



Universidad de Chile
Facultad de Artes

La fibra vegetal chilota como patrimonio cultural inmaterial

Estudio de caso de la colección del Museo Regional de Ancud.

Tesis para optar al grado de Licenciatura en
Artes mención Teoría e Historia del arte
Profesora Guía Lina Nagel
Estudiante Valentina Mellado Varas

Santiago, 12 de agosto de 2014

INDICE

I. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	
1. Introducción.....	2
2. Antecedentes históricos.....	4
II. MARCO METODOLÓGICO.....	7
1. Problema.....	8
2. Objetivos.....	9
3. Hipótesis.....	10
4. Fundamentación.....	11
III. MARCO TEÓRICO	
1. Los museos y el resguardo del patrimonio.....	13
2. El concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial.....	17
3. El Museo Regional de Ancud.....	20
4. “Lo chilote”.....	25
5. Chiloé, centro de producción artesanal.....	27
IV. ESTUDIO DE CASO	
1. La colección “Cestería de Chiloé”.....	29
2. Sobre las técnicas.....	35
3. Clasificación de la colección.....	36
a) Artesanía o Arte popular.....	38
b) Etnografía.....	46
IV. CONCLUSION.....	52
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	54
VII. ANEXOS	
1. Entrevista Yuri Jeria.....	57
2. Anexo de imágenes.....	65

I. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1. Introducción

La presente tesina consiste en describir y problematizar cómo se llevó a cabo la documentación de la colección Cestería de Chiloé del Museo Regional de Ancud, es decir, el procesamiento y la sistematización de la información referida al tema, a través de fuentes primarias, obtenidas por el trabajo de campo realizado por el equipo del Museo, en la que sólo participamos en la elaboración de una ficha de recolección de datos. Para efectos de la discusión metodológica, referiremos fuentes secundarias sobre cestería, así como también sobre clasificación y documentación de colecciones de este tipo. De modo que las directrices que guían nuestro estudio responden a cómo deberíamos clasificar y documentar los objetos de fibra vegetal. Para responder a estas preguntas, es necesario comenzar por revisar los conceptos de museo, clasificación y documentación. Lo que haremos a continuación de forma somera para más adelante volver a profundizar en ellos, así como también, se abordarán en el desarrollo de la tesis los conceptos de cestería, arte popular, artesanía y etnografía.

Según el diccionario de museología de Desvallés y Mairesse, un museo es una institución que posee una colección. Y una colección es un conjunto de objetos materiales e inmateriales que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio. De modo que una colección es algo ordenado con relación a un criterio a diferencia del fondo, en el que los objetos “son reunidos automáticamente, creados y/o acumulados y utilizados por una persona física o por una familia en el ejercicio de sus actividades o de sus funciones”¹.

¹ Oficina Canadiense de Archivistas, 1992. En Desvallés, A. y Mairesse, F. (Ed.) Conceptos claves de museología. Editorial Armand Colin. ICOM p. 26

La documentación de bienes culturales es una labor compleja de gestión de la colección. Requiere de tiempo y raramente puede finalizarse pues es una actividad constante desarrollo, para la cual se necesita de los procesos de registro, inventario y catalogación del objeto. Estos procesos incluyen además, la búsqueda y recopilación de la documentación existente, la revisión de esa información, y el incremento constante de esta misma en el soporte apropiado²

Del proceso general de la documentación, enfocaremos la presente investigación en la búsqueda y recopilación de documentación existente y a la revisión crítica de esa información con el fin de acercarlo a la comunidad y a los investigadores.

Abordaremos el rol que cumple el Museo Regional de Ancud en la comunidad como coleccionista de objetos patrimoniales, específicamente en la colección “Cestería de Chiloé”, de la que presentaremos un estado de la cuestión respecto a los avances de investigación en el tema.

² NAGEL, Lina (Ed.) Manual de registro y documentación de bienes culturales. Santiago de Chile, Andros impresores, 2008.

2. Antecedentes históricos

El entrelazamiento de fibras vegetales es una de las actividades más antiguas de hombres y mujeres, precediendo incluso a la alfarería y la textilera. La cestería es la más sencilla de las expresiones artesanales debido a que la materia prima que utiliza es susceptible de ser obtenida y tejida fácilmente. Las hojas de palma, el mimbre, el junquillo, la totora y otras fibras se encuentran en la naturaleza y sin necesidad de grandes transformaciones, pueden convertirse, gracias a la destreza manual del artesano, en útiles canastos o hermosos cestos. (Rebolledo, 1993, p.13)

Los registros más antiguos de esta práctica han sido datados mediante carbono radiactivo entre el 12.000 y 10.000 antes de Cristo en El Fayum en Egipto (como referencia podemos mencionar que corresponde al período paleolítico que abarca del 20.000 al 8.000 a. C) al que pertenecen las pinturas rupestres de las cuevas de Lascaux en Francia y Altamira en España (c. 25.000 a. C) y la famosa figurilla de piedra conocida como la venus de Willendorf. El neolítico inicia entre el 10.000 y el 8.000 a. C. -dependiendo de las fuentes- y es en este periodo en que surge la alfarería.

Se sabe que la cestería es anterior a la cerámica pues hallazgos arqueológicos han descubierto que sirvió como soporte a ésta. Al parecer los hombres prehistóricos habrían utilizado fibras vegetales para enterrar a sus muertos. Pero también se sostiene que las utilizaron para fabricar utensilios para el transporte de agua y alimentos. Tal como los utilizaban diversos pueblos indígenas alrededor del mundo.³

Relacionada con la cultura indígena y popular, la práctica de tejer fibras vegetales se extiende a lo largo de todo el mundo. Y sigue vigente hasta nuestros días. En Chile prehispánico, indígenas atacameños, mapuches, patagones y fueguinos elaboraban objetos con fibras vegetales. Los vestigios más antiguos datan del 4000 a. C., y fueron descubiertos en las cercanías de Pisagua (cultura atacameña). Se trata de canastos de

³ Alfaro Giner, Carmen. *Tejido y cestería en la península ibérica. Historia de su técnica e industria desde la prehistoria hasta la romanización*. Biblioteca Praehistorica Hispanica XXI, Madrid, 1984.

construcción en espiral elaborados con la técnica de aduja⁴. Los que se realizaban para variadas finalidades, desde rituales hasta prácticas cotidianas. Estos objetos eran utilizados para rellenar y envolver a los muertos en su sepultura, para tapar el sexo, como esteras, huinchas, cordeles, sogas, mangos de chuzos, sonajas y canastos de diferentes tamaños y tipos.⁵

Las fibras utilizadas eran la totora (que sólo se encontraba en la región de Arica), la cortadera, el esparto o tallos cilíndricos de la sorona o brea, entrelazados con hilos de lana o de junquillo. Los cestos eran fabricados con un cordón largo en forma de espiral unidos por una fibra más delgada llamada fibra de enlace, que era la que se teñía de rojo o negro para la creación de dibujos geométricos o zoomorfos.

Por su parte, los mapuches realizaban objetos de cestería más sencillos, sin adición de colores y de puntadas más separadas. No sabemos a ciencia cierta que fibras vegetales eran predilectas de los primeros mapuches, pero sí sabemos que hoy en día se utiliza voqui, junquillo (ñocha), mimbre, chupón, coirón y paja, estos dos últimos, como relleno.

Dentro de los cestos más representativos tejidos con técnica de aduja se encuentra el Llepu o balai, que es un contenedor de gran resistencia y capacidad, que se ocupa principalmente para aventar y limpiar los cereales como el trigo y semillas en general. Son tejidos con ñocha en Arauco, con quila en Cautín y con boqui blanco en San Juan de la Costa. (...) Con la técnica del entramado se fabrican quelcos, que son cestos con un asa que se sostiene desde la frente y se cargan en la espalda para acarrear provisiones (...) y con el tejido en malla se elaboran las pilhuas o mallas para guardar frutas y otros objetos, y los petrihues y colages, que son redes que recuerdan una hamaca empleados para colar papas y para filtrar y estrujar algunos alimentos. (Museo Arte Popular Americano)

Respecto a la cestería de los antiguos patagones y fueguinos, ésta se caracteriza por la técnica de aduja con puntada de ojal, difiriendo de la aduja simple de los atacameños y araucanos (ver anexo).

“El tejido de aduja de los fueguinos es tan característicos que una teoría de Paul Rivet, sobre el origen del hombre americano se basa en que este tipo de cestería es similar a la hecha en Australia, lo que conjuntamente con la ausencia de cerámica y la construcción de chozas en forma de colmena,

⁴ Aduja: tejido en espiral, permite realizar objetos simples de base redonda. Ver anexo de imágenes. Figuras: 36 y 37.

⁵ Piñeiro Ríos, Olga. *La cestería chilena*. Santiago, Chile Museo de Arte Popular Americano 1967. p. 6

probaría que los hombres de Tierra del Fuego procedieron de una inmigración australiana cerca de 20.000 años atrás” (Piñeiro Ríos; 1965, p. 12)

En cuanto a la cultura chilota, si bien es heredera de huilliches y de chonos, en la bibliografía sólo tenemos antecedentes de que en la isla era éste último pueblo canoero, el que utilizaba redes de fibras vegetales tejidas en la técnica de aduja. Oreste Plath, quien entrega estos datos, no menciona que huilliches de la zona también practicaran la cestería, aunque los nombres tradicionales que se les daban a los cestos indican esa herencia. Sin embargo, existe un gran vacío de referencias sobre la influencia española en el tejido en fibras. Este es un tema abierto a futuras investigaciones.

A principios del siglo XX en Chiloé la cestería era una práctica ligada al mundo campesino. Los objetos eran utilizados en labores cotidianas de subsistencia. El cambio de paradigma se produce a mediados de siglo con la llegada de la modernidad y el tránsito del objeto utilitario al objeto como mercancía, es decir, como artesanía. Este fenómeno ocurre en el contexto de un movimiento de reivindicación de la cultura latinoamericana, como una cultura con una historia propia, diferente a la cultura europea, al margen de la vanguardia. Se destaca la cultura popular, en desmedro de la cultura de “elite” que sigue la usanza europea. Aunque los primeros latinoamericanistas que son los muralistas mexicanos tratan temas populares con técnicas de vanguardia como la piroxilina (pintura de auto) aplicada con aerógrafo, en el caso de Siqueiros. Quien, además, utilizaba técnicas propias de los futuristas. De modo que, para ello que llamamos “lo latinoamericano” no importaba tanto la técnica, sino el tema.

II. MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación consiste en un estudio de caso, es decir, “método de aprendizaje acerca de una situación compleja; [que] se basa en el entendimiento comprensivo de dicha situación, el cual se obtiene a través de la descripción y análisis de la situación, situación tomada como un conjunto y dentro de su contexto”⁶.

En el marco de una metodología cualitativa de investigación, que:

(...) se basa principalmente en generar teorías, estas investigaciones son, “cortes metodológicos basados en principios teóricos, tales como la fenomenología (relación que hay entre los hechos, fenómenos), hermenéutica (determinar el significado exacto de las palabras de un texto, mediante las cuales se ha expresado un pensamiento), la interacción social (influencia social que recibe todo individuo) empleando métodos de recolección de datos que son no cuantitativos (no requiere de datos y resultados numéricos), con el propósito de explorar las relaciones sociales y describir la realidad tal como la experimentan los correspondientes (los sujetos de estudio)”.⁷

La descripción de la colección de Cestería del Museo Regional de Ancud se basa en las investigaciones y documentos realizados por el propio museo en diferentes ocasiones, que consisten en fuentes de tipo primario de información, es decir recopiladas de la observación y trato directo con los artesanos y comunidades (entrevistas libres, encuestas y *focus group*) los cuales fueron oportunamente brindados para nuestro uso.

En enero de 2013 realizamos junto a Jeannette Gonzalez (Encargada de Institucionalidad) y Marijke van Meurs (Directora) del Museo Regional de Ancud la ficha de documentación de la colección de Cestería de Chiloé, para lo cual nos guiamos por el manual de la Unesco “Artesanía: guía metodológica para la captación de información” de Joseline Etienne-Nugue, aplicada al caso particular de la isla. Y que fue puesta en práctica en el proyecto

⁶ Apuntes de cátedra de la asignatura: “Métodos de la investigación educativa.” Profesor: F. Javier Murillo. Universidad Autónoma de Madrid.

⁷ *Ibíd.*

de documentación realizado ese mismo año cuyos resultados se publicarán casi conjuntamente con esta tesis en marzo de 2014.

Para el análisis de clasificación de la colección nos basamos en el material publicado por el “Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales” perteneciente a la “Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos” dependiente de la Ministerio de Educación.

Además, se realizaron entrevistas semi-estructuradas a especialistas: Celina Rodríguez del “Programa de Artesanía” de la Universidad Católica, y Yuri Jeria, consultor experto en cestería de la Fundación “Artesanías de Chile”. La primera fue imposible de reproducir por problemas de audio y la segunda puede encontrarse en los anexos al final de este estudio.

Mientras que para la construcción del marco teórico nos basamos en el análisis de fuentes bibliográficas de tipo secundario sobre arte popular, etnografía y cultura chilota.

1. Problema

La problemática en cuestión es la organización de la información relativa a la colección. Para realizar esta tarea trazamos una pregunta guía: ¿Qué se sabe y qué se debería saber acerca de la Cestería de Chiloé? No se trata de cómo adquirir información, sino de cómo organizar y analizar la existente.

Desde un punto de vista funcionalista, la finalidad de la documentación es comprender los objetos en su funcionamiento histórico y social ¿por qué y cómo esos objetos se realizan en un momento determinado? ¿A qué necesidades económicas y políticas responden? ¿Cuál es su lugar de esos objetos en el campo del conocimiento técnico?⁸

El problema específico de esta investigación es el de la clasificación topográfica de la colección de cestería. Actualmente, ésta forma parte de la colección etnográfica, pero gran parte de los objetos que la componen pueden considerarse también como objetos

⁸ Marin, Louis. “Éloge de l’apparence”. En *De la représentation*. Hautes Études. Gallimard Le Seuil, 1994. pp. 235 -250. *Le tableau, l’image sont saisis dans leur fonction, dans leur fonctionnement historique et social: pourquoi et comment ces images-là précisément à ce moment? À quels besoins, à quels désirs intellectuels, philosophiques, religieux répondent-elles? À quelles nécessités politiques, économiques? Quelle est leur place le champ de la connaissance scientifique et technique?* p. 235-250

artesanales. La artesanía, en términos de clasificación de colecciones (indicadas por el Centro de Documentación de Bienes Nacionales) es una sublínea de la categoría “Arte”, en la que se encuentra también la subcategoría de “arte popular”. Y puesto que clasificar es reconocer la pertenencia de un objeto a una clase (A) y no su pertenencia a la clase complemento (B)⁹, nosotros dejamos de lado la categoría normativa propuesta por CDBN creada con fines prácticos y nos preguntamos por la categoría en sentido gnoseológico. De modo que el fenómeno a analizar aquí es el de la clasificación de los objetos creados en fibras vegetales: ¿debieran éstos considerarse objetos artesanales – artísticos u objetos etnográficos como se ha hecho hasta ahora?

3. Objetivos

3. 1 Objetivo General

Describir los procesos de documentación que se han llevado a cabo en el caso de la colección “Cestería de Chiloé” del Museo Regional de Ancud.

3. 2 Objetivos específicos:

- 1) Revisar críticamente la bibliografía existente sobre el tema y realizar un marco teórico en el que se propongan definiciones que sirvan de base para sustentar el discurso museográfico relativo a la colección “Cestería de Chiloé” del MRA.
- 2) Dar cuenta de los avances en materia de documentación sobre cestería de Chiloé a partir de la sistematización de la documentación existente.
- 3) Revisar, en base al análisis de la documentación existente, si es necesaria una nueva clasificación de los objetos de la colección de Cestería de Chiloé del MRA.

⁹ Schultz, Margarita. “Los géneros y las clasificaciones” en *Visión epistemológica de la Historia del Arte. Colección Teoría*. Departamento de Teoría de las artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2001. p.92

4. Hipótesis

Consideramos que el proceso de producción del tejido en fibras vegetales en la zona del Archipiélago de Chiloé debe ser puesto en valor como Patrimonio Cultural Inmaterial de nuestro país, dado que se presenta no sólo como una producción artesanal sino también como una producción simbólica, desde donde es posible observar la cultura local, al sincretizar en sí procesos culturales, económicos y sociales que forman parte del devenir histórico de la Isla Grande de Chiloé.

En vista de la necesidad de poner en valor la producción de tejidos en fibra vegetal como parte del patrimonio cultural inmaterial del Archipiélago de Chiloé, consideramos correcta la clasificación de la colección “Cestería de Chiloé” como parte de la colección etnográfica del Museo Regional de Ancud. Pero consideramos que es de vital importancia la justificación y análisis gnoseológico de la clasificación. Pues no basta con agrupar de un modo determinado, es necesario que cada decisión tenga un trasfondo ideológico. Al destacar “lo etnográfico”, el acento está puesto en el artesano y en el contexto de creación. Puesto que el ámbito estético, de las técnicas, formas y materiales siempre debe estar arraigado a un contexto. Ahora bien, los aspectos formales se analizarán en tanto de que dan cuenta de transferencias adquiridas por los artesanos en determinados momentos o bien son producto de la inventiva de los mismos, pero generalmente no hay mucha información al respecto y es necesario que esa información se recopile en el trato directo con los artesanos ya sea mediante una entrevista libre, *focus group* y/o ficha de preguntas establecidas. Este trabajo se está llevando a cabo en el museo y nosotros nos limitaremos a presentar sus avances.

5. Fundamentación

La investigación, aplicada a la realidad patrimonial, es un apoyo indispensable en la matización de qué queremos legar a nuestros hijos. (...) (Se trata) por un lado la proyección de este patrimonio para la sociedad a la que pertenece, en su comprensión o real puesta en valor; y por otro, la gestión de mismo en la matización de proteger/conservar (Fernández-Baca Casares, 1995)

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) considera que las funciones principales del Museo son la conservación y la educación. Nosotros diríamos que la principal función del museo es la conservación para la educación, pues el fin último del resguardo de los objetos es la transmisión del conocimiento que viene aparejado ha ellos a la comunidad que es, a su vez, la que les da sentido –el sentido del museo como institución social-.

Creemos que el camino de la educación en los museos debe seguir un modelo constructivista, que hunde sus raíces en la teoría de Piaget en la que se plantea la necesidad de entregar al estudiante las herramientas que le permitan crear sus propios procedimientos para resolver una situación problemática.¹⁰ Es en este sentido, una pedagogía basada en la acción y en la experiencia, en nuestro caso, la experiencia del objeto o lugar patrimonial; en la que se concibe el conocimiento no como una verdad que refleja el mundo “en sí mismo” independiente del sujeto cognoscente.

