

INFORME:

LA FIJACIÓN DEL MITO EN CHILOÉ DESDE LAS COLECCIONES DEL MUSEO REGIONAL DE ANCUD

INTRODUCCIÓN

El proyecto de investigación que aquí presentamos tenía como objetivo principal **determinar cómo, cuándo y por qué se produjo la representación visual-tridimensional de los seres mitológicos de Chiloé**, de acuerdo a dos colecciones del Museo Regional de Ancud: los seres mitológicos en fibra vegetal, tejidos por artesanas/os de la isla de Llingua (comuna de Quinchao), y los tallados en piedra cancagua realizados por canteros provenientes de la península de Lacuy (comuna de Ancud), para así documentarlas y establecer una cronología de dicha representación en Chiloé, dando cuenta, por sobre todo, del contexto en el que surgen y sus implicancias.

Considerando que la primera representación de la mitología de Chiloé fue mental y la oralidad su forma de transmisión, la configuración de una *imagen* o *representación visual* (entendida aquí como *fijación*, en tanto la *imagen mental* es fijada en un soporte tridimensional) es un fenómeno a investigar de suma importancia si nos interesa comprender las constantes transformaciones y resignificaciones del patrimonio inmaterial y material de Chiloé; no sólo porque identificamos que de un tiempo a esta parte ha mermado considerablemente la transmisión oral de la mitología (contenida sobre todo en relatos sobre hechos vividos o escuchados) y que en la actualidad más bien son estas *imágenes fijadas* las que contienen su potencial simbólico, sino porque, así mismo, entendemos que tales transformaciones están fuertemente ligadas al contexto histórico-cultural del archipiélago, fundamentalmente a partir de la década de 1960.

La realización de la investigación a partir de la construcción de un corpus de informantes claves, pesquisas bibliográficas, entrevistas en profundidad y focus Group, en las provincias de Chiloé y Llanquihue, ha generado un aporte significativo en el sentido de poder establecer una cronología desde donde es posible determinar *cuáles son las primeras imágenes en soportes bi y tridimensionales* que existen de los relatos míticos de Chiloé y en qué contextos histórico-culturales fueron realizadas.

Lo anterior ha permitido, en el desarrollo y conclusiones de la investigación realizada, determinar la gran importancia y particularidad de las colecciones en fibra vegetal y piedra cancagua del Museo Regional de Ancud, 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.

PROBLEMA DE ESTUDIO

Es en este contexto, que nos aventuramos a plantear la siguiente hipótesis: ambas colecciones del Museo Regional de Ancud se configuran como las dos tradiciones que inician la fijación del mito a una imagen visual en soporte tridimensional; existiendo una directa relación entre la producción de tales imágenes y su comercialización.

Pero, ¿en qué momento, cómo y por qué la representación mental de los seres mitológicos de Chiloé es fijada a una visual y tridimensional en fibra vegetal y piedra canchagua por artesanos y artesanas del archipiélago? He ahí nuestra pregunta de investigación, por lo que el objetivo general era determinar cómo se produce la fijación del mito de Chiloé de acuerdo a aquellas dos colecciones; y los específicos: documentar las dos colecciones del Museo Regional de Ancud, establecer una cronología de la fijación en los distintos soportes de construcción de la imagen (tanto en la escritura, como en los soportes bidimensionales y tridimensionales), generar un estado del arte de esta fijación y determinar por qué se produce en soportes tridimensionales.

METODOLOGÍA

La investigación se sitúa en una perspectiva metodológica cualitativa, lo que nos permitió reconstruir, a partir de los propios actores, los procesos y contextos de creación de ambas colecciones del Museo; principalmente a través de entrevistas semi-estructuradas y en profundidad y un focus group. Herramientas entre las que destaca la entrevista en profundidad, en tanto es definida como

“reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan en sus propias palabras.” (S.J. Taylor y Robert Bogdan, 1987:101).

La estrategia contempló la selección de los casos por medio del muestreo intencional denominado “bola de nieve”. Esto consiste en definir las características requeridas en los potenciales entrevistados, en algunos casos identificados como informantes clave, e identificar algunos de ellos, los que a la vez nos condujeron a otras personas dentro de este perfil.

En cuanto a los criterios utilizados para validar la información, consideramos que la investigación cualitativa asegura este criterio que reformula como *credibilidad*, la que se obtiene a partir del trabajo de campo, la triangulación, la revisión por parte de los entrevistados y la revisión de otros investigadores (Vasilachis de Gialdino, I 2006).

El criterio de triangulación fue seguido principalmente al complementar la entrevista con observaciones y con otro tipo de información sobre los temas investigados (principalmente bibliografía y antecedentes en torno a las colecciones).

Por último, relevante fue el trabajo de transcripción y organización del material para realizar las fases de descubrimiento de temas centrales (elaboración de tipologías, desarrollo de conceptos y proposiciones teóricas, etc.). Esta codificación permite desarrollar categorías, refinarlas, o suprimirlas si se hacen innecesarias y, finalmente, la relativización de los datos, que es la fase final que permite interpretarlos en el contexto en el que fueron recogidos. (Taylor y Bogdan, 1987: 152-176).

Dado que en nuestra investigación fue fundamental el testimonio de los propios actores (artesanos), a continuación presentamos nuestro corpus de informantes claves de acuerdo a cada colección:

COLECCIÓN FIGURAS EN FIBRA VEGETAL	
Nombre de la persona	Lugar de procedencia / Lugar de residencia
Carolina Mansilla	Llingua / Achao
Delfilia Mansilla	Llingua / Achao
Ninfa Mansilla	Llingua / Achao
Pedro Mansilla	Llingua / Achao
Betty Molina	Llingua / Achao
Julia Mansilla	Llingua / Llingua
Nancy Mansilla Miranda	Llingua / Llingua
Bernardo Quintana	Achao / Puerto Montt

COLECCIÓN FIGURAS EN PIEDRA CANCAGUA	
Nombre de la persona	Lugar de procedencia / Lugar de residencia
José Armando Ampuero Barría	Yuste (Comuna de Ancud) / Ancud
Domingo Vargas Ampuero	Ancud / Ancud
Óscar Ampuero Saldivia	Yuste (Comuna de Ancud) / Ancud
Héctor Beltrán Valencia	/ Puerto Montt

RESULTADOS

1. Sobre el cómo se produce la fijación de la representación visual-tridimensional de los seres mitológicos de Chiloé en fibra vegetal y piedra cuncagua

Colección figuras en fibra vegetal

A continuación presentamos el relato de esta historia protagonizada principalmente por la familia Mansilla Miranda (las hermanas Carolina, Noemí, Ninfa y Deifilia, y su hermano Pedro) y la señora Betty Molina (esposa de Pedro Mansilla, pero conocida desde pequeña por esta familia, al ser vecinos).

