches (Lonquimay)» (pp. 32-33). Autor: Odber Heffer.

Anexo 7 (continuación)



Mujeres huilliches (Provincia de Valdivia)

«Mujeres huilliches (Provincia de Valdivia)» (pp. 32-33). Autor: Odber Heffer.

Anexo 7 (continuación)



Cementerio mapuche

«Cementerio Mapuche» (pp. 38-39). Autor: Odber Heffer.

Anexo 7 (continuación)



Cunas mapuches



Modo de llevar los niños

«Cunas mapuches»; «Modo de llevar los niños» (pp. 46-47).

Anexo 7 (continuación)



Operaciones domésticas

«Operaciones domésticas» (pp. 48-49).

Anexo 7 (continuación)



Mujeres mapuches

«Mujeres mapuches» (pp. 62-63). Autor: Odber Heffer.

Anexo 8. *La Fundación de Santiago* (Pedro Lira, 1888)



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Óleo sobre tela, 250 x 400 cm.

Anexo 9. Galvarino (José Miguel Blanco, 1873)



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Labrado en mármol, 83 cm.

Anexo 10. *Madre Araucana* (Virginio Arias, 1896)



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Vaciado en bronce, 75 x 35 x 30,5 cm.

Anexo 11. *Caupolicán* (Nicanor Plaza, 1872)



Fuente: Vista de la obra sobre el cerro Huelén o Santa Lucía, Santiago, Chile. Equipo Ciudad, «Arte y Ciudad: La historia detrás del Caupolicán del Cerro Santa Lucía», *Plataforma Urbana*, Chile, 18 de agosto de 2014. Disponible en: <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/08/18/arte-y-ciudad-la-historia-detras-del-caupolican-del-cerro-santa-lucia/caupolican-de-nicanor-plaza-4-%c2%a9-plataforma/> [Consulta: 07/05/2022].

Anexo 12. *La ruca araucana* (Ernesto Molina, ca. 1900)



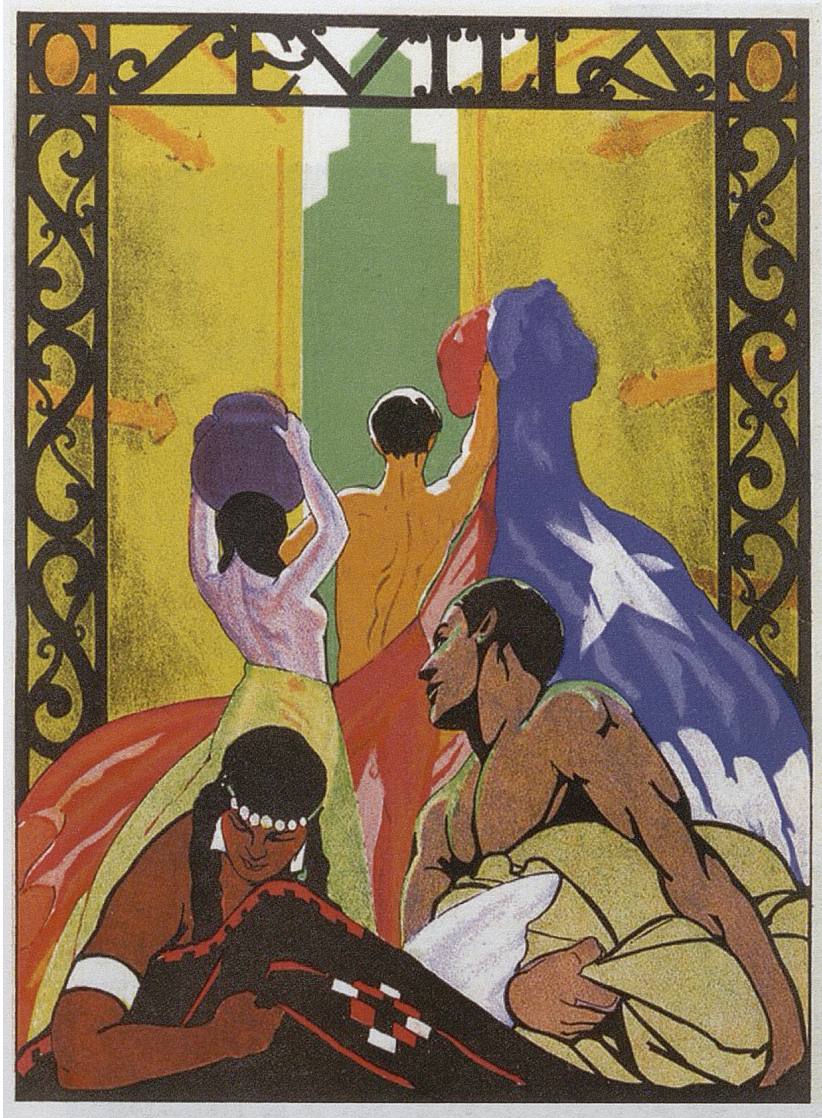
Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Óleo sobre madera, 38 x 23 cm.