Desde el punto de vista de Piaget, la acción es el fundamento de toda actividad intelectual, desde aquella más simple y ligada a la actividad observable, inmediata, del bebé, hasta las operaciones intelectuales más complejas, ligadas a la representación interna del mundo (y, según Piaget, fundamentadas en acciones interiorizadas sobre representaciones de objetos). Para Piaget, el conocimiento está unido a

¹⁰ “El constructivismo radical y la enseñanza”. Revista Perspectivas, vol. XXXI, n° 2, junio de 2001.

la acción, a las operaciones, es decir, a las transformaciones que el sujeto realiza sobre el mundo que le rodea (Delval, 1996; p. 106-107)

Teniendo en cuenta que la educación es el objetivo y sentido de la documentación, y que el proceso de la gestión de colecciones en un museo consiste en la transformación de los insumos o bienes culturales en servicios, no se trata pues de recolectar información, sino de juntar información significativa.

II. MARCO TEÓRICO

1. Los museos y el resguardo del patrimonio

Los museos en su rol de resguardar la cultura y el patrimonio han sido instituciones claves en la construcción del discurso histórico hegemónico. El museo, como institución moderna nace en el siglo XVIII, específicamente con el traspaso de colecciones privadas a manos de las nacientes instituciones estatales o públicas. Hasta entonces, el coleccionismo era una práctica que llevaban a cabo personas acaudaladas y medianamente eruditas, quienes en sus viajes por el mundo habían ido recolectando objetos que reunían en salas conocidas como “gabinetes de curiosidades”, los cuales eran un signo de refinamiento y poder. No obstante, en términos administrativos no eran más que un conjunto heteróclito de objetos dispuestos según la lógica barroca del *horror vacui*.

De modo que el inicio del Museo Público está marcado por la necesidad de organización, clasificación y racionalización de las colecciones que originalmente fueron realizadas bajo intereses particulares de los coleccionistas. Para esta tarea se tomó como modelo el tipo de estructura de las primeras academias italianas del siglo XVI. Pues éstas ordenaban sus colecciones de copias, generalmente, con fines pedagógicos.¹¹ Pero, por otro lado, la necesidad de periodización responde, también, a un cambio epistemológico acontecido en la modernidad decimonónica, que es el descubrimiento del tiempo histórico, es decir, de la temporalización de la realidad:

La dimensión más importante de esta profunda transformación semántica que marca el periodo en el umbral de la modernidad, de acuerdo con Koselleck, consiste en la temporalización (*Verzeitlichung*) de todos los aspectos de la experiencia humana, en el descubrimiento del tiempo histórico concreto. (...) Es sólo en este período que se llegó a creer en una diferencia radical entre el tiempo histórico y el tiempo natural, siendo el primero "vinculado a las unidades sociales y políticas de acción, en particular a las que actúan y sufren los seres humanos, así como a sus instituciones y

¹¹ MARÍN TORRES, María Teresa. Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística. Asturias, Ediciones Trea, 2002. p.117

organizaciones ", a la vez que diferentes e independiente del ritmo temporal de los procesos naturales. (...) (Tang, 2008 p.2)

Por otra parte, "la época del museo implica la constatación de un proceso específico de la modernidad, a saber, la separación del arte en una esfera propia que se constituye como esencialmente autónoma en relación con la sociedad. Sin embargo, al mismo tiempo, el concepto de museo surge al calor de la necesidad de desarrollar la tarea político-pedagógica de acercar las producciones artísticas al público en general."¹² Y en este sentido el museo es la concreción efectiva del proyecto humanista ilustrado. Pues el museo en su rol creador de discursos debe hacerse cargo también de la necesidad de transmisión del conocimiento generado alrededor de un objeto o colección.

En el caso de los museos históricos o etnográficos, las líneas curatoriales están enraizadas en la construcción de identidad en el sentido nacionalista decimonónico como paradigma que se proyecta hasta nuestros días. Y según Todorov, el concepto de identidad está estrechamente relacionada con el concepto de memoria: "no puede haber identidad sin memoria (entendida como conjunto de recuerdos y olvidos), pues únicamente esta facultad permite la conciencia de uno mismo en la duración" [así como tampoco] "puede haber memoria sin identidad, pues la instauración de relaciones entre estados sucesivos del sujeto es imposible si éste no tiene a priori conciencia de que este encadenamiento de secuencias temporales puede tener significado para él"¹³.

Walter Benjamin propone un concepto diferente: al pensar la memoria como una forma de conocimiento que desafía la idea lineal de Historia entendida como progreso infinito. Y plantea la necesidad de resguardo de esa forma de la memoria que ve amenazada por la afirmación de "lo siempre nuevo", a través del método de la rememorización de los objetos; que consistiría en buscar el devenir dialéctico de la historia, construyendo una trama en que los objetos no estén unidos por el puro nexo causal, sino que sean sustraídos a la facticidad.

¹² RINESI, Eduardo (Comp.) Museos, arte e identidad. Artesanías en la idea de Nación. 1ra Edición, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2011.

¹³ *Ibíd.*

Benjamin describió ese momento cognitivo como "dialéctica en suspenso". Para él, "La tarea del historiador revolucionario de la cultura consistía en percibir esa constelación instantánea y capturarla en una imagen verbal"¹⁴.

Esa imagen verbal, es decir, la traducción de la percepción visual en palabras, sería la que mantendría viva la dimensión crítica de la imagen desde su contexto primero a su relocalización o recirculación. Siguiendo a Walter Benjamin, la historia cultural, que entiende las imágenes en este sentido materialista es pilar fundamental para la educación de clase. La educación de clase sólo podía construirse críticamente, siempre y cuando el investigador tradujera aquellas imágenes fugaces en discurso, volviéndolas comunicables. El problema en consecuencia es que la traducción siempre crea una imagen nueva, diferente a la primera, de modo que nunca podemos acceder al contexto "original". Al punto de que podemos decir que no existe el original y éste pasa a ser una convención. Lo único que existe es el lenguaje, la mediación.

Del museo público como institución humanista dieciochesca surgen dos modelos diferentes de museo: el didáctico y el patrimonial artístico. Desde el surgimiento de los museos abiertos, el público les asignó una función educativa, mientras el sentido patrimonial de preservación surge de la necesidad de hacerse cargo de las reliquias históricas que se poseían. Hoy en día la tendencia a unir ambas funciones, entendiendo que el museo como reservorio de la memoria de un pueblo debe ser partícipe de la construcción de dicha memoria. De modo que los museos hacen sus mayores y mejores esfuerzos por captar a la comunidad y hacerla partícipe del conocimiento que éste entrega.

En este sentido, la finalidad básica de la didáctica del patrimonio es la de facilitar la comprensión de las sociedades pasadas y presentes, de forma que los elementos patrimoniales se definan como testigos y fuentes para su análisis, desde los que partir para lograr el conocimiento del pasado y, a través de él, la comprensión de nuestro presente y origen de los posicionamientos futuros. Además, el conocimiento de este legado estimula la conciencia crítica respecto a nuestras creencias y nuestra identidad, así como en relación con otras culturas, poniendo de manifiesto la existencia de

¹⁴ Buck-Morss, Susan. (1981) *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. La marca editora. Buenos Aires, 2014.

valores compartidos con otras sociedad, y ayudando al reforzamiento de la identidad cultural de los sujetos, como mejor manera de defenderse, en la línea señalada por Castells (1998), de las alienaciones que la creciente globalización propicia. (Calaf y Fontal, 2006 p.51)

Respecto al reforzamiento de la identidad cultural de los sujetos, como mejor manera de defenderse de las alienaciones que la creciente globalización propicia, Néstor García Canclini plantea que:

“Si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos (...) De ahí que sea ineficaz una política de apoyo al patrimonio artesanal que solo se dedique al rescate y conservación de las técnicas y los estilos tradicionales.”(García Canclini, 1982 (2002)

En la actualidad, los guiones curatoriales de los museos de arte contemporáneo se han apropiado de un discurso de tipo posmoderno: fragmentado, constelar, heterotópico y no causalista. En el caso de los museos históricos, arqueológicos y etnográficos dejar de lado el discurso histórico lineal ha sido más difícil. Y sin embargo, la tendencia es a organizar las exhibiciones en torno a nodos problemáticos en los que pueden encontrarse diferentes temporalidades, materialidades y puntos de vista. Un buen ejemplo de este tipo de curatorias son los “Ejercicios de colección” desarrollados por el curador Ramón Castillo en el Museo Nacional de Bellas Artes entre los años 2007 y 2010.

Es la imposibilidad del original, planteada por Benjamin. La que desarticula la necesidad de verdad y posibilita la validez de la historia-ficción como verdad histórica. No se trata de tergiversación, sino de realizar una mirada crítica y consciente de la distancia. Para lograrlo es necesario respaldarse en la información que gira en torno a los objetos o imágenes y realizar de ellos una lectura constructiva, no melancólica o nostálgica, para no hacer de los museos espacios donde vive el “pasado”, sino lugares en que la comunidad construye memoria e identidad.

2. El concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial

El concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial pone el acento en las relaciones sociales entre las personas de una misma cultura. Y, si bien, no es un término válido como categoría para la clasificación de colecciones, es exactamente lo que se desea poner de relieve al coleccionar objetos artesanales como los cestos, ya sean considerados productos de Arte Popular o Etnográficos, residiendo su valor en su sentido o uso cultural.

“Debemos aceptar que los museos son distintos de la vida. Su tarea, no puede quedarse en la exhibición de objetos solitarios ni de ambientes minuciosamente ordenados; deben presentar los vínculos entre los objetos y las personas, de manera que se entienda su significado. ¿Por qué mostrar sólo vasijas y tejidos, nunca un horno o un telar? ¿Por qué no funcionando? ¿Y qué si documentáramos también la relación entre las horas de trabajo y los precios?” (García Canclini; 1982, p. 153)

La Organización Educativa Científica y Cultural de las Naciones Unidas (UNESCO), que es una de las instituciones más importantes a nivel mundial en cuanto a normalización del vocabulario, entiende por patrimonio cultural inmaterial:

“los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.” (UNESCO; 2003)

Las colecciones son la condición *sine qua non* del museo, si no hay colección no hay museo. De manera general, una colección se puede definir como un conjunto de objetos materiales e inmateriales (obras, artefactos, mentefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc.) que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio.

Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo. Es importante no confundir colección

con fondos. Estos últimos designan un acervo de documentos de todo tipo “reunidos automáticamente, creados y/o acumulados y utilizados por una persona física o por una familia en el ejercicio de sus actividades o de sus funciones” (Oficina Canadiense de Archivistas, 1992). En el caso de los fondos, contrariamente a una colección, no hay selección y pocas veces la intención de constituir un conjunto coherente.¹⁵

Al mismo tiempo, no puede haber colecciones sin objetos, los cuales al salir de circulación, pierden su valor utilitario y de intercambio y se convierten en objetos simbólicos. Panofsky considera que todo objeto posee una condición de huella-signo que aparece con el transcurso del tiempo y convierte al objeto en obra de arte.¹⁶

La evolución reciente del museo –y especialmente la toma de conciencia de la existencia del patrimonio inmaterial pone en valor el carácter abarcador de la colección, haciendo aparecer nuevos desafíos. “Colecciones inmateriales tales como costumbres, rituales o leyendas (en etnología) (...) La sola materialidad de los objetos deviene a veces secundaria y la documentación del proceso de recolección –que encontramos desde hace largo tiempo en la etnología y en la arqueología–cambia de naturaleza, para presentarse como la información determinante que acompaña a la investigación y también a los dispositivos de comunicación con el público. En síntesis, la colección del museo no sólo se considera pertinente cuando es definida en relación con la documentación que se le adjunta, sino también por los trabajos de investigación que la determinan.”¹⁷

¹⁵ Desvallées y Mairesse. *Conceptos claves de museología*. Editorial Arman Colin (2009), con la participación de ICOM. p. 26

¹⁶ Panofsky, Erwin. (1955) “La historia el arte en cuanto a disciplina humanista”. *El significado de las Artes Visuales*. Alianza Editorial, 1979.

¹⁷ Desvallés y Mairesse. Idem.

Respecto a cómo presentamos los objetos y la información en el espacio del museo como escenario, cabe mencionar algunas ideas sobre la temporalidad. Dado que el paradigma del tiempo lineal y evolutivo está obsoleta, se ha retornado a viejas ideas revolucionarias planteadas a principios del siglo XX por el gran académico Aby Warburg, quien en 1906 en su texto "Durero y la Antigüedad Italiana":

(...) sustituye el modelo natural de los ciclos «vida y muerte» y «grandeza y decadencia» por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un modelo cultural de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estados biomórficos sino que se expresaban por estratos. Bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratos. Sustituía el modelo lineal de los «renacimientos», de las «buenas intenciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un modelo fantasmal de la historia del arte en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas. (Didi-Huberman)

Es necesario comprender que los objetos sólo pueden abordarse adecuadamente si el interés gira en torno a los procesos históricos, la comprensión intercultural y las dinámicas complejas en las que se insertan las colecciones.

3. El Museo Regional de Ancud

El Museo Regional de Ancud se crea en el año 1976 con la colección donada por el padre Audelio Bórquez Canobra a la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO), cedidas en comodato a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM). El padre, quien fuera el primer director del Museo, habría reunido los objetos junto a sus estudiantes del Colegio Seminario Conciliar de Ancud, pidiéndoles que trajeran objetos viejos de sus casas y contaran la historia de los mismos. De esta forma, los alumnos tomaban consciencia del papel que cumplía cada uno en la supervivencia de la cultura local, así como en la construcción de su propia historia a través de la memoria. El objetivo del museo es, entonces, desde su creación difundir el patrimonio del archipiélago de Chiloé. Tarea no menor si se tiene en cuenta que lo que se pretende abarcar implica todos los aspectos memorables de una comunidad determinada a lo largo de su historia.

Actualmente, el MRA se encuentra formulando la política general de adquisiciones, la que debería cumplir con superar uno de los grandes problemas que impiden la modernización de la institución, que es la organización de una gran diversidad de objetos de diferente índole y su documentación. Esta tesis pretende ser un aporte en este sentido.

En los últimos años, el museo ha avanzado considerablemente en el área de la conservación preventiva de los objetos, modernizando la infraestructura, implementando el sistema de calefacción con calderas para mantener la temperatura del lugar y utilizando deshumificadores para el depósito con el fin de aminorar el daño en los objetos. Además, se ha habilitado la sala Challanco, antes utilizada como depósito de la biblioteca municipal, como sala de exposiciones temporales. Gracias a la habilitación de este espacio se han podido llevar a cabo exposiciones temporales sobre los navegantes holandeses en el siglo XVI y sobre fibras vegetales y textiles. Temas en los que, además, se ha investigado. De ello los catálogos publicados.

No obstante, debido a la dificultad de manejo del conjunto heteróclito de objetos de la colección general del museo, los esfuerzos realizados aún no se plasman en la muestra permanente. Específicamente, no se ha logrado crear el sentido de presentar un guion museográfico contundente, que funcione desde el punto de vista de la semiología de la imagen como una unidad coherente entre objetos, representación y discurso. Aún falta por desarrollar un mensaje claro que unifique los objetos bajo la misión de la representación de

la cultura chilota. Y el museo sigue pareciendo frente espectador común (aquel desprovisto de información) como un montón de objetos inconexos.

Para lograr el objetivo de unidad semántica necesaria para la total modernización de la institución, es necesario realizar el planteamiento de una política de colecciones, en la que el museo debería superar la clasificación histórica de museo regional (por tratarse de un término ambiguo y en desuso dentro de la disciplina museológica y debiera plantearse como museo etnográfico. Esto, siguiendo los designios internacionales promovidos por el (International Council of Museums) (ICOM) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), que recomiendan que cada museo tenga una misión acotada, que pueda cumplir a cabalidad).

El buen funcionamiento de la gestión de colecciones, tal como lo indica el ICOM (International Council of Museums), está estrechamente relacionado con la política de colecciones de un Museo. En el caso del MRA, esa política está en construcción, pero el museo sí hace pública su misión a través de su Sitio Web y lo que encontramos allí, es lo siguiente:

La misión del Museo Regional de Ancud - lugar de encuentro entre el archipiélago, Chile y el mundo - es trabajar en la investigación, conservación, puesta en valor y difusión del patrimonio cultural y natural, tangible e intangible a su resguardo; comprometiéndose con el fortalecimiento de la identidad cultural de las comunidades del archipiélago.

Visualizamos al museo reconocido como el Centro del Patrimonio de Chiloé por la comunidad del archipiélago, ejecutando actividades que apunten a la preservación del patrimonio cultural y natural del archipiélago, liderando la discusión de temas patrimoniales relevantes para la comunidad en que está inserto y asesorando en este tema a las instituciones públicas y privadas a nivel local, provincial y regional, y realizando programas de investigación, difusión y educación que respondan a los intereses y necesidades de los diferentes estamentos de la comunidad.

Un museo posicionado como un espacio cultural atractivo, dinámico, eficiente y hospitalario; cubriendo museológica y museográficamente los amplios espectros de la cultura del archipiélago, con sus funcionarios conformando un equipo de trabajo capacitado para aquello; con una política de colecciones definida y con servicios al usuario pertinentes al desarrollo de la unidad y la comunidad, atractivos y motivadores. (MRA)

La calidad del proceso de toma de decisiones depende de la calidad de la política museográfica. Pero no tenemos clara cuál es la política de colecciones del museo de Ancud, pues la institución no la ha hecho pública y tampoco hay una unidad semántica en la muestra museográfica del museo (que por cierto comprendemos que no es algo fácil de conseguir).

El rol del museo en el patrimonio cultural de Chiloé es crucial. Y es admirable que el Museo Regional de Ancud tenga una relación con la comunidad, más allá de que está sea una relación fluida o no. El hecho es que es una institución reconocida por la comunidad, independiente del flujo de gente que asista al museo.

Llama la atención que el museo se refiera a la “puesta en valor y difusión del patrimonio cultural y natural” pues, a nuestro parecer, no es correcto intentar abarcar tanto, teniendo en cuenta que la tendencia actual de la museología se guía por la lógica de “menos es más”, de modo que la disposición de los museos debería tender a la especialización, atendiendo a la finalidad de abordar de mejor forma la información que va aparejada a las colecciones. Lo que en concreto implicaría el traspaso de ciertos objetos y colecciones a otros museos especializados, por ejemplo, correspondientes al orden de las ciencias naturales, en el caso de la colección lítica y el esqueleto de la ballena azul (la que varó el año 2004 en el sector de Pumillahue (Ancud) y fue recuperado por el equipo del museo y la comunidad) (Fig. 1).