I. Los inicios

“La Carolina, ella empezó, y después nos dejó la idea, y nosotros lo seguimos”, nos cuenta doña Deifilia, la menor de las hermanas Mansilla Miranda de la isla de Llingua. Pero, ¿qué fue lo que ella empezó, cuándo y por qué? Pues antes de que ella:

“empezara con el cuestión, se hacía (...) pero esa gente hacía el canasto tradicional de junquillo para mariscar. Ese ha existido hace años, ese no se sabe de cuándo viene (...) eso es muy antiguo. Y esa no es una de Llingua sino que se hace en todo Chiloé, por todos lados se hace esa cuestión.” (Pedro Mansilla. Focus group. Achao, 16-12-2011)

Pero en Llingua, además de estos canastos de junquillo, también se tejían sogas de manila, las que eran utilizadas para amarrar a los animales, principalmente a las ovejas. Esto también lo señala don Pedro, quien recuerda y relata con detalles y precisión la historia de esta tradición que inicia su familia, y cuyos inicios forman parte de la niñez de su hermana mayor, Carolina, quien sentada junto a una mata de quiscales, al lado de la iglesia, aprende de su prima Agustina a hacer una “trenza” de quiscal de “cuatro patas” (como ellos le llaman)¹; trenzas con las que más tarde formará bolsos, bolsos que:

“(...) empezó ella a vender allá mismo en la isla y lo usaba la gente para comprar sus provisiones, y les duraba un año. Entonces ella tenía unos clientes, por ejemplo, el tío Agustín, (quien) le compraba una todos los años (...). Don Agustín venía a comprar sus provisiones a Achao y cuando ya quedaba viejita ya le encargaba que le haga otra, y después empezó otro y otro y otro y empezaron a llegar los encargos. Pero siempre lo hacían de la misma figura. Entonces después de eso ella empezó a entusiasmar a unas primas que tenía, que era la Raquel (...). Y ella tenía muchos deseos que esa prima aprenda a hacer lo mismo, y la prima empezó a aprender, pero la prima empezó a aprender, (...) pero no vendía. (...) Esa niña era huérfana y era ahijada del papá de nosotros, y el papá tuvo tremenda alegría cuando esa niña llegó y vendió por primera vez un bolsito. Y después empezó con la otra prima, que vivía arriba, con la Gina (...), y empezaron juntas con la Noemí, la Ninfa, nosotros éramos muy chicos, si la Ninfa no hacía ninguna cosa todavía en serio, como mirando no más (...)” (Pedro Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

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 el año 1964, y posteriormente la de casi todas sus hermanas. Del resto de la isla, según señala su hermana Deifilia, sólo fueron dos niñas más: “la Tita y la Nelly no más”.

¹ A esta técnica se le denomina tejido de tipo ajedrez: “Son las formas más simples de elementos que se entrelazan. El tejido se consigue llevando el elemento activo, o trama, sobre y debajo de cada elemento pasivo sucesivo o urdimbre. El tejido no cambia si la urdimbre se compone de dos o más elementos pequeños, que nunca van separados. En este trabajo los elementos son generalmente más anchos, o un grupo de dos o más elementos activos pasa sobre un grupo equivalente de elementos pasivos. La apariencia del tejido es similar a un tablero de ajedrez ya sea que el énfasis vaya en las líneas verticales y horizontales o en las diagonales (...)” (Piñeiro 1967: 14)

II. Importancia del instituto de educación rural (ier) de ancud

“El Instituto de Educación Rural se origina como una de las diversas respuestas que surgen desde el seno de la Iglesia Católica chilena, a las necesidades latentes del mundo rural”². Necesidades relacionadas con una situación económica y de salubridad deficiente, bajos salarios, viviendas en mal estado y graves problemas educacionales como: “analfabetismo alto”, “deserción escolar”, “escasez de escuelas básicas rurales y falta de profesores”, “dificultades para el niño campesino de acceso a la Educación Media o Técnico-Profesional” y “falta de instituciones que impartieran la Educación de Adultos” (Correa del Río, Blanca 1981: 1 - 3).

Es en este contexto, entonces, que en 1954 es firmada el Acta de Constitución de la Fundación, momento desde el que comienzan a ser creados una serie de establecimientos educacionales con el fin de atender las necesidades educativas de hombres y mujeres adultos del sector campesino, establecimientos que en 1961 llegaron a ser 18, ubicados entre Aconcagua y Chiloé. (1981: 11).

El IER poseía dos líneas de promoción: Educación y Desarrollo de la Comunidad Rural, y sus objetivos eran los siguientes:

- a. Ayudar en lo técnico-agrícola a complementar la educación de las escuelas fiscales y particulares que lo soliciten;
- b. Organizar una educación extensiva a base de cursos breves y atención a las diferentes zonas campesinas;
- c. Proyectar y realizar las iniciativas que en el futuro crea conveniente para la educación y desarrollo de la población rural.” (1981: 10)

Según Blanca Correa del Río, desde su fundación en 1954, el IER toma como base metodológica el concepto de Educación Fundamental de la UNESCO, publicado en 1952:

“La educación fundamental debe capacitar a hombres y mujeres: como trabajadores, a adquirir el dominio del ambiente físico que les rodea y a saber explotar y conservar los recursos naturales de la tierra para elevar su nivel de vida; como ciudadanos, a vivir con armonía unos con otros en sus comunidades, en familias, grupos, tribus, naciones y, eventualmente, en la sociedad mundial; como individuos, a emplear lo mejor de sus fuerzas para conseguir un estado de salud físico y a desarrollar el sentido de dignidad humana por medio del progreso espiritual, moral e intelectual, y por la persecución y realización de aspiraciones nobles.” (En Correa del Río, Blanca 1981: 5).

Así como en el resto del país, en Chiloé el IER también contó con promotores (equipos compuestos por un hombre y una mujer) que acudían a realizar trabajo voluntario a las localidades rurales, en las que permanecían, según recuerda la señora Luzmira Cárcamo Álvarez durante 21 días. Pero estas estadias también eran utilizadas para “reclutar” estudiantes.

² www.ier.cl. Ver “2.- Fundación de la Acción Católica Rural y del IER”. En: “Historia: Origen del IER”.