Anexo 13. *El entierro del cacique araucano Juan Curapil 1898* (Juan Antón Sepúlveda, 1921)



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Óleo sobre cartón, 38 x 58 cm.

Anexo 14. Afiche para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (Rafael Alberto López, 1929)



Fuente: Sylvia Dümmer, *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, Santiago, RIL Editores, 2012, 137.

Anexo 17. *Cabeza de indio* (Pedro Luna, ca. 1920)



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Óleo sobre cartón, 37 x 34 cm.

Anexo 18. *Familia Mapuche* (Carlos Isamitt, fecha desconocida)



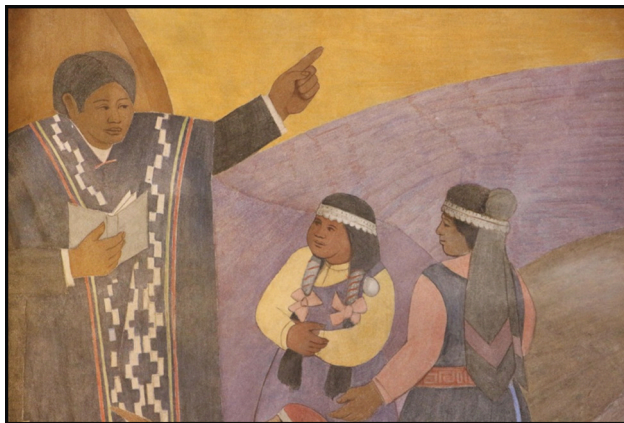
Fuente: Colección particular. Disponible en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40466.html> [Consultado: 07/05/2022]. Óleo sobre lienzo.

Anexo 19. Machi de Charquín (Celia Leyton, siglo XX)



Fuente: Colección Pinacoteca, Universidad de Concepción. Óleo sobre tela, 50 x 39 cm.

Anexo 20. Sección del mural *Profesor Neculmán*, Temuco, Chile (Celia Leyton, 1956)



Fuente: «Consejo de la Cultura financia restauración de mural de Celia Leyton que retrata la cultura del pueblo mapuche», *Araucanía Noticias*, Chile, 3 de enero de 2018. Disponible en: <https://araucanianoticias.cl/2018/consejo-de-la-cultura-financia-restauracion-de-mural-de-celia-leyton-que-retrata-la-cultura-del-pueblo-mapuche/0103136832> [Consulta: 07/05/2022].

**Anexo 21. Secciones del mural *Latido y rutas de Concepción*,
Concepción, Chile (Gregorio de la Fuente, 1945)**



Fuente: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, «Mural “Historia de Concepción” de Gregorio de la Fuente», 7 de agosto de 2009. Disponible en: <http://www.cncr.gob.cl/noticias/mural-historia-de-concepcion-de-gregorio-de-la-fuente>; <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/mural-historia-concepcion-gregorio-fuente>; http://www.gregoriodelafuente.com/revista_historia.htm; <https://kalam.es/wp-content/uploads/2019/12/WEB-1-1.jpg> [Consultados: 04/11/2022]

Anexo 21 *(continuación)*