Ahora bien, si comprendemos que en el caso del esqueleto de la ballena, el museo de Ancud fue la única institución de la zona capaz de hacerse cargo de la conservación de la osamenta, es lógico que se exhiba en el lugar. Teniendo en cuenta, además, que su presencia atrae público. Entendiendo las cosas desde este punto de vista, consideramos que sería adecuado establecer la relación entre los objetos pertenecientes a colecciones relativas a las ciencias naturales y el contexto etnográfico. Teniendo en cuenta que la historia y cultura local debe ser el hilo conductor del guión museográfico. Al respecto, el antropólogo Daniel Quiroz del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, ha dedicado varias investigaciones al tema. Lo citamos a continuación:

Chiloé fue un activo núcleo ballenero desde fines del siglo XVIII, cuando navegantes extranjeros iniciaron la caza de cetáceos en el Golfo del Corcovado. Posteriormente, en el siglo XX, la riqueza de este espacio fue explotada por sociedades balleneras que instalaron sus plantas terrestres en las islas aledañas. La temprana presencia de balleneros extranjeros en Chiloé, así como el funcionamiento de empresas locales, propició el surgimiento de una tradición ballenera quellonina. (...) (De la Fuente y Quiroz; 2011)

Otro de los problemas de clasificación del museo de Ancud, es el de la Colección Lítica, no sólo porque no sabemos la relación entre esas piedras y la cultura chilota (nuestro hilo conductor) sino porque la colección no fue documentada en el momento de su ingreso al museo y es muy difícil recabar información en la actualidad. Pues, además, es muy costoso hacerle estudios de composición a las piezas. Pero consideramos que si esta colección pasara a manos de un museo especializado sería más probable que se consiguieran los fondos para los estudios correspondientes, así como también, los objetos podrían exhibirse en un contexto museográfico adecuado.

Lo que falta, en resumen, es un plan de colecciones, es decir:

“Un plan que guía el contenido de las colecciones y conduce al personal en una dirección uniforme y coordinada, para refinar y expandir el valor de las colecciones de modo predeterminado. Los planes son limitados en el tiempo e identifican objetivos específicos a alcanzar. También proveen argumentos para esas decisiones, y especifican cómo serán alcanzadas, quiénes implementarán el plan, cuándo ocurrirá y cuánto costará.” (AAM: 2004:5).

La pieza clave del plan de colecciones es lo que se ha denominado “marco intelectual” (intellectual framework) o la “visión para las colecciones”, el cual responde a la pregunta “¿Hacia dónde vamos?”. Según Merritt, el marco intelectual “identifica la(s) audiencia(s), objetivo(s) y el uso dado por ellas a las colecciones y articula el rol que juegan las colecciones [...] en el cumplimiento de la misión del museo”. (Merritt, 2004 Citado por Gómez: 2007: 21)

A continuación, haremos un breve resumen de las políticas museográficas de facto del Museo desde sus orígenes, realizaremos una mirada general a la gestión de la institución a lo largo del tiempo, destacando las decisiones más significativas.

Luego de la muerte del padre Audelio Bórques, fundador del museo, asume como director el sacerdote Abel Macías Gómez, quien llevó a cabo la reconstrucción de la Goleta Ancud y la incorporación de una cocina-fogón proveniente del sector de Pugueñun. Respecto a éstas, la Goleta Ancud representa un hito fundamental en la historia de Chiloé, que representa la colonización del extremo sur de nuestro país y la cocina-fogón representa una práctica social característica de la cultura local que hoy en día se encuentra en proceso de desaparición y, por lo tanto, ha sido importante la labor del museo en el rescate de dicha tradición. De modo que ambas musealias (objetos de museo) son fundamentales para el guión museográfico del museo en la actualidad. Pero, además, el padre Gómez creó el área de Ciencias Naturales, que en nuestra opinión debería formar parte de un museo de igual naturaleza, pues da cuenta de una política de adquisiciones demasiado amplia. Evidentemente este tipo de decisiones es propio de una época en la que se buscaba resguardar la cultura de Chiloé en su amplio aspecto.

La gestión subsiguiente estuvo a cargo del antropólogo Juan Carlos Olivares, quien asume como director en 1993 hasta el año 2001, aborda un problema etnográfico clave para la cultura chilota: el tejido, tanto en fibras vegetales como en lana. ¿Acaso se puede pensar en Chiloé sin traer a la memoria la imagen de un tejido de lana (inmortalizado por la canción popular del “Gorro de lana”? La lana es clave para el imaginario local y la construcción de la identidad chilota. Juan Carlos Olivares moderniza la institución al crear una nueva museografía basada en un nuevo guión. Podemos inferir de su gestión que gracias a las herramientas que le brindó su profesión, pensó en la cultura chilota, en términos de qué es lo que la definía en su integridad.

Por otra parte, durante su dirección se trabajó activamente en las excavaciones realizadas en el sitio arqueológico Puente Quilo, y la difusión de los resultados de esta investigación científica.

El año 2001 asume como directora la arqueóloga Marijke van Meurs, quien, en el año 2006 llevó a cabo el “Plan de Gestión integral de las colecciones del Museo Regional de Ancud”, el que permitió avanzar considerablemente en la documentación y conservación de las piezas del museo. Al año siguiente, las colecciones del Museo pasan a formar parte del catálogo virtual SUR de la Dibam. Se profundizó la investigación de la colección de cestería y textil.

4. “Lo chilote”

Uno de los problemas en la documentación de la colección de cestería es que, si bien, podemos decir que hay un tipo de cestería típico de Chiloé, no se tiene la certeza sobre las características definitorias de “lo chilote”, como categoría formal, puesto que existe una gran variedad de piezas, de diferentes localidades, diversos materiales y distintas formas de transmisión del oficio. Lo que sí podemos decir con seguridad es que Chiloé constituye en sí un Centro de Producción Artesanal, es decir, un lugar de donde parten o donde convergen acciones particulares y coordinadas, tales como la producción, intercambio y venta de artesanías. De modo que un Centro de Producción es como un Campo en el sentido en que lo concibe Bourdieu, como un espacio social de acción en el que confluyen relaciones sociales determinadas y en el que el capital vendría a ser el objeto artesanal. Un lugar donde los artesanos constituyen el capital económico y el capital cultural está constituido por los museos y otras instituciones intermediarias como consumidores culturales y turistas.

Y además, tal como indica el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, en su definición de Centro de Producción Artesanal, posee “ciertas características que definen su identidad y que lo convierten en una manifestación cultural reconocible.”¹⁸

Nos referiremos a la identidad cultural chilota más adelante, en la parte dedicada a la etnografía, pero hemos de agregar que, para configurar la idea de “lo chilote”, como categoría estética, es fundamental comprender la historia de la religiosidad en la isla, particularmente la influencia de los jesuitas con sus “misiones circulares”. Los chilotes tienen una Escuela Chilota de Arquitectura Religiosa en Madera¹⁹, un estilo arquitectónico que surge en el siglo XVII en el que se aplican modelos europeos de construcción para una nueva materialidad que es la madera.

Ligada a las iglesias surge también la Escuela chilota de imaginería, desarrollándose localmente a partir de modelos venidos de Europa y alejándose de las características propias de las imágenes peninsulares, quiteñas o cuzqueñas²⁰. Lamentablemente, de estas

¹⁸ Cordero, Lorena y Salazar, Tania. “Centros de Producción Artesanal” (2014). Publicaciones de Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. http://www.cdbp.cl/652/articles-46997_archivo_01.pdf

¹⁹ De La Sotta Lazzerini y Durán Díaz: 2008. “Identidad, diseño y patrimonio: el caso de Chiloé”. Actas de Diseño N° 6. III Encuentro Latinoamericano de Diseño: “Diseño en Palermo”.

²⁰ Vásquez de Acuña, Isidoro. *Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana*. Centro de Estudios Antropológicos, Universidad de Chile, Santiago, 1956.

imágenes no se sabe mucho, pues no muchas han sobrevivido al paso del tiempo, ni tampoco los documentos que daban cuenta de ellas.

La cultura chilota es una cultura maderera estrechamente ligada al bosque nativo²¹ Antaño, todos los niños chilotes hacían tallas en madera, así como cualquier persona tejía un cesto para utilizarlo en la recolección de mariscos o de papas.

Continuando con lo anterior, hemos de precisar que cuando hablamos de Centro de Producción Artesanal entendido como Campo, en el sentido de lucha por el capital, debemos tener en cuenta que hay un trasfondo económico en la revitalización de la artesanía, proceso que se da en Chile a partir de los años 60 con la creación de CEMA (Central de Servicios para Centros de Madres), institución creada en el año 1964, cuando la señora Maruja Ruiz Tagle de Frei asume como directora del Roperio del Pueblo (Rodríguez Olea) y luego por organizaciones gubernamentales, tales como SERCOTEC, CORFO e INDAP. En la medida en que se concibe la artesanía como una actividad económica viable para la superación de la extrema pobreza. La artesanía se utilizó como solución al problema del “desempleo rural”, teniendo en cuenta que desde los años 60 se agravaron los problemas de rentabilidad de los campos, pues los minifundios que poseían una lógica de producción de autoconsumo ya no lograban competir con la producción industrial y los precios de los productos agrícolas se deterioran.

Las artesanías –como las fiestas y otras manifestaciones populares– subsisten y crecen porque cumplen funciones en la reproducción social y la división del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo. (García Canclini; 1982, p.96)

²¹Marino, M. & Osorio, C. (1983). Chiloé cultura de la madera: proceso a los brujos de Chiloé. Ancud: Imp. Córdor.

5. Chiloé, centro de producción artesanal

Corresponde a la identificación de un lugar geográfico donde se elabora un tipo de artesanía entendido como la ejecución y práctica de un oficio tradicional realizado por una o más personas, en un territorio con ciertas características que definen su identidad y lo convierten en una manifestación cultural reconocible. (CDOC: 2014: 21)

Los Centros de Producción Artesanal poseen la característica común de ser lugares ligados al mundo rural o indígena, azotados por una fuerte pobreza que se ve agravada por los procesos de industrialización que ocurren en nuestro continente desde mediados del siglo XX. Siguiendo estas características debiéramos considerar a Chiloé, en su totalidad, como un Centro de Producción Artesanal compuesto de subcentros (Fig.38). Esto debido, además, a que hay una identidad chilota que prevalece por sobre pequeños sistemas locales de cada comunidad, los cuales pueden variar según los contextos específicos.

Actualmente, la cestería se practica de forma sistemática en 5 de las 10 comunas de la provincia de Chiloé. Y si bien consideramos adecuado referirnos a Chiloé como un gran centro de producción artesanal, existen ciudades y localidades que concentran la producción y distribución de la actividad cesterá. Cada “subcentro” posee condiciones y características históricas diferentes que mencionaremos de forma somera a continuación, basándonos en la documentación que el museo de Ancud posee sobre ellos y en entrevista a especialistas.

1. Ancud:

Aledañas a la ciudad de Ancud se encuentran los artesanos cesteros de la familia Marilicán de la localidad de Llanco y doña Erna Ascencio de Pugüñun (ver anexo). Si bien, ambos tienen como centro de ventas la ciudad de Ancud, en el caso de la señora Erna, ella ya está radicada en la ciudad y viaja a Pugüñun para conseguir las fibras. Pero no nos referiremos tanto a su caso, pues no se tienen datos históricos sobre cómo empezó a hacer cestería, salvo la existencia de una piezas (panera) de esa localidad que data de 1976. En el caso de los Marilicán, el museo posee piezas de esta familia que datan de 1992 y desde entonces han tenido contacto con el museo, aunque éste no fuese documentado. Yuri Jeria recuerda en entrevista haber tenido en sus manos piezas de ellos y al respecto considera que este subcentro cestero surge al alero del MRA y de la creciente demanda turística.

2. Curaco de Vélez: María Celina Rodríguez Olea, directora del Programa de Artesanía de la UC, destaca la experticia de Ramón Vargas, maestro cestero de la localidad de San Javier, del que el MRA sólo posee una pieza y no posee mayor información. El Programa de Artesanía posee en su colección piezas de este artesano, que ha participado de las Ferias Internacionales organizadas por dicha institución. En entrevista, Rodríguez Olea destaca de este artesano el trabajo en voqui negro o voqui fuco, que al parecer no es lo común en la zona, pero que también encontramos en unas piezas de los Hermanos Báez de Rilán (cerca de Castro). (Fig.39).

3. Quinchao: En la comuna de Quinchao se encuentran las localidades de Achao e Isla Llingua. Este es uno de los centros cesteros mejor documentado gracias a la investigación “La fijación del mito a través de las colecciones del Museo de Ancud” (2011), en donde se da cuenta del surgimiento de una agrupación creada por la familia Mansilla Miranda por influencia del Instituto de Educación Rural y que, en 1999, pasó a ser la Asociación de la “Ballena Dormida”. Las artesanas viven en la isla Llingua pero tienen una tienda en Achao diseñada por la arquitecta María Luisa Urcelai Rodríguez de la Pontificia Universidad Católica de Chile para su proyecto de tesis y construida con fondos FOSIS. Probablemente los objetos más antiguos de la colección pertenecen a este centro. Además, la Fundación Artesanías de Chile trabaja con maestros y maestras cesteros pertenecientes a esta agrupación. (Fig. 40 a 44)

4. Puqueldón: Compuesta en su totalidad por Isla Lemuy, esta comuna fue investigada en 1994 y 1995 por Yuri Jeria Ramón Ulloa. En ella encontramos las localidades de San Agustín, Puerto Ichuac, Puchilco, Chulchui y Aldachilco. Podríamos inferir de la documentación que se trata de una localidad de producción tradicional, es decir, cuya formación es previa a la modernización de la cestería ocurrida en los años 60 y 70s. Es una hipótesis en la que habría que indagar. (Fig. 7 a la 23)

5. Quellón: Y por último, la comuna de Quellón, se caracteriza por la cestería de la localidad de Chaigüao. Y respecto a ésta se ha avanzado en definir ciertas técnicas o puntos utilizados en la cestería local, que al parecer tienen un origen tradicional, es decir, de la primera mitad del siglo XX y no son foráneos. (Fig. 45)

III. ESTUDIO DE CASO

1. La colección “Cestería de Chiloé” del MRA

El Museo Regional de Ancud, posee una colección de 187 piezas de cestería, provenientes de al menos 14 localidades de la isla, confeccionados con distintas fibras vegetales y sintéticas. Los objetos, en su mayoría canastos, han sido adquiridos en tres ocasiones. La primera, en el año 1974 por el Padre Audelio Bórquez, fundador de la colección, quien adquirió figuras mitológicas y escenas de costumbres procedentes de la Isla de Llingua. Lamentablemente, falta documentación respecto a la historia de estos objetos. (Fig. 1 a 6)

En los años 1994 y 1995, los antropólogos Juan Carlos Olivares, entonces director del Museo, junto a Yuri Jeria y Manuel Ulloa, estudiantes tesistas de licenciatura en Antropología de la Universidad de Chile, realizaron un estudio de campo centrado en la cestería en la Isla Lemuy. Crearon una ficha de adquisición de tipo “etnográfica” específica para la colección de cestería. (Fig. 7 a 23). El trabajo dio como resultado el montaje de la exhibición “Archipiélago en tramas” y su respectivo catálogo. En él se definen tres tipos de cestos según su función y el medio en que son ocupados:

Tierra	Mar	Aire
Llole para papas	Llole para mariscar	Secador de trigo
Canasta de trigo	Llole para pelillo	Lita
Canasta para caballos		Chaigue
Piso		Cernidor de milcao
Llole de Coó		Canastita
Ropero		Secador de mariscos
Llole de prensa		Llole para terneros
Canastilla		

Esto nos remite a una relación muy cercana del chilote con su territorio. Específicamente estamos hablando de una economía de subsistencia en la que en una misma familia se dedican a los tres tipos de labores mencionadas en el esquema, de modo que no hay especialización, sino sólo una división del trabajo por género. Los autores, Jeria y Ulloa, abordan, también, las categorías de lo femenino y lo masculino, refiriéndose a la distinción que hacen los propios artesanos entre canastos y canastas: “En los cestos encontramos presente los atributos de lo masculino y lo femenino, el fundamento paradigmático de los géneros que forman una comunidad humana”²²

Masculino Canastos	Femenino Canastas
Verde → tosquedad	Alba → delicadeza
Endebles → deformables	Fuertes → indeformables
Transparente → público	Opaco → privado
Fugaz → reemplazable	Duradero → irremplazable

En la conclusión de su estudio plantean uno de los problemas que a traviesa esta tesis, cito:

“Es probable que en la isla Lemuy se continúen realizando prácticas y costumbres tradicionales, pero los fundamentos que sustentan y otorgan sentido a la cosmovisión del estilo de vida de las gentes del archipiélago, se modifica cada día más o desaparece. En la actualidad ya no se elaboran muchos tipos de canastos, no se hacen secadores de trigo, litas. Otras formas comienzan a caer en rápido desuso. Incluso los rituales se hacen cada día más esporádicos, la gente asiste menos, se olvidan.” (Jeria, et al, 1996)

En el año 2007, bajo la dirección de la arqueóloga Marijke van Meurs, se profundiza en la documentación de la colección de cestería de Chiloé y se adquieren objetos de cestería de la familia Marilican, artesanos de la localidad de Llanco, ubicada en la comuna de Ancud. En esa oportunidad la documentación incluyó el registro visual y audiovisual que fue presentado junto con algunas de las piezas adquiridas en la exposición “La Quilineja y la

²² Jeria, Et Al, 1996

familia Marilican”. Por razones burocráticas, las piezas fueron ingresadas a la colección en el año 2012.

La familia Marilican, estaba compuesta por don Juan, su difunta esposa doña Anjela Lindsay y sus hijos Clodomiro y Dago. Don Juan habría aprendido a tejer la quilineja gracias a la enseñanza de su madre y él le habría enseñado al resto de la familia. Los Marilican se caracterizan por el gusto por los objetos ornamentales o “lujos” (pantallas, bandejas, teteras, etc.), que don Juan habría heredado de su madre.

Ahora bien, respecto a la distinción entre masculino y femenino, don “Cloro” Marilican dice que los canastos serían aquellos de dos tomadores y las canastas sólo tendrían un tomador más largo que sirve para llevarlas en el brazo. Por lo que los primeros son para labores pesadas como cargar papas y las segundas, para llevar cosas más livianas. De hecho hay un tipo de canastas que don “Cloro” llama las “caperucitas”: canastas livianas de una sola aza larga para llevar colgando del brazo.

Otro tipo de clasificación que realizan las investigadoras en el caso de la Familia Marilican es la de los objetos según su uso. Nos encontramos entonces con:

1. Objetos de usos tradicionales como las sogas y los escobillones. Se mencionan también usos históricos como las cercas de quilineja, que hoy en día han sido reemplazadas por los alambres (Fig. 24).
2. Canastos, ya sean utilitarios u ornamentales. Los utilitarios sirven para el transporte de alimentos como papas, mariscos o huevos. Y “las fantasías”, como también las llaman, son canastos ornamentales, como por ejemplo el antiguo canasto chichero que hoy en día se fabrica con fines decorativos, pues su uso ha sido reemplazado por sacos de material sintético. (Figs. 25 y 26)
3. Los “lujos” o “fantasías”. Que son piezas ornamentales tales como pantallas, bandejas, teteras, mates, etc. Con la muerte de doña Anjela en el año 2005 aproximadamente, se dejaron de fabricar gran parte de estas piezas decorativas que se realizaban con quilineja fina. (Figs. 27 y 28)

En el año 2011 se realiza la investigación “La fijación del mito en Chiloé desde las colecciones del Museo Regional de Ancud”, que tiene por objetivo principal determinar cómo, cuándo y porqué se produjo la representación visual-tridimensional de los seres mitológicos de Chiloé encontrándose algunos ejemplares en la colección de objetos en fibra

vegetal realizados por los artesanos de la isla de Llingua (Comuna de Quinchao) y los tallados en piedra canchagua realizado por los artesanos de la Isla Lacuy.