Del IER de Ancud (el que se caracterizaba por estar dirigido específicamente a mujeres, al menos hasta mediados de la década de 1970) la familia Mansilla recuerda fundamentalmente los cursos breves que señala el objetivo número 2 de la Institución. Cursos que según doña Luzmira Cárcamo Álvarez se realizaban dos veces al año y duraban cuatro meses y medio.

Sobre su experiencia, doña Carolina Mansilla nos cuenta lo siguiente: “Yo fui la primera (...). Llegaron a hacer propaganda para su colegio (...), pero el colegio lo que buscaba era que fueran puras niñas del campo, porque a uno no le alcanzaba para estudiar en otras partes.”

No obstante, la primera vez que viajó hasta Ancud no pudo ingresar, dado que no quedaban cupos. Luego, tuvo un encuentro y conversación clave con alguien que sí pudo hacer uno de los cursos, tras lo cual decidió volver a intentarlo:

“(...) le dije qué tal fue el curso, me dijo: es maravilla de curso, uno le falta cabeza para aprender tanto, porque le enseñan muchas cosas que uno trata de aprender, yo aprendí costura, me dijo, otras aprenden a tejer tejidos a telar (...) pero ella ya tenía un montón de tiras de género que había recibido de costura.” (Carolina Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

La señora Carolina quería hacer el curso de “costura”, sin embargo, ya estando en el IER, una profesora preguntó a las estudiantes si alguien sabía tejer fibras vegetales, si alguien tenía conocimientos sobre cestería. Tras esta pregunta, doña Carolina enseñó a sus compañeras lo que sabía y también aprendió lo que otras sabían, gracias a lo cual aprendió dos técnicas nuevas: “el calado” y “el costurado” (técnica de aduja), como ella les llama.

No obstante, y más allá de las técnicas que ella aprende, creemos que hay tres elementos claves que influirán primero en doña Carolina y luego en su familia y comunidad:

a. Compartir lo aprendido. Uno de los objetivos del IER era que las estudiantes regresaran a sus comunidades a enseñar lo que en Ancud habían aprendido, tal como lo señala el obispo de Ancud de aquel entonces³:

“(...) de repente llega el señor obispo que trabajaba en Ancud (...) me llamó, me dijo: mira Carolina, tú qué cosas has aportado, qué cosas has hecho tú aquí hija. Tú fuiste a hacer el curso y es con el final de que tú tienes que enseñarle a las demás, ¿qué has hecho?” (Carolina Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

Pero para cumplir dicho objetivo se les encomendaba crear un Centro Juvenil, lo cual realiza su hermana Noemi, quien es la siguiente en estudiar en el IER, y en el que participa toda la familia y otros jóvenes de la isla:

“la Carolina después cuando volvió dijo: nosotros podemos seguir (...), se puede seguir con este asunto, dejar el cuento, la idea en la gente”. Y nosotros, jóvenes, 16, 17, 18 años, formamos un Centro Juvenil. Y el Centro Juvenil, qué era lo que pretendía, era capacitar a la gente en cualquier ámbito, pero como ayudar a una comunidad donde no existía ni televisión ni radio, en ese tiempo

³ La señora Carolina no recuerda el nombre del Obispo ni el año exacto de esta visita, pero podría haber sido Mons. Sergio Contreras Navia (1966-1974).

ninguna manera como para poder recrearse. Entonces, empezamos buscando, por ejemplo, asesoría para un curso de primeros auxilios, un curso para gastronomía, y ahí, la idea que dejó la Carolina de poder utilizar fibras vegetales (...)” (Pedro Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

b. Utilización de los recursos naturales de la propia isla. Recordemos el concepto de la UNESCO sobre Educación Fundamental: “debe capacitar a hombres y mujeres: como trabajadores, a adquirir el dominio del ambiente físico que les rodea y a saber explotar y conservar los recursos naturales de la tierra para elevar su nivel de vida (...)”. Sobre este punto la familia Mansilla es enfática:

“(…) y empezó también la idea de utilizar las fibras vegetales de acuerdo al lugar donde la persona estaba viviendo; porque decían: si ustedes están viviendo ahí y tienen quiscal, tienen junquillo, lo pueden aprovechar. En cambio, (habían) otras personas que a todos esos quiscales le prendían fuego, y esa fue una de las cosas que la Carolina después cuando volvió dijo nosotros podemos seguir (...)” (Pedro Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

c. Valoración y proyección de la cestería como una técnica a potenciar. Pero siendo entendida ya no sólo como una práctica tradicional que permite tejer objetos de uso cotidiano para la propia familia (y que, por lo tanto, son tejidos en la medida de que son necesarios), sino que como un oficio que permite confeccionar objetos ornamentales en cantidades significativas para luego ser vendidos a otras personas, externas a la comunidad. Lo cual se potencia a medida de que las demás hermanas fueron estudiando en el IER:

“Entonces por ahí comenzaron a aparecer de a poquito los individuales, las paneras, y ya con otra técnica porque después fue la otra hermana, la Noemi (...) al IER también, y resulta que la Noemi tuvo más enseñanza todavía sobre el asunto de las fibras vegetales, y también llegó apoyando mucho la idea, entonces empezaron a hacer otras figuras (...). Y ahí empezaron a hacer otras cosas que se fueron formando después, pero después en toda la isla casi, en todas las casas empezaron a hacer trabajos 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)

III. Del tejido de objetos de uso cotidiano a la creación de figuras mitológicas

a) Los inicios: Influencias externas

A principios de los '70, Bernardo Quintana Mansilla y Amador Cárdenas Paredes llegan a la isla de Llingua. Cada uno con objetivos distintos e independientes del otro, ambas “visitas” se llevan a cabo en un espacio temporal cercano, no recordando con exactitud las entrevistadas y el entrevistado la distancia temporal entre la llegada de uno y otro. Por lo tanto, no hablaremos de “dos momentos distintos”, sino más bien de dos influencias que marcarán un momento clave en el devenir de la artesanía en fibra vegetal.

Influencia de Bernardo Quintana

Médico e investigador local, visita la isla habiendo recién publicado su libro *Chiloé mitológico. Mitos – Pájaros agoreros – Ceremonias Mágicas de la provincia de Chiloé* (1972). Sus motivos: reencontrarse con la familia de su madre y difundir su libro, el que poseía texto e imagen: relatos que había recopilado en Chiloé y fotografías de los tallados que él mismo había hecho en la década del '50. Conoce, entonces, a la familia Mansilla - Miranda y sus trabajos en fibra vegetal, le entrega su libro a Deifilia, la menor de las hermanas, y le dice que intente crear tales seres mitológicos con las mismas fibras:

“(...) él me dijo: yo te voy a dejar un libro, te voy a regalar un libro, pero tú, me dijo, trata de hacer la mitología (...). (Luego) él volvió a comprar todo lo que teníamos después (...) y dijo: ¡viste que te resultó! (...). (Deifilia Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

Estas imágenes fueron las primeras que la familia Mansilla y Betty Molina vieron en su vida. Antes, sólo conocían estos seres a través de los relatos de sus mayores; antes, incluso, ni siquiera eran denominados “seres mitológicos”, sino que descritos como personajes que habitaban en el mundo tal como los seres humanos.