“Observando que son piezas únicas, claves y protagonistas en el proceso de instalación de la “imagen mítica de Chiloé”; un proceso acelerado y de asombrosa transmisión, si consideramos que la imagen o representación visual del mito chilote es un fenómeno bastante nuevo, conformado recién en la segunda mitad del siglo XX.”(MRA, 2011)

Esta investigación es fundamental pues documenta la primera parte de la colección Cestería de Chiloé, adquirida junto con la fundación del museo y de la que no se contaba con información, salvo el conocimiento del lugar de origen de las piezas. La investigación determinó en primer lugar que la familia de artesanos que la produjeron es la Familia Mansilla Miranda y la señora Betty Molina, señora de Pedro Mansilla y vecina de la infancia. Se entrevistó a los sobrevivientes, quienes dieron cuenta de su proceso de aprendizaje. Primero don Pedro narró cómo Carolina, su hermana mayor, aprende de su prima a hacer trenza de quiscal de “cuatro patas” (técnica de ajedrez) que es la que se utilizaba para confeccionar bolsos y luego fue transmitiendo la técnica al resto de sus primas que vivían con ellos. “No obstante, el hito que marcará el desarrollo de la cestería en la familia y en toda la isla, será la estadía de doña Carolina en el Instituto de Educación Rural (IER) de Ancud en el año 1964, y posteriormente de casi todas sus hermanas.”²³

El IER es una institución católica que surge frente a las necesidades del mundo rural: baja escolaridad, pocos recursos económicos y salubridad insuficiente. El acta de Constitución de la Fundación es firmado el año 1954 y a 1961, llegaron a ser 18 establecimientos entre Aconcagua y Chiloé.²⁴

En Ancud el IER realizaba cursos de 4 meses aplicadas al área técnico-agrícola y al fomento de la artesanía. Según cuenta doña Carolina Mansilla, a ella le interesaba el curso de costura, sin embargo, ya estando en el IER, una profesora preguntó a las estudiantes si alguien sabía tejer fibras vegetales. Tras esta pregunta, doña Carolina enseñó a sus compañeras lo que sabía y también aprendió de otras compañeras las técnicas de “calado” y “costureado” (técnica de aduja).

²³ MRA, 2011, p. 6

²⁴ Instituto de Educación Rural www.ier.cl

Uno de los objetivos del IER es que los estudiantes regresaran a sus comunidades a enseñar lo aprendido y así fue cómo surgió el Centro Juvenil, siguiendo la idea de utilizar los recursos de la zona, en este caso el quiscal y el junquillo para realizar figuras de fibra vegetal para la venta.

“Entonces por ahí comenzaron a aparecer de a poquito los individuales, las paneras, y ya después con otra técnica porque después fue la otra hermana, la Noemí (...) al IER también, y resulta que la Noemí tuvo más enseñanza todavía sobre el asunto de las fibras vegetales, y también llegó apoyando mucho la idea, entonces empezaron a hacer otras figuras (...) después en toda la isla casi, en todas las casa fueron haciendo cosas con el fin de vender, porque ocurre que después vino... en otro gobierno apareció el CEMA, CEMA Chile, y llegaron ellos para que comiencen a comercializar el producto (...)” (Pedro Miranda, Focus Group. Achao. 16-12-2011, MRA)

A principios de los años 70 el conocido investigador y folklorista local, Amador Cárdenas visita la isla de Llingua a asesorar la cooperativa de pescadores, en su rol de promotor del Indap (Instituto de Desarrollo Agropecuario). Pero el resto del tiempo que le quedaba libre, mientras esperaba la lancha, aprovechaba de compartir con la comunidad. Él incentivó a la familia Mansilla a diversificar los tipos de piezas, impulsando la creación de seres mitológicos y de escenas costumbristas. Es posible, que dos objetos de la colección: “el velero” y el “bote” sean producto de su influencia. Pero, además, es él quien los contacta con CEMA Chile, una fundación sin fines de lucro creada en 1964 dirigida por la primera dama, Maruja Ruiz Tagle de Frei, quien buscaba comercializar el trabajo de los centros de madres a lo largo del país.

Pero las influencias siguen, pues por esos mismos años, otro investigador local visita la isla. Se trata de don Bernardo Quintana Mansilla, quien viaja a la isla para reencontrarse con la familia de su madre y difundir su libro *Chiloé mitológico. Mitos – Pájaros agoreros – Ceremonias mágicas de la provincia de Chiloé* (1972). Entonces conoce a la Familia Mansilla Miranda y les deja una copia de su libro con el encargo de realizar en fibra vegetal los seres mitológicos que allí se mencionan. Y, según cuenta Deilfilia Miranda, después regresó a comprar todo lo que habían hecho.

Desde entonces el conocimiento se fue transmitiendo a todo el resto de los habitantes de la isla, hasta que en el año 1999 se crea la agrupación de mujeres “La ballena dormida” que tiene entre sus más importantes compradores a la Fundación Artesanías de Chile (Entidad privada sin fines de lucro financiada con fondos públicos y privados cuyo objetivo es el de

crear oportunidades de desarrollo sociocultural y económico para las artesanas y artesanos tradicionales).

En octubre del año 2012 se realizó el encuentro “Tejiendo redes: Intercambio Internacional de técnicas y experiencias de cestería tradicionales y contemporáneas”, un encuentro de intercambio de experiencias entre maestros y maestras cesteros y la artesana inglesa Mary Butcher.

Dicho evento junto con otro realizado más adelante –“I Encuentro de artes y oficios tradicionales de Chiloé”- permitieron al museo establecer contacto con los artesanos, para luego, poder documentar las futuras compras de nuevos objetos en fibra vegetal, a través de la nueva ficha de levantamiento de información creada a principios del año 2012.

Por último, la investigación “Cestería de Chiloé: el oficio detrás de las colecciones del Museo Regional de Ancud”, a cargo de Jannette Gonzalez, proyectada para el año 2013, tiene por objetivo rescatar conocimientos asociados a la cestería en cuatro localidades de Chiloé: Pugeñún (Ancud), Puerto Ichuac (Puqueldón), Llingua (Quinchao) y Chaiguao (Quellón); de las que se han adquirido 42 piezas, con el propósito de identificar los nombres locales otorgados a las fibras utilizadas y asociarlas a sus nombres científicos, realizar la caracterización medioambiental de cada una de las áreas de estudio y establecer una tipología de técnicas de tejido; además de realizar un catastro de las piezas que en cada localidad se han tejido y se tejen en la actualidad. Para la identificación de las fibras se contará con la asesoría de un ingeniero forestal, pues “el acceso a la materia prima es tema relevante hoy en día, ya que la explotación indiscriminada del bosque nativo ha puesto en peligro también a las especies no madereras, como enredaderas y arbustos que se utilizan en la confección de cestos”.²⁵

Las fibras identificadas en la colección “Cestería de Chiloé” son las siguientes: cunquillo (*Juncus procerus*), ñapo (*Juncus balticus*), quisca (*Greigia sphacelata*), quila (*Chusquea quila*), quilineja (*Luzuriaga radicans* y *Luzuriaga polyphylla*), ñocha o manila (*Phormium tenax*), voqui (*Capsidium valdivianum*), voqui auca (*Boquilla trifoliolata*) y voqui negro (*Cissus striata*)²⁶ (Figs.29 a 31)

²⁵ González, investigación “Cestería de Chiloé: el oficio detrás de las colecciones del Museo Regional de Ancud”. Museo Regional de Ancud, 2013

²⁶ *Ibíd.*

2. Sobre las técnicas

Respecto a las técnicas, en Chiloé, se trabajan las 4 técnicas utilizadas a lo largo del país: entramado, aduja, entrelazado y trenzado. (Fig. 29 a 34) Y no sólo los últimos tres, tal como se plantea en la exposición de la Fundación Artesanías de Chile “Tramas vegetales” (Museo Regional de Ancud, 2011). Eso sí, los puntos reciben otros nombres, los que varían, además entre las localidades. La técnica de aduja es utilizada en Llingua, a la aduja simple se le llama “costureado” y a la aduja compuesta se le llama “arropado”²⁷

En el texto *Huentelolén* la antropóloga Loreto Rebolledo explica muy bien la técnica de aduja y ciertos aspectos técnicos, que cito a continuación para mayor claridad:

La técnica de aduja o espiral es una de las más simples y antiguas. Para utilizarla es necesario contar con dos tipos de materiales vegetales, uno más consistente, que servirá para formar el esqueleto o interior y las hebras vegetales para recubrir y amarrar, cuya cualidad esencial debe ser la flexibilidad. En Huentelolén, para el relleno interior se usa coirón o paja y como fibra de enlace se emplea la ñocha o junquillo.

La técnica consiste en enrollar en espiral un manojo de coirón o paja y con la ayuda de una aguja gruesa se va dando puntadas cada cierto trecho con hebras de ñocha, de este modo se va recubriendo el interior a la vez que se van dejando unidas las espirales entre sí.

El inicio de un trabajo (fondo) varía según la forma que tendrá la pieza que se elaborará. Si se trata de un canasto, *llepu* o cualquier producto de forma redondeada habrá que formar un ojal o anillo que hará de punto de partida de la espiral. En las piezas de forma cuadrada u ovalada, el comienzo tiene forma de un cordón ligeramente alargado en torno al cual se anudan las espiras siguientes. (Rebolledo, p.8)

²⁷ *Ibíd.*

3. Clasificación de la colección

El MRA clasifica la colección de cestería como parte de la colección etnográfica del museo y la divide a su vez en objetos utilitarios, objetos ornamentales y objetos utilitario-ornamentales.

Como ya mencionábamos anteriormente una colección se compone de un conjunto de objetos ordenados, clasificados y documentados. Puesto que un conjunto de objetos, por sí solos, no forman una colección sino un fondo. La importancia de la clasificación y la documentación es que le dan sentido a los objetos, con el fin de que las generaciones venideras comprendan lo que esos objetos simbolizaban en su contexto de creación. No obstante, este fenómeno es bastante complejo, pues como señala García Canclini:

Si bien materialmente se trata del mismo objeto, social y culturalmente pasa por tres etapas: en la primera, prevalece el valor de uso para la comunidad que lo fabrica, asociado al valor cultural que su diseño e iconografía tienen para ella; en la segunda predomina el valor de cambio del mercado; en la tercera, el valor cultural (estético) del turista, que lo inscribe en su sistema simbólico, diferente –y a veces enfrentado- al del indígena. (1982; p.121)

Una calificación similar es la que esboza Joseph Ballart en una teoría del valor de los bienes patrimoniales, dividiéndolos en valor de uso, valor formal y valor simbólico.

- a) Valor de uso: nos referimos a valor de uso en el sentido de uso para algo, para satisfacer una necesidad material, un deseo de conocimiento o un interés mundano. Es la dimensión estrictamente utilitaria del objeto histórico.
- b) Valor formal: responde al hecho indiscutible de que determinados objetos son apreciados por la atracción que despiertan en las personas por razón de su forma y por las cualidades inherentes que presentan
- c) Valor simbólico / comunitario: entenderemos por tal la consideración en la que se tiene a determinados objetos históricos en cuanto que son sustitutos de algo que no existe, es decir, de algo del pasado y no del presente, una historia, un hecho o una idea. Hay que precisar, en este punto que, ya que todo objeto histórico es un vehículo portador de un mensaje, es aconsejable consultar las aportaciones de la semiología a la teoría de la comunicación. En este sentido más que de un valor simbólico hablaremos

de un valor de signo, ya que el signo sirve para la comunicación, o más directamente de valor comunicativo. (Ballart;)

De modo que en la presente investigación consideramos los objetos de la colección “Cestería de Chiloé” como objetos simbólicos en el sentido en que lo expresa Ballart, pero también, siguiendo a Baudrillard, se trata de buscar respuesta respecto a:

Como son vividos los objetos, a que otras necesidades aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en qué sistema cultural, infra o transcultural, se funda su cotidianidad vivida. (Baudrillard: 1968; p.9)

De acuerdo al Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, la colección de Cestería de Chiloé bien podría calificarse como una colección etnográfica y también como una colección artístico-artesanal. Partiendo del supuesto de que la colección debiera subdividirse, corresponderían a la primera categoría, todos aquellos objetos que fueron utilizados antes de haber pasado a ser posesión del museo o bien aquellos artefactos que fueron creados con fines utilitarios, como las escobas y las sogas. Y, la segunda, subárea mencionada correspondería los objetos ornamentales creados con el propósito de ser vendidos como objetos decorativos o *souvenirs*.

Actualmente, la colección de cestería del Museo Regional de Ancud pertenece a la clasificación de colección etnográfica y está subdividida en objetos utilitarios, objetos ornamentales y objetos utilitario-ornamentales. Para analizar la pertinencia de esta clasificación, proponemos analizar lo que significan los conceptos o áreas disciplinares artístico-artesanal y etnográfico. Y luego abordaremos el problema de la pertinencia de los objetos de la colección “Cestería de Chiloé” del MRA a éstas.

Si bien estamos atentos a visiones críticas respecto a la categoría de objeto funcional, tal como la planteada por Baudrillard, que citamos a continuación

(...) funcional, no califica de ninguna manera como *lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden o a un sistema*: la funcionalidad es la facultad de integrarse a un conjunto. Para el objeto, es la posibilidad de rebasar precisamente su “función” y llegar a una función segunda, convertirse en elemento de juego, de combinación, de cálculo en un sistema universal de signos. (Baudrillard; 1968; p. 71)

Nuestra intención es analizar si las categorías ya existentes sirven para el fin de poder transmitir mejor el significado de los objetos y su valor cultural. Es importante que no se pierda el sentido final.

La división de los objetos en objetos funcionales y objetos artesanales, implica un corpus teórico diferente para cada uno de ellos. Para la colección etnográfica va a ser fundamental el concepto de “cultura”. Mientras que para la colección artística van a ser cruciales los conceptos de “artesanía”, “arte popular” y “etnografía”.

a) ¿Artesanía o arte popular?: Historia de las definiciones.

Tanto la artesanía como el arte popular han sido clasificados dentro de lo que antaño se denominaba “Artes Menores”, par antagónico de las “Bellas Artes”. Esta distinción puede rastrearse desde la tradición clásica renacentista, según la cual sólo se consideran Bellas o Finas Artes aquellas prácticas relacionadas con el intelecto y la racionalidad, donde lo fundamental es la idea, el concepto o *diseño* de la obra, en desmedro del oficio, la técnica y toda actividad física relacionada con la producción de la misma. Es por ello que sólo genios de creatividad inigualable podían crear obras de gran nivel intelectual y al mismo tiempo lograr que la pieza no denotara esfuerzo físico. A partir del renacimiento hay un reconocimiento documentado de los artistas, los cuales comienzan a formar parte de las cortes, dejando de ser sólo un artífice o artesano y equiparando su rango al de un hombre humanista. Pero, además, al ser reconocidas ciertas disciplinas artísticas como artes liberales, pasan a ser materia obligatoria para los hombres y mujeres de corte. Tal como podemos apreciar en el libro *El cortesano* de Baldassarre Castiglione (1478-1529), texto escrito en diálogos, que versa acerca de cómo debe ser la educación y comportamiento en sociedad de los gentilhombres.

El tema va a seguir cobrando importancia y en 1549 Benedetto Varchi (1503 – 1565) escritor humanista italiano publica *Dos Lecciones sobre la primacía de las artes*, obra que consiste en dos conferencias realizadas unos años antes. La primera dedicada a Miguel Ángel, “el” artista por excelencia, puesto que maneja todas las (bellas) artes: la pintura, la escultura y la arquitectura. Y la segunda conferencia llamada *Paragona*, en la que expone el problema de la preeminencia de las artes y presenta al final la opinión de Miguel Ángel, Vasari, Pontormo, Bronzino, Benvenuto Cellini, Niccolò Tribolo, Francesco da Sangallo y Giovanni Battista del Tasso, acerca de si la pintura es más noble que la escultura o viceversa y si la pintura es tan liberal y humanista como la poesía.

Miguel Ángel va a ser un férreo defensor de la escultura, a diferencia de Vasari, un destacado teórico y pintor de la época, que en la convocatoria de Varchi expone sus diferencias con el escultor. Pero, ambos van a coincidir en la idea del diseño.

(...) Realmente la escultura y la pintura son hermanas, nacidas de un padre que es el diseño, en el mismo parto y al mismo tiempo; y no precede la una a la otra sino en la medida en la cual la virtud y la fuerza de quienes las llevan sobre sí hacen que un artífice se adelante a otro, pero no por una diferencia o grado de nobleza que efectivamente se encuentre en ellas. (...) con razón, se puede decir, que una misma alma gobierna dos cuerpos. (Vasari, *Vidas*, 1550)

Esta concepción es fundamental para el arte occidental, pues el Arte Moderno Occidental, como categoría, abarca en sí la producción artista europea desde el siglo XV hasta mediados del siglo XIX, es decir, hasta el momento de la puesta en crisis de las vanguardias.

La primera reivindicación de las artes manufacturadas, dentro del campo del Arte, lo lleva a cabo el movimiento de *Arts & Craft*, liderado por el inglés William Morris (1834-1896), pintor, artesano, poeta y socialista, estrechamente vinculado al movimiento prerrafaelista, quienes creían que los artesanos debían estar al mismo nivel que los artistas y pregonaban el rechazo a la revolución industrial y la vuelta a los métodos artesanales medievales.

Luego vinieron el *Art Nouveau* en Francia y el *Judenstil* en Alemania y los países nórdicos, todos estilos rupturistas que se posicionan contra las normas académicas, a través de una nueva estética, en primer momento, pero más tarde también, a través de nuevos materiales.

Y acontecieron las vanguardias, hoy llamadas históricas: el Constructivismo Ruso, en primer lugar de aquellas que se interesaron por las artes menores e incorporación de nuevos materiales y materialidades. Y en 1919 en Alemania se crea la Bauhaus, escuela de artesanía, arte y arquitectura, creadores de lo que hoy entendemos por “diseño”, la verdadera revolución de los oficios.

Este mundo de diseñadores y decoradores que sólo dibujan y pintan debe convertirse de nuevo en un mundo de gente que construye. Cuando el joven que siente amor por la actividad artística vuelva a comenzar como antaño su carrera aprendiendo un oficio, el artista improductivo no estará condenado a un ejercicio incompleto del arte, pues su pleno desarrollo corresponderá al oficio, en el cual puede sobresalir. ¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! Pues no existe un arte como profesión. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. (Gropius, 1919)

Lo que está detrás del discurso de la Bauhaus es la industrialización: se trata de sacarle provecho a ésta en un sentido creativo, humano y socialista. Pero la reivindicación del artesano también podía tener un sentido práctico, aplicado. Así, por ejemplo en nuestro país, “en el año 1904, el debate sobre la importancia de asociar la actividad artística al ámbito productivo llega incluso al Congreso Nacional. Un artículo publicado en El Mercurio respaldaba la propuesta gubernamental de asignar un ítem dentro del presupuesto de Instrucción Pública al establecimiento de “una escuela de arte decorativo y de arte aplicado a la industria” (Castillo Espinoza, 2008)

La escuela de arte aplicado a la industria sería, pues, no solo un elemento poderoso para elevar el nivel general de la cultura, tendiendo a formar el gusto, sino que, además, constituiría la manera más práctica e inmediata de fomentar la producción industrial del país, mejorando sus resultados, i haciéndolos, en consecuencia, valer más...(“Arte aplicado a la industria”. El Mercurio, Santiago, Jueves 6 de octubre de 1904, p. 3.)

En 1928 se crea la Escuela de Artes y Oficios de la Universidad de Chile, organismo dependiente de la Facultad de Bellas Artes, cuya actividad se extiende hasta 1968, año de reformas académicas, en que la Facultad se divide en Bellas Artes, Diseño, Arte público y Ornamental, Artesanía, Teoría. (Castillo Espinoza, 2008)

Casi una década antes de su cierre, 1959 se marca un hito importantísimo en la historia de la artesanía y el arte popular chileno, al realizarse la mesa redonda de especialistas denominada: “Arte Popular y Artesanías, Arte Manual en General; Arte Aplicado y Arte Primitivo. Definiciones Nacionales de estos conceptos”, organizada por la Universidad de Chile con apoyo de UNESCO. En el documento resultante de este encuentro se enuncia como problema de base el de “la sociedad de clases” y es porque el reconocimiento de los oficios artesanales dentro de las bellas artes tiene su origen en la ideología marxista.

Según la Mesa:

“las artes populares son, por una parte, las expresiones formales, materiales y tradicionales del pueblo, cuyas raíces más profundas están en el pasado y que sobreviven en virtud del espíritu conservador de la gente común. Por otra parte, serían también las expresiones espontáneas e intuitivas que ejecutan los artesanos y artistas populares, no educados para ello en forma sistemática.” (Alarcón; Domínguez y González; 1959)

Las artes populares se caracterizarían por ser tradicionales en cuanto a sus técnicas y nociones estéticas; populares, es decir, del hombre en una sociedad determinada; y anónimas, puesto que son patrimonio colectivo y en muchos casos se hace para satisfacer necesidades.

Respecto de sus productores, el artista popular sería una persona común, que no dispone de herramientas especializadas. Y por el contrario, la artesanía sería una práctica ligada a la idea de un taller colectivo organizado, que implica un oficio técnico racional, subdivisión del trabajo y salario pagado a los obreros. En el taller artesanal habría, además, un maestro que enseña el oficio a sus ayudantes, mientras que en el arte popular “la enseñanza se hace por comunicación directa en el trato familiar”²⁸

Cabe mencionar que en el año 1965, el historiador Eugenio Pereyra Salas (1904-1979) publica la *Historia del Arte en el Reino de Chile*, obra dedica al arte colonial, tema que aparece por primera vez en la historiografía del arte nacional, debido a que el tipo de producción artística propio del arte colonial (producción de taller, varias copias de los mismos motivos y representaciones en perspectiva bidimensional) no era considerado buen arte. En una reseña de la *Revista de Historia* del año 1966, Gabriel Guarda se refiere a la obra y dice que:

²⁸ ALARCÓN, Norma, DOMINGUEZ MARCHANT, Juan y GONZALEZ, Ida. Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno. Universidad de Chile, UNESCO. Santiago, 1959. p. 29

Se nos ofrece un compendio proporcionado de la historia del arte en todo el reino -no como tantas veces de sólo Santiago- y en cada una de sus ramas; aún más, la obra se extiende a los más marginados lindes que podría comprender el tema, sin descuidar ni las grandiosas realizaciones de la arquitectura militar ni las más humildes piezas de la artesanía tradicional.

Tanto las obras de platería, orfebrería, madera policroma como la pintura religiosa del periodo colonial no eran consideradas dignas de mencionarse, precisamente porque eran producciones artesanales realizadas en talleres en los que se copiaba numerosas veces una "obra matriz". De modo, que, incluir el arte colonial, en la historiografía, introducía el problema del límite entre lo funcional y lo artístico. Así como también introduce el tema del maestro artesano versus el artista.

El arte popular y la artesanía están estrechamente relacionados con la identidad latinoamericana. Y representan, también, una de las vías a través de las cuales el arte latinoamericano intentó validarse en la escena internacional. En este contexto, autores como Adolfo Colombres y Ticio Escobar han preferido los términos de arte popular y arte indígena, en un intento de salvar las producciones latinoamericanas del desprecio y posicionarlas dentro del campo del Gran Arte. Hoy en día, podemos considerar que sus esfuerzos han dado frutos, pues el espectador común y corriente ya no concibe la artesanía como algo con menos valor simbólico que la pintura o la escultura, sino sólo como algo diferente. Quizás porque la literatura ya no brinda las pautas de lo que se debe y lo que no en el campo de la cultura y el arte. Ya no hay en Chile un equivalente a Alberto Blest Gana, Benjamín Subercaseaux o Pablo Neruda como ejemplos de escritores diplomáticos destacados de su época. A modo de hipótesis proponemos que las tendencias en el campo de la cultura ya no siguen el discurso literario sino el discurso pragmático de los objetos. De modo que hoy en día encontramos tantos o más temas culturales en la revista de "Vivienda y decoración" del diario *El Mercurio* que en la ya clásica "Artes y Letras".

Para comprender lo que es el arte popular, es necesario entender el contexto de lo que la cultura popular significa, "para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea."²⁹

²⁹ COLOMBRES, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. 2da edición, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2007. p. 17

Profundizando en la definición anterior, Ticio Escobar, va a concebir:

“la cultura popular como el conjunto de prácticas, discursos y figuras particulares de sectores ubicados desfavorablemente en la escena social (lo que) determina que a las culturas populares no les convenga el modelo instituido de representaciones y opten por continuar desarrollando formas específicas dentro de los territorios de la cultura popular” (Escobar, 2011)

Es necesario diferenciar la cultura popular de la cultura de masas, concepto que irrumpe en los años 70 y 80, relacionado con el estilo Pop y que designa un tipo de producto de bajo costo pensado para ser vendido y consumido con rapidez.

“La cultura de masas no es otra cosa que una campaña imperialista de embrutecimiento de los pueblos, apoyada en lo que Margulis denomina “medio de incomunicación de masas”, pues apuntan a dificultar toda forma real de comunicación entre los hombres. Stavenhagen destaca que no es en verdad una cultura de masa, sino para las masas, es decir, un proceso unilateral de difusión. También para Galeano la cultura de masas es la expresión del imperialismo cultural. (...) En este sentido apunta Margulis que la cultura de masas no es un producto de la interacción directa de los grupos humanos, sino de un pequeño núcleo de especialistas que difunden por los medios de comunicación masivos las formas culturales dominantes.” (Colombres, 2007, p. 20)

Para Colombres la cultura de masas es algo de lo que nos debemos resguardar si queremos conservar nuestra cultura popular; para ello es fundamental comprender la artesanía y el arte popular como patrimonio cultural intangible, pues lo que debemos cuidar no son sólo los objetos, sino también, la cultura y la ecología en la que fueron creados. Y si de cultura popular se trata, el término Folklore, fue un término muy utilizado, como sinónimo de ésta, por las ciencias sociales desde mediados del siglo XX y, si bien, actualmente, se utiliza específicamente para el campo de la música, quisiéramos rescatar su significado histórico en palabras del profesor Carlos González Vargas, que en 1989, escribe el artículo “Artesanías tradicionales, artes populares” para la revista *Aisthesis*.

La palabra folk se traduce como pueblo, vulgo, humanidad. Y lore, según señala Raffaele Corso, hace referencia a la literatura oral, tradicional popular; a la historia no escrita, no oficial y primitiva; y a la psicología del pueblo. Abarca las leyendas (históricas o de otra naturaleza), la música, con sus instrumentos característicos, y el cancionero popular; las creencias de orden sobrenatural, las tradiciones científicas (medicina

popular, conocimientos prácticos), artísticas y artesanales (hilados, cestería, alfarería, fabricación de lanas y utensilios domésticos, etc.); los cuentos, acertijos y proverbios. Como nuestra sociedad nacional es de raíz mestiza, veremos amalgamados en el folklore elementos de las diversas culturas indígenas con la que trajo el conquistador. (González Vargas, 1989)

En el mismo texto se refiere al carácter vigente, dinámico, variable y no institucionalizado del Folklore. Así como también, lo define como regional, localizable, funcional, tradicional, popular y anónimo.

Hoy se piensa, más bien, en el folklore como una fuerza viva y, por ello, con capacidad de perdurar (Thoms pensaba en rescatar lo que estaba por extinguirse). Esta “fuerza viva” fluye por todos los conductos de la sociedad a la que pertenece y pulsa al ritmo de ésta. Como algo vivo, tiene la capacidad de renovarse, pero, debido a sus vigorosos lazos con la tradición y a la fuerza de su arraigo en las diversas comunidades, los cambios se producen con lentitud, casi inadvertida. Así, el folklore se adapta a las nuevas condiciones de vida del hombre y, al hacerlo, no sólo puede adoptar otra apariencia, sino, también, puede adoptar, y adaptar, formas que no constituían parte del folklore, produciéndose un traspaso de elementos desde otros ámbitos de la cultura hacia el ámbito de lo folklórico, es decir, se admite algo que pasa a formar parte de los bienes de un grupo o de la sociedad folk y, como patrimonio común, llega a hacerse representativo de ese grupo, de esa sociedad. (González Vargas, 1989)

Carlos González hace referencia a lo que hoy entenderíamos como la puesta en valor de las artes populares y las artesanías desde el punto de vista del patrimonio cultural. La valoración de los objetos y lugares históricos o emblemáticos es un fenómeno transdisciplinario. Pues como decía Ticio Escobar (2011): hoy en día, el problema está puesto, ya no en el producto artesanal, sino en el “componente patrimonial y territorial centrada en la experiencia cultural de las comunidades.”³⁰

En la actualidad, el consenso lingüístico ha privilegiado el uso del término Artesanía para referirse a los oficios tradicionales, mientras que el término de Arte Popular designaría aquellas prácticas artísticas realizadas con materiales y/o sobre temáticas populares, un buen ejemplo de ello es el muralismo.

³⁰ Escobar, Ticio “Arte indígena: el desafío de lo universal.” en *Una teoría del arte desde América Latina*. Jiménez José (editor). Editorial Turner, 2011

Respecto a los usos y abusos del lenguaje, el caso del Museo de Arte Popular Americano es significativo, pues esta institución creada el año 1943, dependiente de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, debe su nombre a la reivindicación del arte y los oficios tradicionales y populares “americanos” que ocurre a mediados del siglo XX. Pero durante la dictadura, el cierre de este centro de acopio del arte popular y a la vez, el apoyo del gobierno de facto al Centro de Extensión de la Universidad Católica -que desde entonces organiza las Ferias Internacionales de Artesanía-, inciden en el detrimento del uso del término “popular” (relacionado con el gobierno de la unidad popular, por lo demás) en favor del uso del término artesanía.

Pero además, el “arte popular” no ha sido reivindicado en nuestro país, pues el modelo de la Feria Internacional de Artesanía que se impuso como única opción en el área del *Art and Craft* (por decirlo de un modo pintoresco) no es un modelo que promueva el rescate patrimonial de las piezas, es decir, no se ha rescatado el contexto de creación de la piezas ni la identidad cultural ligada a ellas. A pesar de que según lo conversado en una entrevista con María Celina Rodríguez, directora del programa, ella tiene claridad en que el contexto y la identidad son lo más importante. Y de hecho el “Consejo Nacional de la Cultura y las Artes” define la artesanía como:

“un área productiva de contenido cultural basada en el trabajo manual”, que implica “el manejo de un conocimiento técnico de tipo tradicional”. Lo que significa que el objeto en sí simboliza una tradición, un saber popular aprendido por un artesano, “quién realiza la transformación de la materia prima en objeto artesanal”, como “sujeto depositario del oficio y del saber hacer”.

Mientras que Celina Rodríguez, directora del programa de Artesanía de la Universidad Católica, la define como

“una actividad colectiva en la que se manifiestan creencias, necesidades y formas de hacer propias de cada comunidad. Se expresa en estéticas y formas distintivas y representativas, mantenidas en el tiempo a través de las generaciones, manteniéndose relativamente estables sin perjuicio de la incorporación histórica de nuevos elementos”. (Rodríguez Olea: “Artesanía de las Raíces”)

Actualmente el Programa de Artesanía trabaja en forma conjunta con el área de Artesanía del CNCA en el “Sello de excelencia a la artesanía”, esta iniciativa que otorga un premio al artesano mejor ejecutor en su categoría ha sido criticada por sus detractores por tener una visión “comercial”, es decir, por buscar la belleza comercial, en un trabajo artesanal que debería ser evaluado por su contexto de identidad local. Por otra parte, debemos tener en cuenta que las profesionales implicadas provienen del ámbito del diseño, disciplina para la cual la calidad de factura de los objetos no es un tema menor. Pero además, no debemos perder de vista que la finalidad del objeto artesanal es la venta y que ya no es correcto pensar en la artesanía y / o en el arte popular como prácticas puramente etnográficas, es decir, que respondan solamente a necesidades utilitarias o simbólicas de un pueblo o comunidad.

b) Etnografía.

La etnografía es un proceso sistemático de aproximación a una situación social, considerada de manera global en su propio contexto natural. El objetivo fundamental y el punto de partida que orienta todo este proceso de investigación es la comprensión empática del fenómeno objeto de estudio. La etnografía se interesa por lo que la gente hace, cómo se comporta, como interactúa; se propone descubrir sus creencias, valores, motivaciones...etc.³¹
(...)

Nos interesa destacar que la etnografía tiene un carácter fenomenológico, es decir, que describe los fenómenos desde el punto de vista de los participantes. Y como decíamos anteriormente para destacar el valor de Patrimonio Cultural Inmaterial de la colección de cestería –y de las colecciones de artesanía, en general-, es necesario basar el estudio de las colecciones en el levantamiento de fuentes primarias, basadas en la observación y contacto directo con los artesanos. Ahora bien, para el marco de esta investigación nos limitamos a utilizar y sistematizar las fuentes primarias realizadas por diferentes investigadores para el Museo en los años 1994 y 2006. Contrastadas con información secundaria de tipo bibliográfico, que podría calificar de etnohistóricas.

³¹Apuntes de cátedra de la asignatura: “Métodos de la investigación educativa.” Profesor: F. Javier Murillo. Universidad Autónoma de Madrid.

La cestería es una práctica artesanal que data de milenios de siglos y que surge de modo espontáneo en diferentes culturas alrededor del mundo. Desde tiempos inmemoriales, hombres y mujeres movidos por la necesidad, han tejido redes y cestos con fibras vegetales que obtienen de su medio. En el proceso de creación de los cestos cada cultura se representa a sí misma simbólicamente, manifestando su *ethos*. Un *ethos* es “una experiencia común, una comprensión común nacida del encuentro entre seres humanos; no es una forma de argumento coherente o ideología, sino una experiencia compartida, que vive de su constante memoria.”³². Es esa experiencia compartida que hace posible el proceso de construcción de la identidad cultural, que si bien se encuentra en constante devenir, “sólo llega a ser un asunto importante cuando algo que se ha asumido como fijo, coherente y estable, es desplazado por la experiencia de la duda y la incertidumbre.”³³

Chiloé posee una identidad cultural propia que ha sido puesta en crisis por los procesos de modernización, especialmente, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Y que, no obstante lo anterior, ha permanecido en constante construcción apelando a una memoria colectiva común y a determinadas formas simbólicas que recrean y representan experiencias ecológicas y geográficas determinadas. Siguiendo a Clifford Geertz:

El concepto de cultura que propugnamos] (...) es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, consideramos que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que buscamos es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. [...]” (Geertz; 1973)

De modo que la cestería debe comprenderse como una expresión simbólica de la cultura que la produce. Pues:

La sociedad crea artefactos socialmente moldeados o estandarizados, que pueden ser reproducidos y repetidos, gracias a los símbolos que los representan; tanto a éstos como a la tecnología que los produce. Ellos son transmitidos y heredados socialmente a través del proceso educativo. Dicho proceso, también transmite los modelos de comportamiento, a través de sus

³² Larraín, Jorge. 1994. *Ideology and cultural identity*. Cambridge: Polity Press.

³³ Mercer, Kobena. 1990, en “The Question of Cultural Identity”. En: Stuart Hall, David Held y Tony McGrew (eds.), *Modernity and Its Futures*. pp. 273-316. Cambridge: Polity Press, 1992. Traducido por Alexandra Hibbett.

símbolos representativos, como patrones de comportamiento. Igualmente, transmite ideas, sentimientos y actitudes a través de sus representaciones simbólicas.

La cultura así concebida, aunque es básicamente un sistema simbólico superestructural, es inconcebible e inseparable de los objetos materiales, las propias acciones del comportamiento y las ideas y sentimientos reales que representa. En este sentido, las tres formas en que se expresa la cultura - artefactos, comportamiento y expresiones ideacionales- son inseparables y se encuentran presentes y combinadas, en diferente grado y predominancia, en cada expresión cultural. (Berdichewsky)

La cultura chilota es de origen mestizo y procede en sus inicios de los indios Chono, Cunco y Huilliche. Los Chono, que en idioma huilliche significa "hombre de canoa", eran un pueblo navegante, que habitaba en las costas de Chiloé y al sur hasta el Estrecho de Magallanes. Oresthes Plath, destacado folklorista nacional, describe del siguiente modo a los primeros:

Los primitivos Chono construían embarcaciones de tablones unidos, usaban fisgas de palo de dos mazas, hacían de fibras vegetales redes, de hueso y espinas de pescado anzuelos, tenían arcos y flechas para cazar aves, realizaban tejidos de lana que esquilaban de canes lanudos, puñales de hueso de ballena, vestidos de cueros de lobos marinos, trabajaban la paja y las plumas.

En 1558 los españoles llegan a la isla de Chiloé y esclavizan a los indios, lo que provocó la huida de los indios Chono al extremo sur de la isla grande. Pero, luego comenzarían a volver en 1610, cuando los jesuitas lograron atraerlos al cristianismo.