Comenzó Deifilia, entonces, su intento por crear los seres en fibra vegetal:

“Yo con este libro fui ideando muchas cosas (...)

Yo me acuerdo que donde más me metí yo en la mitología fue con el libro del doctor Quintana, porque él regaló el libro. Entonces, nosotros, yo, iba mirando estos monitos, por eso que hay muchos parecidos, como el que tienen acá, por ejemplo, éste (muestra a tenten y coi coi) (Deifilia Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

Sin embargo, Deifilia resguardaba su libro cual tesoro, por lo que sus hermanas no lo utilizaron para crear sus propias figuras, a excepción de Carolina.

Influencia de Amador Cárdenas

Antes de que Quintana visitara Llingua, llega Amador Cárdenas. Conocido a nivel local y nacional como investigador y folclorista, y fallecido el año 2003, en aquel entonces trabajaba como promotor de Indap, motivo por el cual llega a la isla:

“Y a Amador Cárdenas Paredes, yo un muchacho de unos 14 años tendría, cuando fui el primero que lo saludé en Llingua una mañana cuando llegó, y mi papá era el presidente de la Cooperativa, entonces, dice mi papá: “tú puedes acompañar a este joven, él quiere ir a centros de madres, clubes deportivos, la cooperativa”; porque quería ocupar todo el día completo en Llingua, porque él iba a una función, iba a asesorar a la cooperativa de pescadores, pero él decía: “qué hago el resto”, cuando no habían embarcaciones como hay ahora que van y vienen todo el día. Si una embarcación iba, tenía que esperar hasta el otro miércoles para que se regrese, no era fácil venir a dejar a una persona así especialmente.” (Pedro Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

Por lo tanto, Amador Cárdenas pasaba semanas completas en la isla, conociendo a la gente y su forma de vida, contexto en el cual conoce el trabajo de las hermanas de don Pedro:

“como él llegaba a nuestra casa y - igual que acá po, todos los hermanos -, y (veía a) la Ninfa haciendo su canastito, entonces le dice “pero hagan otra cosa, hagan otra cosa, ya que ésto no tiene venta”, y la Ninfa le decía: “pero dónde vamos a andar ofreciendo el trauco, la pincoya - le parecía raro po -, la media lesera que viene a decir aquí”. Y bueno, nosotros decíamos, es que esta gente algo tiene que hacer, porque lo mandan para acá, para que justifiquen sus viáticos, eso decíamos nosotros, y no sabíamos que Amador estaba sembrando tremenda custión importante.” (Pedro Miranda. Focus group. Achao, 16-12-2011)

La importancia de Amador Cárdenas radica en incentivar a diversificar las piezas y en gestionar la comercialización de los objetos, ya que es él quien los contacta con CEMA Chile.⁴

Pero él no sólo les sugerirá tejer seres mitológicos, sino que también escenas como “carreras con yuntas de bueyes” y elementos culturales tradicionales, lo cual nos hace pensar que dos objetos de la colección del museo: el “velero” (el cual había sido nominado como “caleuche”) y el “bote” son producto de su influencia.

En cuanto a la idea de crear seres mitológicos, a modo de ejemplo les mostró unas placas de cobre con las imágenes de algunos de los seres. Los entrevistados dicen que se parecían mucho a las imágenes de los tallados de Quintana, pero no los recuerdan en detalle, dado que él sólo se los mostró, no les dejó las placas, talvez, señalan don Pedro Mansilla y doña Betty Molina, porque “nadie lo tomó en cuenta” (Focus group. Achao, 16-12-2011).

b) El proceso: creación de las figuras e importancia de la oralidad

Los primeros seres mitológicos que las hermanas Mansilla crearon (siempre con la ayuda de su hermano Pedro, quien prácticamente realizaba el “control de calidad”), fueron el trauco y el brujo. Específicamente, la señora Deifilia comenzó haciendo el trauco y su hermana Ninfa el brujo.

⁴ “Una de las instituciones que marcaron hito fue CEMA, institución creada en 1964, cuando la señora Maruja Ruiz Tagle de Frei, primera dama de entonces asumió como Directora del Roperero del Pueblo. Las líneas de acción de la Central de Servicios para Centros de Madre eran “... una, proporcionar servicios promocionales de Capacitación Técnica y Organizacional y, otra de carácter económico destinado a proporcionar trabajo que, al ser realizado en el propio hogar, permitiera a las mujeres madres de numerosos hijos, contribuir al presupuesto familiar sin abandonar el cuidado y atención de ellos.” Paralelamente al trabajo directo en los centros de madre con las capacitaciones e implementación de talleres con máquinas de coser, hubo una preocupación por valorar la artesanía folklórica. Para eso se contactó en las provincias a los mejores artesanos tradicionales y se compró su producción para exhibirla y comercializarla en la galería Artesanal de calle Nataniel, que fue una de las experiencias de comercialización más exitosa para los artesanos, donde la norma de la galería establecía “no intervenir en la creación; cuidar su continuidad sin alterar el ritmo de producción y mantener a los artesanos en los lugares donde viven.” (Rodríguez Olea, M. Celina. “Artesanía de las raíces”. Pp. :3)

En general, existía una parte del trabajo que se hacía de forma individual y otra colectiva, en la que también participaba la señora Betty Molina, quien más tarde pasó a ser parte de la familia.

El trabajo individual consistía en la recolección y el tejido de las piezas; mientras que las terminaciones las hacían de forma colectiva. Al respecto, doña Betty señala lo siguiente:

“Trabajábamos todas juntas casi, a veces, pero cada una hacía la figura como quería (...).

Entonces yo hasta después llegué donde ellas (...). Yo me iba arriba donde estaban ellas, en el alto, porque había como un... le decíamos la plaza, y ahí se sentaban ellas, todas, y ahí me iba yo a trabajar, porque, para que haga mis terminaciones, porque de repente uno hacía figuras y las terminaciones no las sabía hacer, entonces entre todas nos dábamos ideas. Y después, sipo, cuando llegué ya arriba⁵ eso fue como una empresa que había ahí po, todas las noches. Y después, almorzábamos⁶ no más y nos íbamos todas a la plaza, toda la tarde, a tejer artesanía.” (Betty Molina. Focus group. Achao, 16-12-2011).

“Es que íbamos inventando como se nos venía a la cabeza”, cuenta doña Deifilia, “después nosotras mismas nos íbamos ideando, porque primero eran feos, eran horribles.” (Focus group. Achao, 16-12-2011).

En cuanto al tejido de las figuras, y la forma de articular las extremidades, “Primero los brazos le encajábamos adentro, acuérdense (...), después dijimos: le vamos a hacer la mano completa en el mismo... igual que los pies, los pies igual lo encajamos” señala doña Betty, y luego ya comenzaron a hacerlos de una sola pieza, momento al cual pertenece la colección del Museo, adquirida el año 1977.

Finalmente hay una situación bastante relevante que también será parte del proceso de creación de las figuras en piedra canchagua: si bien la familia Mansilla comienzan a tejer los seres mitológicos utilizando como referentes las imágenes de los tallados de Bernardo Quintana (en el caso de Deifilia y Carolina Mansilla) y las imágenes de las placas de cobre que llevó Amador Cárdenas (en el caso de Noemí y Ninfa mansilla y Betty Molina), la oralidad seguirá jugando un rol fundamental, dado que la gente mayor de la isla les daban a conocer sus representaciones mentales de los seres: “es que esos abuelitos cuando ya veían lo que estaban haciendo decían: “No, así no es po, el invunche no es así, el brujo no es así.” Y le daban idea”, recuerda don Pedro.

En el caso de doña Betty es mucho más claro, ya que es su abuela quien la influye directamente, contándole sus historias y diciéndole cuáles y cómo hacerlos:

“Mi abuela me decía: “Hácete ese que cae desde el cerro... el camahueto, ¿cuánto es? Ese que tiene un cacho y derrumba”. Me decía: “Cuando veas un derrumbe. Ese es un ser mitológico que se botó de ahí. Ese es el camahueto que está en tal parte.” Y mi abuela sola me contaba historias y me decía “hazlo así po”. (Betty Molina. Focus group. Achao, 16-12-2011).

⁵ Es decir, cuando se casaron con don Pedro y se fue a vivir con la familia.

⁶ No utilizamos tilde por respeto al habla de las entrevistadas, de acuerdo a la cual la sílaba en la que acentúan la palabra es la segunda y no la tercera: la esdrújula se vuelve grave.

Luego este conocimiento se fue transmitiendo hacia el resto de los habitantes de la isla, tanto así que en algún momento hasta los niños hacían figuras mitológicas que luego vendían para tener un poco de dinero para sus necesidades básicas.

En el año 1999 fue creada en la isla la agrupación de mujeres “La ballena dormida”, quienes hasta la actualidad fabrican distintas piezas en fibra vegetal (manila, quiscal y junquillo), entre ellos las figuras de los seres mitológicos, teniendo como uno de los más importantes poderes compradores la Fundación Artesanías de Chile.

COLECCIÓN ESCULTURAS EN PIEDRA CANCAGUA

El trabajo en piedra también es relevante. En la isla de Chiloé, específicamente en la península de Lacuy, existen canteras de cancagua, piedra arenisca de consistencia blanda que, por su capacidad de retener el calor, se utiliza tradicionalmente en la elaboración de braseros, chimeneas y ladrillos. Hoy es posible encontrar también pequeñas figuras asociadas a la mitología chilota como el Trauco, el Invunche y la Pincoya, para la venta a turistas.

CNCA, Chile ARTESANAL, PATRIMONIO HECHO A MANO, 2008

A modo de introducción, cabría señalar que esta colección se encontraba hasta antes de las intervenciones realizadas en el contexto del proyecto “Habilitación del Centro del Patrimonio de Chiloé” (noviembre de 2009 – mayo de 2011. proyecto financiado por el FNDR, región de Los Lagos) en el denominado “Patio de la Mitología”, uno de los atractivos más importantes del museo a juicio de la comunidad y sus visitantes.

I. Usos tradicionales de la piedra cancagua

La piedra cancagua pertenece a la formación Lacui, una secuencia volcano-sedimentaria “cuyos afloramientos se restringen al sector norte de la Isla Grande de Chiloé.” Su sector inferior:

“Está compuesto por una secuencia de areniscas, fangositas y tufitas, que alcanza, aproximadamente, 80 m de potencia expuesta en los acantilados costeros al oriente de la península de Lacui, en el istmo de Yuste y entre Punta Ahui y laguna Canutillo”. (SERNAGEOMIN, 2000)

Pues bien, el uso tradicional que le ha sido dado por artesanos (no sabemos desde cuándo, pero identificado al menos en el siglo XX), se caracteriza por la fabricación de “Braseros, Chimeneas, Hornos, Morteros, Ceniceros” y “ladrillos que se ocupan como cimientos, muros, pisos y gradas.” (Plath, Oreste 1973:10), hornos y braseros que incluso eran llevados y vendidos hasta las islas del mar interior como Caguach y Apiao, tal como lo señala el siguiente testimonio:

“Antes venía gente de esos lados a vender unos hornos, unos braseros, unas piedras para asentar las hachas, que le nombraban molejones. Ahora ya no hay ni una piedra de esas. Esos braseros de barro que habían, tampoco, ya no se hallan... los hornos hay todavía. Todavía se cuece pan en los hornos.” (Natalia Colin, Isla de Apiao, En: Mónica Adler et al 2003, p. 31).

Pero en la actualidad, en Ancud tampoco es común ver los braseros y los hornos de piedra cancagua, éstos fueron desplazados desde las últimas décadas del siglo XX por las cocinas a leña. No obstante, en pleno centro de la ciudad de Ancud, es posible apreciar ladrillos de este material, tanto en la recién inaugurada plaza de armas (fines de diciembre 2011), como en el muro de la Casa de la Cultura de la Municipalidad (aunque estos últimos son considerablemente más grandes, ya no ladrillos, sino bloques de piedra) y en los torreones del museo, construidos en el año 1976.