Respecto a los primeros isleños mestizos, Oresthe Plath los describe así:

Los aborígenes isleños tenían sus casas de madera y techumbre de paja, cultivaban los árboles y las plantas, las semillas y legumbres, practicaban ritos y ceremonias, utilizaban el pelaje del guanaco y tejían en telares, tenían embarcaciones de tablones cosidos con sogas de fibras vegetales o tientos de animales, lo que les permitía desarmarla para travesías por tierra, empleaban y sabían del uso de velas con viento a favor lo que posibilitaba su navegación, realizaban la cestería de aduja, empleaban el arado de ártigas, el gualato, que les servía de azadón, el troncue', especie de barreta de madera, el palde, excavador de madera, realizaban la ahumadura de pescado y marisco para su conservación y se servían del horno en tierra para la cocción de sus alimentos. (Plath)

En cuanto a los relatos de viajeros, el capitán Robert FitzRoy y el naturalista Charles Darwin de la Expedición a bordo del buque "Beagle", que pasó por Chiloé en 1834 y 1835 se refieren a los indígenas chilotes, como seres pacíficos y muy corteses, a diferencia de los indígenas araucanos. Pero en lo que se refiere a los avances tecnológicos, al cultivo de las tierras y el cuidado de animales, los consideran muy atrasados y a ello se les atribuye su pobreza. Al punto que Darwin se refiere a Chiloé como uno de los lugares más miserables del planeta.

A juzgar por su color y su corta talla, los habitantes parecen tener tres cuartas partes de sangre india en las venas. (...) Los habitantes usan todos gruesos vestidos de lana, que cada familia teje por sí misma, y que tiñe de azul mediante índigo. Sin embargo, todas las artes son de lo más rudimentario, y para tener de ello la prueba no hay sino que examinar su singular manera de labrar, su modo de tejer, su manera de moler el grano o de construir sus barcos. (Darwin: 1839: pp. 329-330)

Si bien los expedicionarios no escriben sobre los trabajos artesanales que se realizaban en Chiloé en aquel entonces, queda registro de éstos en las escenas de costumbres realizadas por Conrad Martens, dibujante del Beagle. En las que se representan situaciones cotidianas de Chiloé, específicamente: una mujer junto a un fogón, una mujer tejiendo y otra hilando y una pareja. En todas estas imágenes encontramos cestos dibujados en segundo plano, pero con bastante detalle. (Ver anexo de imágenes)

En el año 1896, Darío Cavada escribe lo siguiente:

Sin tener más escuela que la del hogar y la primaria, el chilote posee varias industrias rudimentarias sí por las imperfecciones de sus maquinarias; pero muy útiles y adecuadas a su modus vivendi. El se fabrica sus vestidos, muebles, casas, carretas, embarcaciones y aún instrumentos musicales, como la guitarra (...) Teje hermosos canastos de variadas y elegantes formas, de la enredadera llamada quilineja, los cuales son muy apreciados por su larga duración. Con esta misma enredadera se hacen los cables que usa en sus embarcaciones, ya como cadenas que sujetan el sacho (ancla), ya como estais ú otras amarras. (Cavada, 1986; pp. 37 y 38)

En 1914 Francisco Cavada escribe “Chiloé y los chilotes”, libro de avanzado espíritu folklorista, en el que se menciona que los chilotes, además de producir telas de vicuña y carnero, “tejían redes con hilo de ñocha, que utilizaban para pescar, canastos u otros objetos fabricados con voqui y quilineja.”³⁴ Y que “la industria de los isleños era sumamente rudimental. Ella consistía, además de los tejidos que hemos enumerado, en la confección de pequeños cestos de quilineja destinados al acarreo de la pesca menor, llamados yoles y de pequeñas redes para pescar, tejidos con hilo de ñocha”³⁵

Lo más interesante del libro de Francisco Cavada es que describe todos los tipos de plantas vegetales que se conocen de Chiloé, basándose en los datos suministrados en 1842 por el Intendente de Chiloé don Domingo Espiñeira a la “Sociedad Nacional de Agricultura”, quien en cuanto a fibras vegetales se refiere, menciona las siguientes: Junquillo, ñipe (*myrceugenia stenophylla*), quiscal (*eringium paniculatum*), vochi-vochi (*mitraria coccinea*) y voqui (*echites chilensis*) de tres clases: auca, verde y negro. Y a la lista de don Domingo Espiñeira, Cavada agrega: quila (*chusquea aquila*), chupón (*bromelin spaelata*), ñocha (una bromeliácea), quilineja (*Luzuriaga erecta vel radicans*), el coirón (*andro pogon argenteus*) y la cortadera³⁶. Estos datos son muy relevantes para la documentación de la colección del Museo de Ancud, pues hoy en día se utilizan muchos tipos de fibras que son nombradas de diferentes modos según las localidades y los artesanos, lo que dificulta mucho su identificación.

En 1963, el antropólogo francés Joseph Emperaire escribe *Los nómades del mar*, obra en la que da cuenta de sus investigaciones en el sur de Chile, que visitó entre 1946 y 1953. Y si bien, sus relatos se centran en la vida de los patagones, se refiere a los chilotes de la siguiente manera:

Según una costumbre que tiene ya por lo menos medio siglo, cierto número de chilotes abandona cada año sus islas y adopta una existencia nómada en los archipiélagos de la Patagonia Occidental, desde el Golfo de Penas al Cabo de Hornos. Su ocupación principal es la caza de animales de piel fina. Otras veces son cortadores de árboles, pescadores de moluscos y crustáceos y, en este caso, trabajan por cuenta de pequeñas empresas de Punta Arenas o de Puerto Natales. Terminan a menudo por radicarse en uno u otro de estos dos centros urbanos de la provincia de Magallanes, donde se dedican a profesiones más lucrativas.

³⁴ 1914 Francisco Cavada escribe “Chiloé y los chilotes”, (p. 19)

³⁵ Ibid. Pp. 24 y 25

³⁶ Idem. (p.46 y 47)

En sus excursiones en chalupa a través de los archipiélagos se mezclan con las poblaciones alacalufes y yaganas. En efecto, su presencia en los canales responde más a un espíritu de aventura y de independencia y a una imposibilidad de una adaptación a un estilo de vida más regular que a la necesidad de hallar un trabajo más remunerador en Chiloé. Viven prácticamente al margen de todo control administrativo y ejercen sobre los últimos indios nómades la más nefasta influencia, pues se llevan como marineros a sus hijos, se roban las mujeres, propagan el gusto desenfrenado por el alcohol y contribuyen a la propagación de enfermedades venéreas.

Como podemos apreciar en este texto no se habla muy bien de las costumbres de los chilotes, a diferencia de textos anteriores, lo que nos da una perspectiva más amplia respecto a su complejidad como cultura. Pero lo que es más interesante es que nos brinda antecedentes de la relación entre los chilotes y los indios alacalufes y yaganas. Además de dar cuenta de la migración de los chilotes a las ciudades más australes de nuestro territorio, indicando por lo tanto costumbres comunes.

Joseph Emperaire realiza un inventario de materias primas autóctonas de alacalufes y yaganas, en el que menciona como instrumento de pesca: “canastos de juncos trenzados, utensilios por las mujeres en la pesca por buceo.”³⁷ Y como utensilios domésticos menciona entre otros objetos:

- “Liana de voqui que pasa por los ojales de esa misma pieza y forma un cordón de bolsa (...)
- Baldes de corteza de roble o de ciruelillo que sirven como recipiente de agua potable en la canoa o en la choza.
- Bastón hendido para mantener juntas las cortezas durante el trabajo de costura del balde.
- Lianas de voqui para las costuras y el asa.
- Conchas cortantes para el trabajo de las cortezas.
- Punzón de hueso para abrir los hoyos de la costura. (...)
- Canastos de juncos trenzados de mallas finas para guardar los objetos preciosos (mujeres).
- Cajas de corteza con la misma destinación (hombres).
- Canastos de voqui con armadura.
- Canastos de juncos trenzados de mallas grandes para conservar los mariscos (hombres y mujeres)”. (pág. 326)

³⁷ En 1963, el antropólogo francés Joseph Emperaire escribe Los nómades del mar

El problema del texto de Joseph Emperaire es que habla de una temporalidad rara, pues si bien se refiere a lo que él pudo observar *in situ* entre los años 40 y 50, se refiere a los chilotes como indios mestizos aislados de un posible proceso de modernización. Y es que es probable que en esa época todavía no se hiciera sentir en el Chiloé rural las nuevas tecnologías y las nuevas formas de mercado que a su vez traerían nuevas formas de convivencia con la tierra y sus recursos.

V. CONCLUSIÓN

En la presente tesina abordamos el tema de la Cestería de Chiloé desde la colección del MRA. Comenzamos por referirnos a la práctica artesanal de la cestería en términos generales y luego, tratamos el problema de los museos como instituciones coleccionistas y documentadoras. Estos dos temas iniciales ya nos indican dos disciplinas en cruce, por un lado la práctica etnográfica y por otro lado, la representación estética (del museo como lugar donde se representa la cultura).

Nos encontramos con que en sí mismo el museo adolece de una falta de definición que arrastra desde su creación, pues el Museo Regional funciona como centro de acopio de objetos de diversa índole que durante años dieron cuenta de una política de adquisición poco clara. Hoy en día abogamos por que el museo se reconozca como museo etnográfico, dado que su misión principal es el rescate de la cultura chilota en toda su diversidad.

Respecto a la colección “Cestería de Chiloé”, recopilamos su historia, que es la historia de su documentación y abordamos el problema respecto de su clasificación. Básicamente nos preguntamos ¿Por qué es una colección Etnográfica y no una colección de Arte popular y / o Artesanía? Analizamos lo que ambos conceptos significan a la luz de la producción cestera y sostenemos que, si bien algunos objetos pueden considerarse como etnográficos y otros objetos como piezas de artesanía, según su uso y función, corresponde que todos los objetos sean clasificados como etnográficos dado que la importancia de éstos radica en su valor contextual, refiriendo al patrimonio cultural inmaterial de Chiloé.

Teniendo en cuenta que la función principal del museo es comunicar el conocimiento acerca del patrimonio y que toda la información que el Museo posee sobre sus colecciones ha sido adquirida gracias a las investigaciones desarrolladas por la propia institución, el Museo ha logrado en su última gestión hacer una red de contacto con los artesanos que cristaliza en la creación de un encuentro anual en el que éstos pueden compartir sus conocimientos entre ellos y también se dan a conocer a la comunidad. Y esto es, sin duda, un avance en materia de documentación, puesto que ya está establecido el canal de comunicación.

Pero por otra parte es necesario que el museo establezca una política de adquisiciones para la colección “Cestería de Chiloé”. Pues en los años setenta primó el punto de vista estético y se adquirieron escenas de costumbres y figuras mitológicas. Creaciones que fueron promovidas por dos reconocidos folkloristas de la época. Luego, en los noventa, se realizó una investigación etnográfica, en la que en algunos casos se les pidió a los artesanos que realizaran cestos que ya se habían dejado de hacer, pues su uso había sido reemplazado por objetos de plástico. Y en la gestión de Marijke van Meurs como directora, en ocasión del proyecto FAIP 2011, se les encarga a los artesanos de Llingua la creación de seres mitológicos gigantes, los cuales se encuentran en exhibición permanente en el museo (Fig. 47). Pero, también se han pedido objetos funcionales que ya no se realizan y ahora cobran sentido estético, como es el caso del canasto chichero (Fig. 25). De modo que el museo desde sus inicios ha influido en la producción cestera a través de sus encargos y lo que vemos aquí no es otra cosa que la voluntad de *folklore* o de identidad local promovida por los propios agentes culturales. De modo que en este caso, en particular, es el de la producción en fibra vegetal, la identidad cultural es co-construida por los actores sociales poseedores del capital simbólico y los agentes poseedores del capital económico, en términos de Bourdieu.

Por último, después de dos años de investigación bibliográfica se nos han abierto más preguntas que respuestas. Sabemos que hay una cestería tradicional en eminente peligro de extinción y una cestería moderna en la que se utilizan diferentes tipos de materiales y puntos, independiente de la localidad en la que se fabriquen. No sabemos cómo, ni cuando se introdujo la manila, planta proveniente del sud este asiático, pero su uso reemplazó a materiales tradicionales y su nombre se confunde con éstos. Cada comunidad utiliza una nomenclatura diferente para nombrar los puntos y también las plantas. Y hemos identificado microhistorias de producción para las localidades de Llingua, Isla Lemuy y Llanco, pero aún falta resolver muchas otras historias como las de Chaigüao y Curaco de Vélez. Por suerte, el Museo Regional de Ancud ya está levantando información de campo la que esperamos se pueda continuar analizando a la luz de la academia. Siempre teniendo en cuenta que nuestra primera y última intención, al proponer este tema de tesis, era ayudar al Museo en su rol como institución social, desde la que se pueda co-construir cultura a través de la educación y la discusión en conjunto con la comunidad.

CAPITULO V. BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Norma, DOMINGUEZ MARCHANT, Juan y GONZALEZ, Ida. *Mesa Redonda sobre Arte Popular Chileno*. Universidad de Chile, UNESCO. Santiago, 1959.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis. *Museología y museografía*. 2da Edición, Barcelona, Ediciones Serbal, 2001.

ANSELMO SILVA, Jaime. *La artesanía en Chile (Diagnostico exploratorio)*. Santiago; Ediciones CENECA (Centro de indagación y expresión cultural y artística) N° 71; 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid: Akal, 1992

BALLART HERNÁNDEZ, Josep. *Manual de museos*. Madrid, Editorial Síntesis.

BISQUERRA ALZINA, Rafael (Coord.) (2004). *Metodología de la Investigación Educativa*. Madrid: La Muralla

BRITANNICA ON LINE ENCYCLOPEDIA. "Basketry"

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/55271/basketry>The art of native American

CAVADA, Chilóe y los chilotos. *Estudios de folklore y lingüística de la provincia de Chiloe (Republica de Chile) acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del archipiélago*. Santiago: Universitaria, 1914.

COLOMBRES, Adolfo. *Sobre la cultura y el arte popular*. 2da edición, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2007.

ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2008.

ETIENNE-NUGUE, Joseline. *Artesanía, Guía Metodológica para la captación de Información*. UNESCO. Madrid 1994

FERNÁNDEZ ARENAS, J. y BASSEGODA, B. *Barroco en Europa. Fuentes y documentos para la historia del arte*. Gustavo Gili. Barcelona, 1983

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México, Grijalbo, 1977.

HART, Carol y Dan. *Cestería natural*. Barcelona, Ceac, 1981

HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de museología*. 2da edición, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

LAGO, Tomás. *Arte popular chileno*. Editorial Universitaria, 1971.

MARÍN TORRES, María Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Asturias, Ediciones Trea, 2002.

MARINO, M. y C. OSORIO. 1983. *Chiloé, cultura de la madera. Proceso a los brujos*. Ancud: Imprenta Córdor.

NAGEL, Lina (Ed.) *Manual de registro y documentación de bienes culturales*. Santiago de Chile, Andros impresores, 2008.

PETERS, Carlos y SOBÓ Núñez. «Artesanías de Chile: un reencuentro con las tradiciones».. Comunidad Iberoamericana de la Artesanía, Mineduc, 1999.

PIÑEIRO RÍOS, Olga. *La cestería chilena*. Santiago, Chile Museo de Arte Popular Americano 1967.

REBOLLEDO, Loreto. 1992. *Huentelolén: cestería mapuche*. Santiago: CEDEM

RINESI, Eduardo (Comp.) *Museos, arte e identidad. Artesanías en la idea de Nación*. 1ra Edición, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2011.

RODRÍGUEZ OLEA, María Celina. *Artesanía, nuestra cultura viva*. Investigación: Programa Artesanía Universidad Católica, Programa Artesanía Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Sercotec.

CORDERO, Lorena y SALAZAR, Tania. *Centros de Producción Artesanal*. SURDOC. Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, 2014.

SEPÚLVEDA LLANOS, Fidel. "Artesanía como Patrimonio Cultural: Desarrollo, Fomento y Protección". En Revista Aisthesis, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, Nº 36.

_____ (editor). *Arte, identidad y cultura chilena: 1900-1930*. 1ra edición, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.

UNESCO, "Convención para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial". París, 17 de octubre de 2003. <http://www.unesco.org/new/en/culture/>

URCELAY RODRÍGUEZ, María Luisa: Apoyo y fortalecimiento a la actividad artesanal en Chiloé: local de comercialización de artesanía para la agrupación de artesanas de la Isla Llingua. (Tesis) Santiago, Chile 2000.

VALDES, Ximena, Loreto REBOLLEDO, Vivian GAVILAN, Liliana ULLOA y Angélica WILSON, 1993. Memoria y Cultura: femenino y masculino en los oficios artesanales. Santiago: CEDEM (Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer).

VVAA. *Artesanías de Chile: herencia, tradición y cultura*. Fundación Tiempos Nuevos, 1999.

VVAA. "Hacia una noción de artesanía para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes". Observatorio Cultural CNCA Sección de Estudios y Documentación Documento de Trabajo

VII. ANEXOS

ENTREVISTA A YURI JERIA³⁸.

Octubre 2012

Sobre la Fundación Artesanías de Chile

La función de la Fundación trabaja con la lógica de fomentar la artesanía tradicional a través del comercio justo (...) La fundación compra piezas a artesanos y después las vende. Y para que un artesano sea aceptado se trabaja fundamentalmente con artesanos en situación de vulnerabilidad, pero en realidad se aceptan artesanos en la medida que se aceptan sus objetos, sus piezas. Entonces, lo que nosotros hacemos es juntarnos una vez al mes y revisamos los objetos, hoy día por ejemplo debemos haber visto 40 ó 50 piezas

Sobre la ficha de adquisición de cestería de Chiloé. Proyecto Fondart 1994.

Esta es una ficha que yo propuse para la colección. La fui construyendo, la fui consensuando con el director de la época que fue Juan Carlos Olivares, con él fuimos haciendo esta ficha, pero no es que tomáramos modelos, si en realidad construimos esta ficha pensando en la colección fundamentalmente (...)

La ficha SUR es una ficha tipo que hace alusión a diferentes tipos de colecciones, por eso tiene hartos campos, pero hay cierto tipo de colecciones que es más complicado trabajar con la ficha SUR que con otras. En realidad la ficha SUR ha sido muy trabajada en el ámbito arqueológico y en el ámbito etnográfico no tanto y es un poco, porque la cantidad de colecciones etnográficas de la DIBAM es, yo diría, menor. Igual la gracia que tiene esta ficha [la de Jeria y Olivares] es fundamentalmente para la colección, además en el momento en que se hace la colección. Por lo tanto, la colección tiene una historia que es, en términos de su génesis, yo diría redonda, en el sentido que fue creada juntamente para formar esta colección. El trabajo etnográfico que yo hago fue justamente para formar esta colección.

¿Pero igual había adquisiciones anteriores a la formación de la colección?

³⁸ Licenciado en Antropología Social (1995), U de Chile. Diplomado en Gestión Cultural (2006), U. de Chile y CNCA. Magíster en Pedagogía Aplicada a la Ed. Superior (2010), U. Tecnológica de Chile. - Profesor U. Tecnológica de Chile, sede Copiapó. Miembro del Comité de Selección de la Fundación Artesanías de Chile. Ex-Investigador Museo Regional de Atacama.

Habían adquisiciones de algunos años antes de Juan Carlos, del año 1993, 1992, de cuando llegó él allá y habían otros objetos de cestería que habían venido del tiempo del Cura Masías, pero la verdad de la cosas es que ninguna estaba asociada ni a un proceso de documentación ni de registro.