II. Rol de la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO): creación de Chilotur

En la segunda mitad del siglo XX, fueron creados tres Institutos CORFO: en Iquique, Chiloé y Aysén, caracterizándose estas comunas, además, por ser beneficiadas por la Ley 12.008 de 1956, debido a lo cual eran denominadas “puertos libres”:

“entonces los impuestos del puerto libre quedaban en la zona, y éstos, en el caso de Chiloé, a la CORFO - y en los otros también -. El impuesto a la bencina también pasaba a este fondo y (...) parte del impuesto a la compra y venta también pasaba a este fondo; pero el instituto CORFO, el que fuera, tenía que reinvertir toda esa plata en la zona donde estaba el instituto, que fue el caso de Chiloé. Entonces en Chiloé se hicieron 650 Km. de camino, se construyeron 120 escuelas, 52 postas rurales, se le dio plata a los bomberos y etc., etc., obras sociales; entonces, esos eran subsidios o, entre comillas, regalos (...)” (Héctor Beltrán. Entrevista. Puerto Montt. 24-11-2011)

Héctor Beltrán trabajó en el Instituto CORFO de Chiloé desde fines de 1969 hasta el año 1977, como Ejecutivo de Fomento.

De acuerdo a su relato, cuando el Instituto estaba en sus postrimerías se dieron cuenta de que había que dejar “algo” para recordar qué hizo el Instituto, pues cada obra construida pasaba a estar a cargo de una institución pertinente (los caminos de Vialidad, las escuelas del Ministerio de Educación y las postas del Ministerio de Salud). Fue entonces cuando el jefe del Instituto de ese momento, don Kamel Saquel Serón, se entera de que estaban vendiendo el terreno del Seminario Conciliar de Ancud, el que fue comprado sólo gracias a los beneficios de la Ley 12.008, mientras que para la construcción de Chilotur dicha fuente de recursos aportó el 20% del total y el resto lo financió la CORFO.

Una vez comprado el terreno se hizo un concurso público en el que fueron presentados 5 o 6 proyectos, de los cuales se seleccionó el del arquitecto Holzappel, a través del cual:

“(…) se trató de recoger un poco la idiosincrasia de la isla, para llevarlo ahí, digamos, y que la gente viera en cierta medida algo de lo mitológico que tiene la isla (...).

El proyecto era bastante interesante en término de los torreones, etc., utilizar muchos elementos locales como la piedra cancagua, harto tema de ciprés que se cruza en varias partes (...), ulmo en el interior, puras maderas nativas, el mañío, por otro lado.” (Héctor Beltrán. Entrevista. Puerto Montt. 24-11-2011)

En este contexto, entonces, es creado el “Patio de la Mitología”, el cual buscaba difundir lo que a su juicio era uno de los elementos culturales más importantes de Chiloé.

III. Patio de la mitología

Utilizar piedra cancagua no fue azaroso, pues consideraban que era el material que más duraría a la intemperie: “se pensaba en piedra cancagua porque otra al intemperie no iba a durar, la madera se te pudre, la quilineja se pudre, pucha, qué otra cosa, el barro, olvídate.” (Héctor Beltrán. Entrevista. Puerto Montt. 24-11-2011)

Además, ya estaba siendo utilizando para la construcción de los torreones, por lo que el Sr. Beltrán habló con los mismos canteros que traían los bloques: Juan Vargas y José Armando Ampuero (quienes provenían de Yuste, sector ubicado en la península de Lacuy), y les encargó hicieran las figuras, aunque con quien hizo el trato fue con el primero. Juan Vargas, entonces, les solicita ayuda a su hijo Domingo y a José Armando Ampuero.

Según recuerda don José Armando Ampuero (pues don Juan Vargas falleció), el tallado de las piedras lo realizan en la playa Chillimó (península de Lacuy) y luego trasladan las figuras en bote hasta el muelle de Ancud, para después ser instaladas en el patio correspondiente.

Pero en el proceso de creación de las figuras suceden dos situaciones que consideramos de suma importancia en nuestra investigación, y que exponemos a continuación.

a) *El primer Trauco y el “Mapa Mitológico”*

“Bueno, como hicimos los monos, a mis manos llegó un libro (...), yo creo que era el de Bernardo Quintana. Y yo me reúno con 2 artesanos, y sin mostrarle nada, les digo: yo necesito que hagan el trauco, la Pincoya, que esto, que lo otro. ¿Pero cómo lo hacemos? Bueno, le digo, si ustedes los conocen, ustedes son chilotes, los conocen. Es que no los conocemos. Y ahí tuvimos un par de semanas en que me llevaron muestras, y me llevan, que no sé si está todavía, uno que tenía sombrero, “el brujo”, y ahí lo bautizamos “el brujo”, porque eso no existía, entonces ese fue el primer trauco que se hizo, que no era “el Trauco” que aparece más estilizado, etc.” (Héctor Beltrán. Entrevista. Puerto Montt. 24-11-2011)

Este primer Trauco, que pasa a ser denominado por los encargados de las obras como “El Brujo”, al no corresponder con la representación visual que ellos consideraban era “el” Trauco, se vuelve fundamental, dado que se trataría de la representación mental de los canteros, de don José Armando Ampuero y don Juan Vargas fijada en la piedra, sin mediación alguna; es un pedido, claro, pero finalmente es “su” idea del Trauco.

Pues bien, una vez que el Sr. Beltrán vio que esta idea no era la preconcebida por él y el equipo⁷, les entregó el libro y les dijo “mira, esto es lo que queremos.”

⁷ Este equipo estaba compuesto por Héctor Beltrán, Ejecutivo de Fomento de la CORFO, por el abogado y el jefe del Instituto CORFO de Chiloé y funcionarios de la DIBAM dirigidos por Roque Escarpa; no obstante, Héctor Beltrán señala que era fue él quien asumió este tema.

2. Documentación de colecciones: identificación de los autores de cada pieza

a. Colección figuras en fibra vegetal

TÍTULO y Nº DE INVENTARIO	Autor
El Gallo Basilisco, Nº Inv.: 1090	Betty Molina
El brujo, Nº Inv.: 1089	Ninfa Mansilla Miranda
Invunche, Nº Inv.: 1091	Betty Molina
El Trauco, Nº Inv.: 1086	Ninfa Mansilla Miranda
La Pincoya, Nº Inv.: 1092	Carolina Mansilla Miranda
Tentenvilu y Caicaivilu, Nº Inv.: 1087	Deifilia y Pedro Mansilla Miranda
El caleuche, Nº Inv.: 1095	Deifilia Mansilla Miranda
El caballo marino, Nº Inv.: 1094	Deifilia Mansilla Miranda
Velero, Nº Inv.: 1100	Deifilia Mansilla Miranda
La Condená, Nº Inv.: 1093	No se pudo establecer su autoría
La bruja, Nº Inv.: 1088	No se pudo establecer su autoría

b. Colección esculturas en piedra canchagua

TÍTULO y Nº DE INVENTARIO	Autor
Trauco, Nº Inv.: 1469	Domingo Vargas Ampuero
Brujo, Nº Inv.: 1470	Juan Vargas y José Armando Ampuero
Camahueto, Nº Inv.: 1471	José Armando Ampuero
Pincoya, Nº Inv.: 1472	No se pudo establecer su autoría
Fiura, Nº Inv.: 1473	José Armando Ampuero
Invunche, Nº Inv.: 1474	José Armando Ampuero
Basilisco, Nº Inv.: 2777	José Armando Ampuero

3. Los por qué de la fijación en soportes tridimensionales

El traspaso de los relatos orales que componen el universo de los personajes de la mitología de Chiloé se enmarcan principalmente a partir de dos procesos que hemos podido identificar y establecer en la presente investigación como elementos altamente relevantes, (1) por un lado tenemos una asimilación de los relatos mitológicos hacia la creación de una imagen visual de ellos que se enmarca en la intención de generar una lógica de traspaso cultural y difusión del patrimonio mítico de Chiloé, una forma de representación que sirve para ilustrar y complementar la creencia mitológica y su asimilación al interior de la cultura que revive estos relatos. Este elemento asoma como una primera forma de fijación de la imagen visual que realiza el traspaso desde el relato oral hacia una estructura de corte visual que pretende ilustrar y aumentar las formas representativas del universo mitológico.

Esta motivación de difusión y profusión cultural es solo un breve momento, y en específico se debe a la inquietud e intención particular de Bernardo Quintana Mansilla en sentido de generar imágenes a través del tallado de la madera de los mitos de Chiloé, con objeto de poder generar la fijación visual y difundir los mitos traducidos a imágenes. Es este el primer momento de la fijación de la imagen visual o el primer momento de su desarrollo, con una intención de difusión del patrimonio cultural; pero como afirmamos es sumamente breve, ya que una vez concebida la imagen se pasa inmediatamente al segundo momento enmarcado en una sucesiva reproducción y formas de representación (bidimensional y tridimensional) hechas con una motivación comercial a partir de este objeto cultural; (2) por otro lado, y observando el segundo momento; como uno de los resultados y conclusiones fundamentales de la investigación, existe una introducción de los relatos mitológicos hacia soportes bidimensionales (dibujos, pinturas, etc.) y tridimensionales (esculturas y artesanías) que han sido originados a partir de la necesidad económica de los propios habitantes de Chiloé, los cuales han visto desde la década del setenta en adelante un importante potencial económico en su propio repertorio mítico y cultural en cuanto a una forma de desarrollo de una industria turística incipiente basada en la mitología de Chiloé como uno de sus pilares fundamentales que caracterizan el entorno geográfico y cultural.

Es en este segundo sentido que cobra vital importancia que para los primeros creadores y reproductores de la imagen visual de los mitos chilotes, el factor económico sea el principal motivo que impulsa el desarrollo de técnicas específicas de representación de estos relatos como lo son el tallado y escultura de la piedra canchagua y la creación de figuras mitológicas hechas en fibra vegetal, que generan las primeras formas de representación visual tridimensional de estos relatos. Es absolutamente necesario considerar aquí que el contexto social, económico y cultural en el cual comienza a desarrollarse esta reproducción de la imagen visual, y la consecución de ella misma; ya que, nos situamos en la década del setenta como época en la cual surgen estas imágenes y que es precisamente una época en la cual comienzan a surgir notorios cambios en la vida social y cultural de la isla de Chiloé y su archipiélago. Esto, debido a la introducción de nuevas formas de intercambio comercial en la vida social de Chiloé, lo cual evidentemente modifica las pautas culturales; y estos cambios tienen que ver con la asimilación y traspaso de una forma económica enmarcada y caracterizada por las relaciones comunitarias desarrolladas en la isla como la minga, el trueque, etc. hacia la asimilación de las lógicas económicas capitalistas ingresadas abruptamente por las industrias de la madera (faenas forestales y tala de bosques), conserveras (manufactura de conservas de mariscos como uno de los principales productos del mar de Chiloé) y salmonera (llegada principalmente en la década del ochenta que modifica definitivamente la vida económica, cultural y social de este entorno geográfico).

Por otro lado tenemos que las transformaciones políticas, económicas y culturales que ha acontecido en Chiloé en las últimas décadas (Mansilla, 2006 a) han generado evidentes transformaciones en los planos culturales de éste entorno geográfico. En cierto sentido y remitiéndonos al patrimonio cultural de Chiloé, y en específico al amplio campo de su mitología, se ha comenzado a generar una discusión en torno a éste plano de nuevos significados. Esta discusión apunta a la conservación de la identidad cultural de Chiloé, discusión motivada, en gran medida, por el creciente impacto que ha traído consigo la arremetida de nuevas formas de comunicación en sectores históricamente aislados, observándose, de esta forma, progresivas transformaciones socioculturales en el archipiélago, que vienen aconteciendo desde la segunda mitad del siglo veinte y que se han agudizado progresivamente de

forma casi dramática con la irrupción de empresas transnacionales en el ámbito marino y forestal. De este modo, se está instalando la convicción de que “en las islas se está viviendo un momento crítico de su historia cultural, a tal punto que, como nunca, corren el riesgo de que su espesor cultural desaparezca ante la arremetida de la cultura mediática de las relaciones de producción capitalista” (Mansilla Torres, 2006).

Ante el panorama de transformación cultural que ha enfrentado Chiloé desde la década del sesenta en adelante, evidentemente el campo de su mitología también es transformada y resignificada, la imagen del mito y el mito es concebido hoy como un producto comercial orientado hacia el mercado del turismo, y a partir de ello esta imagen visual del mito en sus sucesivas reproducciones genera sucesivas resignificaciones y nuevas formas de representación.

De la misma manera en la actualidad Chiloé ha asumido nuevas estrategias y lógicas de vida que se han incorporado en las últimas décadas. Con esto se establece que la “modernidad puede ser vista y juzgada como una “bendición” que abre nuevas sendas al desarrollo y bienestar humano, salvando lo salvable y sacrificando lo que es necesario de sacrificar, por ejemplo ciertos patrimonios naturales o simbólicos –como palafitos y leyendas- o bien, como una instancia “maligna” que hay que conjurar porque atenta contra supuestas unidades y uniformidades tradicionales, valiosas por sí mismas, contribuyendo a su destrucción” (Mansilla cit. en Vergara, 2008). Un factor importante a considerar en cuanto a las transformaciones sociopolíticas, socioeconómicas y socioculturales que se han producido en Chiloé en las últimas cuatro décadas, guarda relación con “el enorme impacto cultural que está provocando la privatización masiva de las playas, el mar y los grandes bosques de Chiloé. La industrialización reciente de Chiloé le ha quitado a la naturaleza biológica su naturaleza mítica y metafísica, convirtiéndola, literalmente, en mercancía reificada” (Mansilla Torres, 2006).