Esta colección tiene asociada una documentación que es mínimo porque en realidad mi documentación contiene... digamos, es un símil con esto [en referencia a las fichas] y tiene asociado un trabajo de campo muy largo que desarrollamos y que le da el registro.

Tú hiciste trabajo de campo y de observador participante se puede decir...

No sé qué tan participante, a pesar de que algunas viejitas me trataron de enseñar a tejer ahí. Y se puede decir que sé, o sea, que “cachó” como se teje, me mostraron bien como se hace, vi los procesos de muchas piezas que se compraron para colección, cómo se hacían. Y es por esa razón además, por lo que conozco de ese proceso que yo estoy acá que yo estoy en Artesanías de Chile, por mi experiencia en el tema de cestería.

Pero el trabajo sí, es un trabajo que duró tres meses, el trabajo de campo. Y que tenía entre otras cosas esa finalidad, además del trabajo de campo hice varias cosas, teníamos dos trabajos paralelos, pero lo principal era formar esta colección, documentarlo etnográficamente y ésta es un poco la idea de las pequeñas descripciones que tiene cada canasta.

¿Por qué consideras que la ficha funciona poco para el trabajo etnográfico?

Porque en realidad no es tema que lo diga yo solamente, es un tema que hemos conversado con Daniel Quiroz, porque en realidad la ficha Sur es una ficha que siempre está en permanente construcción, o sea, ha tenido bastantes... [Modificaciones] y yo te lo digo no es que no considere, o sea yo considero la ficha Sur más bien pensada para conflictos telúricos y colecciones de arte que eso es el grueso que hay en la colecciones de la Dibam, porque las colecciones etnográficas son más bien menores en relación con otro tipo de colecciones, no estoy diciendo que no sirvan, pero la ficha Sur nace en ese contexto y esas necesidades.

Lo digo un poco por que no tiene un campo específico para generar un gran contexto biográfico, por ejemplo, son algunos de los tipos de limitaciones que tiene la Sur. Porque efectivamente esta ficha después se contextualiza con el catálogo de exposición que nosotros hacemos, porque a partir de la colección se hace una exposición y un par de artículos que se publican en la “Revista Museos” (...) un artículo breve pero que trata de dar cuenta del contexto cultural y hay un par de vinculaciones que se hacen entre la cestería y el género por ejemplo, que tiene que ver con el uso y la factura de la cestería. Además hay un tema que tiene que ver con una suerte de cosmovisión chilota, no es cierto, del lugar que ocupa dentro de ese sistema la cestería tradicional

Te quería preguntar acerca de la diferencia que se hace en el catálogo entre lo femenino y lo masculino en la cestería

¿Tú te refieres a esa tabla? Porque esa tabla la hizo Juan Carlos Olivares, él nos la sugirió...

Pero ¿Cuál es la diferencia entre un canasto y una canasta? ¿Es sólo semántica o...?

Hay una diferencia física, que básicamente es a partir de, diríamos que una diferencia *emic*³⁹, es decir, una diferencia que plantean los mismos sujetos. A ver, el canasto tiene ciertos atributos, de hecho, a mí me queda patente cuando llego a la casa de la señora Gladys Agüero, donde hasta el día de hoy hay un tremendo letrero que dice: “se venden canastos y canastas”, te fijai, o sea, ellos hacen la diferencia entre un canasto y una canasta. El canasto es un cesto más bien bruto, que no requiere de tanta factura, tanto trabajo, tanto esfuerzo en su confección y les sirve para trabajo bruto, o sea lo que son *lloles*, por ejemplo. Se hace de junquillos, se hace de manila, es raleado. O sea todos los canastos son raleados, pero es raleado en el sentido en que tú lo ves, es decir, tú puedes mirar adentro del canasto sin necesidad de asomarte por encima. En cambio, la canasta requiere de un proceso de la fibra mucho más elaborado. O sea, aquí la gente corta la manila, corta el junquillo, lo deja secar un par de días y lo arma. Esto requiere de un proceso de secado más largo, un proceso de blanqueado, después requiere de un tratamiento. ¿Y para qué? Porque en el fondo este proceso hace que, sobre todo en el junquillo, la fibra sea mucho más resistente. Y en la canasta, además, su tejido, su urdimbre es mucho más tupido, por lo tanto las canastas duran más y las canastas son cerradas, o sea tú no las traspasas. ¿Te fijas? Entonces ahí uno puede empezar a hacer asociaciones que tienen que ver, efectivamente, con que las canastas se ocupan para guardar cosas que son más delicadas, o sea para guardar el trigo o para guardar ciertos alimentos para aislarlos. En cambio, el canasto de mariscos o de papas es uno que se moja, que se arrastra por la tierra, que lo más probable es que va a durar un año, no más, y después hay que hacer otro o comprar otro. Eso es lo que ellos hacen, la diferencia que hacen entre el canasto y la canasta.

¿Qué pasa en el caso de la Familia Marilicán que no hace tal diferenciación?

Lo que pasa es que la cestería en quilineja tiene otra /¿vaina?/. O sea no le puedes aplicar estos mismos /¿criterios?/, porque además la cestería en quilineja está suscrita a la zona norte de la Isla Grande, todo lo que es cercano a la zona de Ancud. En las islas del archipiélago tú no encuentras cestería en quilineja. Por lo tanto, en términos de técnica... o sea, yo no trabajé con cestería en quilineja por que no es del mismo lugar. No se hace cestería en quilineja por el tipo de canasto es difícil atenerse al mismo criterio, porque, en realidad tienden a aparecer [inaudible] No pueden hacer una canasta con quilineja, no va a quedar muy cerrada. Entonces por eso, aplicar esas distinciones a la cestería con quilineja me parece, o sea es más complicado. O sea, yo lo poco que vi de cestería con quilineja cuando trabajé en el museo, lo poco que conversé con esta... no me acuerdo como se llamaba, una gordita, Anita parece [medio inaudible]... no tenían incorporado ese criterio. A diferencia de lo que encontraba yo en isla Llingua en que la diferencia entre canasto y

³⁹ *Emic* y *Etic*: términos tomados de la tagmémica de Pike. Fueron forjados a partir del inglés *phonetic* y *phonemics*. Finalmente fueron popularizados en la antropología social por Marvin Harris.

Una descripción *emic* es una interpretación de los acontecimientos según su función particular en el mundo cultural de los que son parte. En cambio, una actitud *etic* consiste en prohibirse toda hipótesis acerca de la función de los acontecimientos relatados y caracterizados sólo con ayuda de criterios espacio-temporales.

canasta era clave, era clarísima. Entonces yo me limitaría, primero, a aplicar esa conscripción cultural, no es cierto a la cestería de junquillo y manila fundamentalmente... no te podría precisar más.

Tú haces referencia a la cestería como un universo simbólico.

O sea con esa misma distinción entre un canasto y un canasto, o sea y que efectivamente la gente te lo dice, o sea "los canastos nosotros los usamos pa' esto" Y en el fondo es masculino porque es más abrutado, la canasta es más delicada. De hecho, las canastas más delicadas que están hechas con este junquillo fino, con el *ñapo*, prácticamente no se utilizan sobre algo, cuelgan, o sea el trabajo fuerte que tienen las canastas de *ñapo* son, que se yo, para estrujar la papa del *milcao*.

¿Será que pasa que, en el caso de la Familia Marilicán, es más fuerte la venta al turismo y no tanto al mercado tradicional?

O sea pasa que con la misma asociación que ha habido desde hace mucho tiempo... Yo creo que hay dos cosas, primero, el sector donde se da la cestería en quilineja, que es fundamentalmente una cestería que desde la Familia Marilicán y sus allegados es una artesanía que desde temprano se asocia al Museo Regional y al ámbito de artesanos. Entonces yo diría que... te estoy hablando de lo que yo vi el año 95, hace 17 años atrás. Tiene que ver justamente con lo que tú dices, yo no podría hablar en esa fecha de, claramente, una cestería con una funcionalidad tradicional clara...

¿En la quilineja, no? ¿O en la zona de Ancud?

En la zona de Ancud diría yo, por qué, qué pasa, que en esa época estaba mucho más apartado, ir a Castro costaba, pero, sin embargo, ya cuando yo estaba ahí, las hermanas Remolcoy me contaban de que ya no les compraban tanto, no les mandaban a hacer tantos canastos y canastas, porque la gente prefería comprar tiestos de plástico y que esos tiestos de plástico los traían de Castro. O sea, ahora, ir a Lemuy... de Castro ir a Lemuy igual es su viaje de un par de horas. Hoy en día no lo sé, a verdad es que hace más de 12 años que no voy, pero me da la impresión de que la cosa tiene que haberse acentuado esa tendencia, que era el reemplazo de la cestería tradicional por otros contenedores. De hecho, un poco lo que, la misma dinámica que se da con otros tipos de artesanía, que tiene que ver con el canasto de *coo* de la señora, creo que era Arteaga, Laura... Esta señora hacía el canasto para venderlo al turista que pasaba o que podía pasar por el frente de su casa, o sea tampoco tenía cómo, pensando, para producir a gran escala, como lo que está pasando ahora. O sea hoy en día desde la fundación se hacen algunas compras programadas de canastos chilotos. Entonces, me da la impresión de que tiene que haber esa dinámica. La señora Gladys Agüero lo hacía.

Entonces, da la impresión de que lo que pasa con la cestería con quilineja es un poco lo que debe estar pasando ahora con otro tipo de cestería. De hecho, cuando yo llegué había ciertos tipos de canastos que ya no se hacían y que señoras accedieron a hacerlos para mí (...) de hecho tú no los veías en el cotidiano, a mí me tocó verlos en el cotidiano, muchos de esos, que ya no se usaban, la mayoría, como por ejemplo, las bajadas de cama, los

pisos, que ya no los usaban, que en el fondo era la base de lo que usaban en el secador del trigo, la *lita*

¿Tú crees que se justifica la consideración de los cestos como patrimonio cultural inmaterial siendo que se está perdiendo el uso tradicional de los mismos?

Lo que pasa con los cestos es que cuando tú dejas de utilizar ciertos artefactos, que tienen, no es cierto, sentido dentro de la lógica de relaciones entre las personas... que, claro, lógicamente hay un patrimonio simbólico, cultural e inmaterial, lógicamente asociado a ello. El objeto pierde su sentido en la medida en que se pierde esa conciencia y ese uso. O sea evidentemente hay una pérdida cultural. Una pérdida cultural no solamente significa el objeto, el objeto en alguna medida puede hacerse y lo pueden reproducir, pero cuando se pierde el contexto funcional, el contexto social...

Eso es un tema que yo lo empecé a ver cuando veía cómo los chilotes se relacionan con la comida...

¿Con el curanto?

O sea no solamente con el curanto. Yo siempre cuento esta historia, estando en Puchilco en una casa en donde me quedaba y de ahí salía a recorrer varias partes: San Agustín, Aldachilco... pasaba en esa casa y la primera vez que comí ahí cocinaron una cazuela de mariscos y yo estaba comiendo con el marido de la señora. Y yo tengo la costumbre de la zona centro de comerme todo. Y la señora va me retira el plato y me trae otro igual y al marido también y yo, en realidad, lo miro y no le digo nada porque en realidad igual me quiero comer el segundo, le digo a la señora muchas gracias y la señora no me pesca y me sirve otro y al marido también, entonces empiezo a ver y me doy cuenta que este caballero deja un poco, entonces me doy cuenta que más que un tema verbal hay una comunicación visual y que para mí era claramente simbólico, que tiene que ver con que uno efectivamente termina de comer cuando deja.

Y ahora qué haces con eso que queda, me daba cuenta que, efectivamente, lo que quedaba lo botaban. Y esto es un poco lo que pasa cuando hacen chicha de manzana, la tradicional, con las prensas de... los tornillos de madera, el canasto de prensa, o sea, qué hacen con los hollejos de manzana que quedan, lo botan y tú de repente pasas al lado de un camino vecinal y ves un cerro de manzana pudriéndose con muy mal olor y tú dices pero pucha y de repente te vas dando cuenta de que todas las cosas van quedando ahí. Y es un poco la de que... yo el rollo que me pasé y un poco cómo lo entendí, es que lo que yo no me como lo devuelvo a la naturaleza. O sea es un círculo: siembro papas, las sacó y las que no me como, las devuelvo. Y dentro de esa lógica está el canasto, porque el canasto es un artefacto que te sirve para sacar cosas de la naturaleza: para mariscar, para aventar el trigo, para ahumarlo, para taparlo. Ahora esa lógica en los chilotes todavía está, esa lógica de la comida, de dejar y de comer hartó, todavía está. Lo digo porque mi señora es chilota y cada vez que vamos, ellos tienen esa lógica. Ahora, entender esto desde el punto de vista del quehacer más tradicional en la isla yo creo que se ha ido perdiendo...

Este es un gran tema de la historia del arte, cuando un objeto pasa a ser un objeto museal y deja de circular en el mundo... O sea, pierde su simbólica y pierde su significación inicial. Ahora dentro del contexto de nuestro proceso de modernización, que

hemos tenido desde los años 80, o sea, yo creo que la única opción de permanecer de estos objetos tiene que ver con esta resignificación, esta oportunidad que les da a los artesanos el comercio de “artesanías”.

¿Cuáles son las técnicas de tejido que se utilizan en Chiloé? Al parecer son cuatro: el entramado, la aduja...

Yo diría que son tres. El entramado, yo diría que es bastante más simple, pero no es mucho... la técnica de aduja está suscrita a Llingua no sé si ahora se expandió más. Pero, yo, la teoría que tengo es que en Llingua (...) en el fondo, y un poco lo que me contaba la gente también, que durante los años 70 y 80 habían venido gente del continente, mapuches huilliches a hacer talleres y habían empezado a hacer cestería de aduja, porque la cestería de aduja viene de la zona mapuche. En cambio, la cestería tradicional de Chiloé es una cestería que fundamentalmente se hace con el apareado simple, que no es lo mismo que el entramado, pero es parecido. Por ejemplo, este [ejemplo de un cesto] es un apareado simple, en que se tira de los hilos y empiezas a tejer como si fuera un tejido, pero esto no está hecho en... esto está hecho en voqui

En Chiloé igual se trabaja el voqui, ¿no? Sí, pero no tanto. O sea, yo diría que lo que más está extendido es el junquillo y el ñocha. El junquillo que crece naturalmente y el ñocha que alguien lo introduce y la misma gente lo tiene en sus jardines. Una planta grande que da hartas hojas y van sacando las hojas, las van alargando y de esa forma la van trabajando para tejerla.

Un poco me daba cuenta de que en Chiloé, los cercos, se hacen en Chiloé como se hace la cestería

¿Y cuál es la otra técnica? Está el apareado simple que es, yo diría lo básicamente... y es muy extraño porque en toda Sudamérica la que más está extendida es la de aduja. Se usa en la zona amazónica, se usa en la zona andina, en la zona de todo lo que es la Patagonia Austral.

Está el entramado que es una suerte de enrejado. Y el apareado, que es muy raro porque solamente está en la zona de Chiloé y que después se va extendiendo y empieza a aparecer en la década del 70 y del 80 en la Araucanía. Después, hoy día veía, analizábamos hace un rato una cestería en totora, por ejemplo, de Coquimbo, en la que están usando apareado simple mezclado con entramado, por ejemplo, para hacer paneras y otras cosas. O sea no podemos hablar hoy día, que hoy día en este minuto, ya dejó de ser una técnica propia de Chiloé.

El tema de la artesanía esta siempre ligado al tema de los recursos naturales, ¿Cómo enfocan desde la Fundación el tema de la preservación del bosque nativo, por ejemplo?

Justamente estábamos conversando ese tema hoy día, porque apareció un grupo de artesanas de Freire que mandaron unos vellones de lana hilada y tejida. Entonces nosotros nos preguntábamos, porque eso tiene una cierta demanda en las tiendas... Y de hecho, al

aceptar ese tipo de objetos le pedimos a la gente de la Fundación que está trabajando ahí que hiciera un pequeño estudio para ver, no es cierto, cuáles son las fuentes de teñido que usan las señoras en Freire, porque tampoco podemos estar fomentando que empiecen a producir como locas y se queden ellos sin recursos. Un poco es para la sustentabilidad.

El tema del bosque, justamente tiene que ver... tiene sus problemas, o sea, frente a toda la deforestación y el reemplazo con pino, hay especies que se han ido perdiendo. Por ejemplo si tú vas a la zona de San Juan de la Costa vas a encontrar que encontrar voqui blanco, que es el más fino, es bastante ya más difícil, hay [sólo] una zona donde se puede hacer, entonces, un uso comercial. Una demanda comercial mucho más abultada en esas materias primas es contraproducente, porque a la gente la dejas sin sustento. Por qué, porque una alta demanda de por ejemplo, de voqui, va a hacer que su reproducción enlentezca. Ahora, con el tema del junquillo pasa lo mismo, en el sentido de que cuando las vegas [o humedales] se van secando, el junquillo desaparece. Quizás ahí el tema de la ñocha es más manejable porque la gente las maneja y las planta en su casa. Pero el tema del junquillo, el tema del voqui y un poco lo que está pasando con ciertas yerbas para la infusión. Hay que tener cuidado porque justamente, puede suceder eso que por generar una mayor producción tú pierdes los recursos y después te quedas sin nada.

No se ha planteado una política de reforestación de bosque nativo a nivel de la Fundación

Las políticas de reforestación tienen que ver primero con CONAMA. Si, o sea, nosotros, lo que tenemos es cuidado de tratar, no es cierto, de que efectivamente las artesanías tengan una cierta sustentabilidad y eso pasa por una disponibilidad más o menos responsable de la materia prima, o sea nosotros nos preocupamos acá en el proceso de selección de ver ese tema. Ahora, cómo nosotros nos preocuparnos de la reforestación... No, no nos toca, o sea, sí le podemos decir a la autoridad comunal o a las instituciones por las cuales la Fundación se asocia: "ojo con eso" [con ese tipo de prácticas]. Pero también, las políticas de reforestación de bosques son lentas. Entonces, lo primero es decirle y pedirle a la gente que cuide su bosque.

Volviendo sobre los cestos y las técnicas. ¿Cuál es el criterio que ocupan para definir un buen cesto de un mal cesto? Porque, como sabemos, en Chiloé la gente hace cestos con mucha facilidad. O al menos tradicionalmente, si es que necesita transportar algo de un lugar a otro hace un cesto...

Bueno, eso, hace treinta años atrás, porque, yo, ya cuando fui a Lemuy había muchas familias que habían dejado... o sea a mí en el fondo, lo que me contaban es que en cada familia siempre había alguien que les hacía y con eso se autoabastecían. Y eso era un poco la dinámica que había con las cesteras que yo entrevisté, con la señora Gladys, las

hermanas Remolcoy, que básicamente ellas hacían esa función. Qué es una función que se ha ido perdiendo, porque las hermanas Remolcoy, no tenían hijos, los sobrinos no estaban muy interesados. Además, era complicado porque, por ejemplo, cuando las invité a la exposición en Ancud, me dijeron que no, porque ellas no habían ido nunca a Castro, menos iban a ir a Ancud.