Con lo anterior tenemos que en el momento en el cual comienzan a generarse las imágenes visuales de los mitos de Chiloé, uno de sus fundamentos de mayor relevancia tiene que ver con el potencial comercial de ellos; y el arte de traspasar estos relatos orales hacia la imagen deriva en una pequeña industria segmentada de artesanía que funciona como una forma de reproducción constante de estos elementos culturales.

4. Cronología de la fijación de la representación escrita y visual de los seres mitológicos

A partir de los testimonios y datos recogidos en el proceso investigativo y en concordancia con uno de los principales objetivos de nuestra investigación, es posible construir y proponer una cronología que se instala desde el traspaso del repertorio mítico de Chiloé desde la oralidad a una primera forma de fijación enmarcada en una primera etapa en la escritura (redacción de primeros textos a partir de los mitos de Chiloé) y por otro lado, principalmente en el propósito del presente trabajo, una cronología de la instalación de la imagen visual de la mitología de Chiloé en distintos soportes bidimensionales y tridimensionales; los cuales han generado una permanente evolución en la significación, uso y reproducción del patrimonio mítico chilote a partir de la consecución y transformación de la imagen.

A partir de lo expuesto, es posible entonces ofrecer la siguiente línea de tiempo y cronología:



CONCLUSIONES

1. La primera fijación de los seres mitológicos de Chiloé en soporte tridimensional la realiza Bernardo Quintana en la década del '50 del siglo XX. Imágenes que difundirá en su libro publicado el año 1972, tras 30 años de investigación. Desconocemos los motivos que tuvo Quintana para realizar tales tallados debido a su edad actual y su poca memoria, no obstante, sí sabemos los motivos de publicar tales imágenes: ilustrar los relatos que ha conocido desde la infancia y que luego ha recopilado.

2. Existirían otras imágenes: los grabados en cobre que lleva Amador Cárdenas el año 1972 a la isla de Llingua, no obstante, desconocemos su origen. Los entrevistados reconocen similitudes entre éstas (que de todas formas no recuerdan muy bien) y las imágenes de Quintana, pero no tenemos la certeza de si son las mismas u otras.

3. La creación de las figuras de los seres mitológicos en ambas materialidades se produce debido a influencias externas. En el caso de la familia Mansilla Miranda de Llingua, es fundamental, primero, el rol que cumple el IER en tanto introduce el concepto de artesanía, el traspaso del conocimiento y la comercialización de los objetos en pos de mejorar la calidad de vida de las comunidades; y, luego, la influencia de Amador Cárdenas y Bernardo Quintana, quienes dan la idea y las imágenes referenciales a las artesanas.

En el caso de los canteros de Yuste, ellos ya poseían una tradición, tenían un oficio y vivían de éste a través de la comercialización de sus productos (hornos, braseros, ladrillos, etc.), pero las figuras en piedra cancagua sólo las tallan por encargo de la CORFO a través de Héctor Beltrán.

4. Efectivamente, y tal como lo señalábamos en nuestra hipótesis, dado que ambas colecciones se configuran como las dos tradiciones que inician la fijación del mito a una imagen visual en soporte tridimensional, existiendo una directa relación entre la producción de tales imágenes y su comercialización. Pues, si bien en el caso de las figuras de Llingua, éstas pertenecen a un segundo momento del proceso de confección, son adquiridas por el museo en los años en que comienzan a ser producidas en serie y vendidas en mayores cantidades; en el caso de la colección de figuras de piedra cancagua, éstas son las primeras, provocándose, más tarde, la reproducción en serie de las mismas, pero en menor tamaño.

AGRADECIMIENTOS

Como equipo de investigación agradecemos a todos quienes colaboraron con esta investigación, en especial a: Carolina Mansilla, Delfilia Mansilla, Ninfa Mansilla, Betty Molina, Julia Mansilla, Nancy Mansilla Miranda, Pedro Mansilla, Bernardo Quintana, José Armando Ampuero Barría, Óscar Ampuero Saldivia, Héctor Beltrán Valencia, Edita Raimapo, Sra. Luzmira Cárcamo Álvarez, Rudy Adrina Ruedlinger Vera, Gabriela Quintana Ruedlinger, María Pía Poblete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2008) *Chile artesanal, patrimonio hecho a mano*. Disponible en <http://www.cnca.cl/portal/galeria/text/text2986.pdf>
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos. Disponible en www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc
- _____ (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. (2002). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editora Nacional.
- MANSILLA TORRES, SERGIO (2006). "Chiloé y los dilemas de su identidad cultural ante el modelo neoliberal chileno: a visión de los artistas e intelectuales." Universidad de Los Lagos, Departamento de Humanidades y Artes, Centro de Estudios Regionales, Osorno, Chile. ALPHA N° 23.
- MENDIZÁBAL, NORA (2006). "Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa". En Vasilachis de Gialdino, I. (coord.). 2006. *Estrategias de investigación cualitativa*. España: Ed. Gedisa.
- MUNIZAGA, CARLOS. (1964). "Mito y pequeñas comunidades de Chiloé: el "Trauco en Chiloé". *Revista del Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile*.

PLATH, ORESTE (1973). *Arte tradicional de Chiloé*. Santiago: Museo de Arte Popular Americano. Univ. de Chile.

QUINTANA MANSILLA, BERNARDO (2004) [1972]. *Chiloé mitológico. Mitos – Pájaros agoreros – Ceremonias Mágicas de la provincia de Chiloé*. Temuco, Chile: Imprenta San Francisco.

SERNAGEOMIN (2000). Mapas Geológicos N° 17, Área Ancud –Maullín.

TAYLOR, S. J. Y BOGDAN, R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Madrid: Paidós.

JANNETTE GONZÁLEZ PULGAR

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile

Encargada de Desarrollo Institucional Museo Regional de Ancud

MARIJKE VAN MEURS

Magíster en Arqueología e historia de las culturas de América Indígena,

Universidad de Leiden

Directora Museo Regional de Ancud

CLAUDIO ULLOA GALINDO

Magíster en Ciencias de la Comunicación, Universidad de La Frontera

Docente Universidad de La Frontera