Pero, ¿qué es lo que hace técnicamente que un canasto sea mejor que otro?

Tiene que ver, primero, con el tratamiento de la materia prima. O sea la elección de una buena materia prima, dependiendo del tipo de canasto que va a ser. El tratamiento que se le da a esa materia prima. Sobre todo en las canastas, en las canastas se pide mucho, el tipo de tejido, necesitan un tejido muy apretado, la canasta tiene que ser firme, tiene que tener una buena estructura. Una canasta suelta, por ejemplo, con un tejido suelto que tú eres capaz de separar un poquito... una canasta que tiene su fibra vegetal media verde, no es una buena canasta. Una canasta que tiene una buena forma redondeada, que tiene buenas terminaciones, que se nota justamente en el borde de arriba, que es parejo. Cuando tú ves todo eso... Por ejemplo, en estas canastas que estábamos viendo que son de Coquimbo, mira la terminación arriba, no es parejo este corte, es horrible este corte. Por ejemplo, si lo comparas con este canasto que está mucho mejor terminado, es más firme, es pareja su terminación, no se nota, tú no ves a simple vista dónde termina la fibra, o sea, todo lo que son cortes de la fibra están ocultos (...)

Entonces, en el fondo, los criterios tienen que ver con que tú conozcas a los cesteros. Por ejemplo, de voqui, como es una fibra de una planta enredadera, no es cierto, tiene que estar bien limpio, sacarle toda la corteza, los nudos bien trabajados, eso se tiene que trabajar con agua y fuego. Entonces, al trabajar el voqui se necesita mucha habilidad. Y cuando no está limpio tú ves que están los nudos que se ven, la corteza no está muy limpia, eso en cuanto a la preparación de la materia prima. Y en cuanto a la técnica, uno se va fijando que está medio descuidado, hay partes que se abren y eso ya tiene que ver con la confección y ya con el objeto mismo, por ejemplo, bordes irregulares, el canasto se deforma fácilmente o no, hay lados que están más irregulares... todo ese tipo de cosas es indicador de calidad y son cosas que tienen que ver con la factura, con la forma del canasto, con su firmeza y tienen que ver también con la selección y preparación de materia prima. Y son elementos que aquí, por ejemplo, nosotros trabajamos como criterios de selección, por lo menos para cestería.

ANEXO DE IMÁGENES



Fig. 1. Vitrina de seres mitológicos en fibra vegetal. "Seres mitológicos de la colección Cestería de Chiloé". MRA. Página Web: www.museoancud.cl



Fig. 2. El Brujo (en detalle). "Seres mitológicos de la colección Cestería de Chiloé". MRA. Página Web: www.museoancud.cl



Fig. 3. Tentenvilu y Coicoivilu. "Seres mitológicos de la colección Cestería de Chiloé". MRA. Página Web: www.museoancud.cl



Fig. 4. *El Caleuche*. "Seres mitológicos de la colección Cestería de Chiloé". MRA. Página Web: www.museoancud.cl



Fig. 5. La Pincoya. "Seres mitológicos de la colección Cestería de Chiloé". MRA. Página Web: www.museoancud.cl



Fig. 6. Detalle.

Clasificación de Cestos Tradicionales
de Isla Lemuy

Canastos de Tierra



Fig. 7



Fig.8



Fig. 9



Fig.10

Fuente: Jeria, Yuri et Al. "Archipiélago en tramas, cestos y cultura en Isla Lemuy". Fondart, 1996.

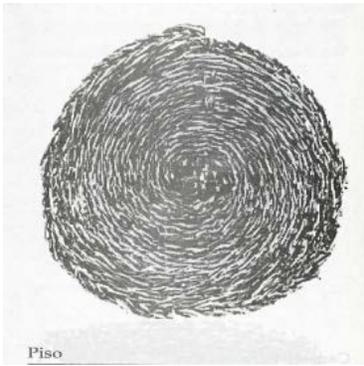


Fig. 11 y 12

Cestos de superficie marina



Fig. 13

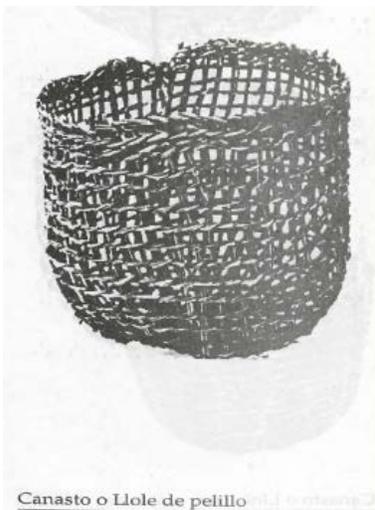


Fig. 14

Cestos de aire



Fig. 15



Fig. 18

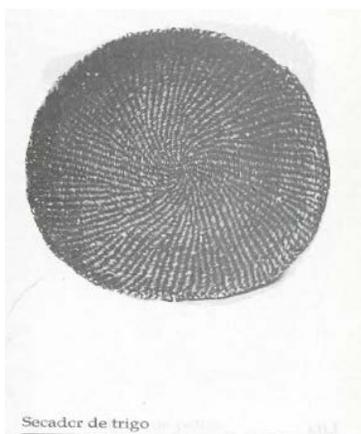


Fig. 16



Fig. 19



Fig. 17



Fig. 20



Fig. 21



Fig.23



Fig. 22

Fuente: Jeria, Yuri et Al. "Archipiélago en tramas, cestos y cultura en Isla Lemuy". Fondart, 1996.

La familia Marilicán



Fig. 24 Sogas de Quilineja.



Fig. 25. Canasto chichero.



Fig. 26. Canasta realizada por Don Juan Marilicán en 1997,

colección MRA.



Fig. 27. Pantalla realizada por Don Juan Marilican (2007)

colección MRA. Fotografía: Anelys Wolf



Fig. 28. Copa de una hebra realizada por Doña Anjela Lindsay.

Fuente: Catalogo exposición. "La Quilineja y la Familia Marilican", Museo Regional de Ancud, 2007. Fotografías Anelys Wolf.

Fibras botánicas



Nombre científico › *Juncus* sp

Familia › Juncaceae

Nombre común › junquillo, junco, cunquillo

Origen y distribución

Juncus sp, género cosmopolita de origen incierto. Presenta 220 especies de las cuales 25 especies y 19 variedades están en Chile, distribuidas desde Arica a Magallanes (Navas, 2007), 8 de ellas presentan uso conocido. Endémicos de Chile, *Juncus acuminatus*, *Juncus ernesti-barrosii*, *Juncus llanquihuensis*.

Descripción botánica

Hierba de hábito generalmente perenne. Posee dos tallos, un rizoma subterráneo y una caña aérea. Las hojas están insertas en una roseta basal a lo largo de la caña y del

rizoma. Son cilíndricas, alargadas, rectas y flexibles. Flores hermafroditas o diclinas, o en inflorescencias diversas, llamadas antelas (Baslev, 1996).

Se hace muy complejo el reconocimiento taxonómico a partir de la morfología. La diferenciación de especies en el campo, muchas veces considera el vigor de la planta resultando así calificativos, tales como macho/hembra.

En Chiloé reciben el nombre de junquillo, cunquillo o ñapo las siguientes especies: *J. bufonius*, *J. dombeyanus*, *J. procerus* (hembra), *J. involucratu*s (c.macho, cunquillito), *J. planifolius* (cunquillo del agua), *J. procerus* (naya), *J. balticus* (Cárdenas y Villagrán 2005).

Estado de conservación

No presenta problemas de conservación.



Nombre científico › *Greigia landbeckii*

Familia › Bromeliaceae

Nombre común › nocha

Origen y distribución

Endémica en Chile. Crece en la VIII región y en Chiloé en la X región de Los Lagos.

Descripción botánica

No se registran variedades. La especie es muy similar a *Greigia sphacelata*, también utilizada como fuente de fibra. Se diferencia de esta última en que sus espigas son más pequeñas y están presentes en la parte superiores de la hoja (Will & Zizka 1999).

Estado de conservación

Vulnerable.



Nombre científico › *Greigia sphacelata*

Familia › Bromeliaceae

Nombre común › chupón, quiscal

Origen y distribución

Endémica de Chile (distribución restringida a Chile).

Crece entre la VIII región (36°32'S), hasta la X región (43°30'S), siendo más común entre Valdivia y Chiloé (Will & Zizka 1990, Zizka 2009).

Descripción botánica

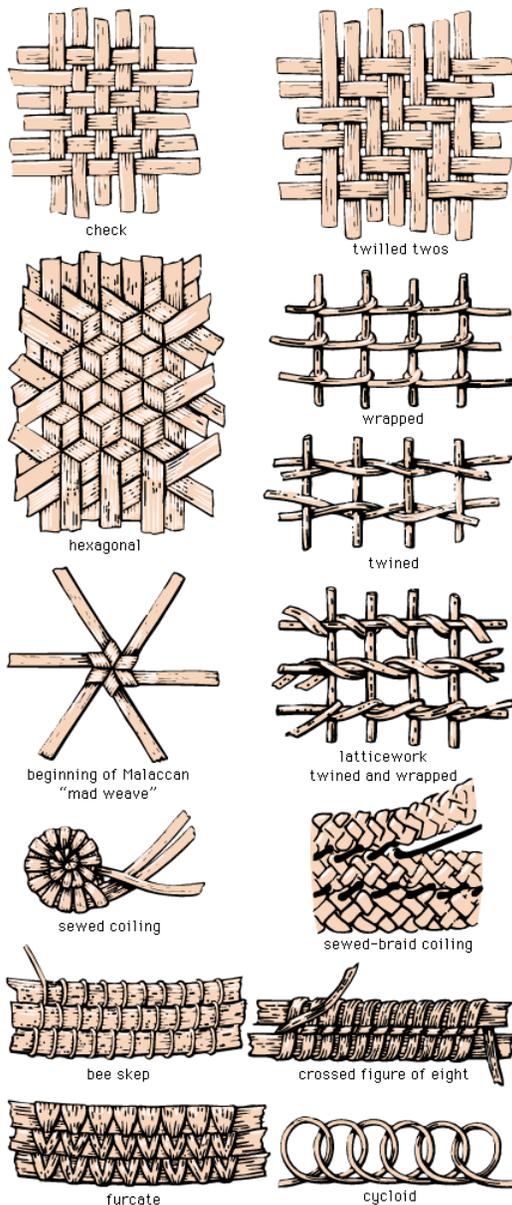
Planta acaule, con roseta de robustas hojas lineares terminadas en punta de hasta 2 m de largo, gruesas, coriáceas, rígidas y con espigas en los bordes desde la base hasta el ápice. Las hojas interiores de la roseta son erectas y las exteriores curvas (Will & Zizka 1990).

Estado de conservación

Vulnerable.

Figuras 29, 30 y 31. Fuente: Rodríguez Olea, María Celina. 5 fibras vegetales de Chile. Manejo tradicional por comunidades locales. Programa de Artesanía de la Universidad Católica de Chile. Fundación para la innovación agraria.

Técnicas de cestería



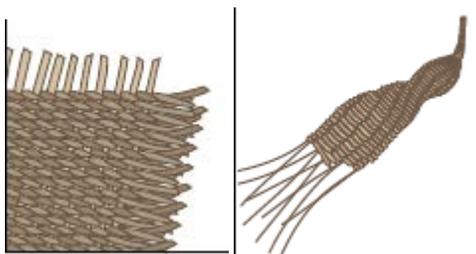
©1994 Encyclopaedia Britannica, Inc.

1. *Check* (Entramado simple o Ajedrez)
2. *Hexagonal* (Hexagonal o Tejido de Co)
3. *Beginning of Malaccan* (Fondo Hexagonal)
4. *Sewed coiling* (Fondo de Aduja o Acordonado)
5. *Bee Skep* (Aduja o Acordonado simple)
6. *Furcate* (Punto doble o aduja compuesta)
7. *Twilled twos* (Tejido doble en diagonal)
8. *Wrapped* (arropado)
9. *Twined* (Apareado simple)
10. *Latticework twined and wrapped* (Apareado y Alternado)
11. *Sewed Braid coiling* (Trenza cocida en espiral)
12. *Cycloid* (Punto de Malla)

Fuente: Britannica On line Encyclopedia: "Basketry"
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/55271/basketryThe-art-of-native-American>

Fig.32 Técnicas de cestería.

Técnicas de cestería de Chiloé



Figs.33 y 34. Apareado simple

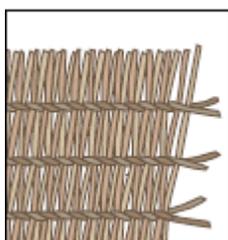


Fig. 35. Apareado y Alternado



Fig. 36. Aduja o Acordonado simple

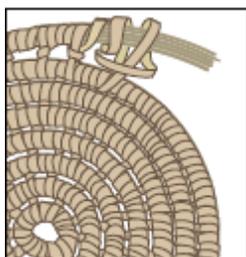


Fig. 37. Aduja o Acordonado compuesta

Apareado simple: “Torsión de dos elementos que actúan como los componentes de la trama, en torno a la urdimbre dispuesta ortogonalmente, que se deja envolver por la torsión”

Apareado y alternado: “Torsión de dos elementos activos, en torno a la urdimbre de varias fibras dispuestas ortogonalmente, que se dejan envolver por la torsión de manera alternada”

Técnica de aduja o acordonado: “Un largo cordón de fibra vegetal que se va uniendo en espiral por medio de otra fibra más delgada que lo envuelve y embarrila y a la vez lo une a la anterior.”

“Esta técnica, según algunas variaciones, recibe en Llingua el nombre de calado y costureado. El junquillo se utiliza para esta técnica, abierto longitudinalmente, sin el material interno. Como alma se suele usar manila”.

Fuente: Rodríguez Olea, María Celina. *5 fibras vegetales de Chile. Manejo tradicional por comunidades locales*. Programa de Artesanía de la Universidad Católica de Chile. Fundación para la innovación agraria.

Mapa de Chiloé y sus comunas

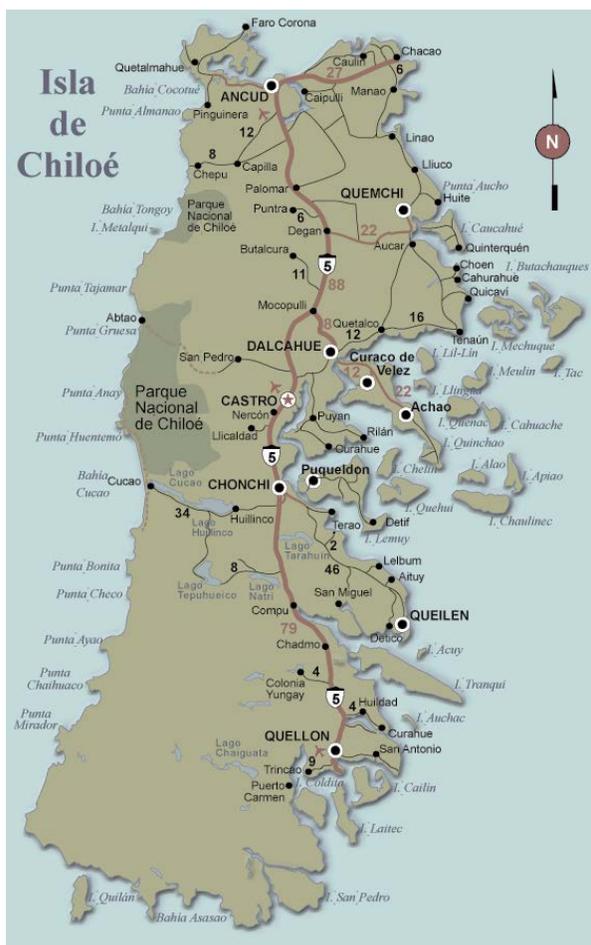


Fig.38 Mapa político de Chiloé. Fuente: Chiloeweb. www.chiloeweb.cl

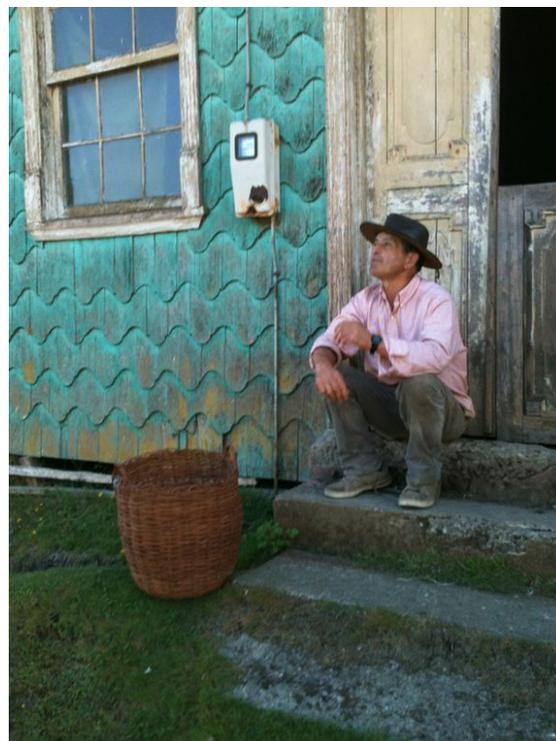


Fig. 39. Juan Báez (Rilán) y canasto de voqui negro.

Tienda de la Asociación de la Ballena Dormida



Fig. 40 (arriba a la izquierda) Tienda de la Asociación de la Ballena Dormida en Achao.

Fig. 41 (a la izquierda al medio) Pingüinos, costureros y cestos dispuestos en la tienda de las artesanas de Llingua.

Fig. 42 (a la izquierda abajo). Sirena, Ema Ojeda

Fig.43 (arriba a la derecha) Individuales unidos

Fig. 44 (a la derecha al medio) Canasta fibra vegetal y fibra sintética.

Fuente: Nuestro.cl



Tipos de puntos o técnicas de Chaigüao

Imagen	Nombre <i>punto</i>	Fuente	Observaciones
	Liole	Gladys Raimilla	De acuerdo a lo que le enseñó la cestera Lastenia Chiguay
	Chayal Chía	Rita Chiguay Neun Fedima Soto	Según la cestera Isabel Vargas de isla Lemuy, este punto se denomina chean.
	Chaiwe Chía	Gladys Raimilla Fedima Soto	Este punto es similar al Chayal, pero más corto.
	Coo Coo o coito	Gladys Raimilla Fedima Soto Rita Chiguay Neun	Según Gladys Raimapo, éste es un punto "de lujo". Se utilizaba para hacer las compras. Fedima Soto recuerda que en canastas con ese punto se guardaba la lana escarmenada que se iba a utilizar para hacer colchones.

Fig. 45. Fuente: Gonzalez, Jeannette. Proyecto FAIP 2013, MRA



Fig. 46. Espacio para albergar y conservar los restos óseos de la ballena azul. Proyecto "Habilitación del Centro del Patrimonio de Chiloé" (www.museoancud.cl)



Fig. 47. Tentenvilu y Coicoivilu. Nancy y Julia Mansilla Miranda. (MRA)