

Colección de tallado en madera contemporáneo del Mape-Museo Rapa Nui

Javiera Arielle Alarcón Ossa*

RESUMEN: El presente artículo entrega una visión antropológica del tallado rapanuí, integrando la colección de figuras de madera del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert como recurso fundamental de la investigación. Dicho acervo refleja la persistencia de este oficio tradicional a lo largo de la historia de la isla, con piezas que recorren desde los primeros intercambios con Occidente a partir de 1772 hasta la consolidación del comercio turístico en las últimas décadas del siglo xx. También se aborda el conjunto etnográfico recientemente adquirido por el Museo, compuesto por ocho tallas de artesanos contemporáneos cuyo trabajo vale la pena difundir y salvaguardar como parte de una tradición valorada tanto por la propia comunidad rapanuí como en el extranjero.

PALABRAS CLAVE: Rapa Nui, tallado en madera, talladores contemporáneos, artesanía, Mape-Museo Rapa Nui

VANANGA TUMU: Te parau papa'i nei e tute ro ana mo haka paka i te u'i iña o te Antropología o ruña i te aña nei he Tarai Rapa Nui, a ruña i te ruru tao'a tarai hai miro o te Hare Hapa'o Tao'a Ko Paere Sebastián Englert, te tika aña tumu o te rara haña nei. Te ruru tao'a nei e haka ma'eha ro ana o ruña i te aña haña o te tarai pahe aña tahito ta'e motu i roto i te oraña tumu o te hau Rapa Nui, e haka ma'eha ro ana pa'i o ruña i te tau i haña ra'e era ararua ko te hau ke mai te tu'u iña mai o raua i 1722, ki te hio hio haña o te aña turita i te aña ta'u hope'a o te Rua Kau Ta'u. He amui atu ia, te ruru tao'a api i rava'a e te Hare Hapa'o Tao'a, he tao'a i tarai hai miro e 7 i aña e te 7 Maori Tarai o añarina, ka haka paka atu ena i roto i te aña nei e peira ana e tute atu ena mo haka hetu e mo hapa'o, pahe parehe e tahi o te aña tahito nui nui mo te mahiño Rapa Nui e peira 'a mo te hau ke.

ABSTRACT: This article presents an anthropological vision of Rapa Nui's carvings, integrating the collection of wooden figures of the Padre Sebastián Englert Anthropological Museum as a key resource for the research. This collection reflects the persistence of the wood carving tradition throughout the history of the island, with pieces that go from the very first exchanges with the West in 1772, until the consolidation of a tourist trade in the last decades of the twentieth century. It also addresses the ethnographic collection recently acquired by the Museum,

* Egresada de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano (2018). Su práctica profesional fue realizada en las dependencias del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert.

Cómo citar este artículo (APA)

Alarcón, J. (2018). *Colección de tallado en madera contemporáneo del Mape-Museo Rapa Nui*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

composed of seven pieces made by contemporary craftsmans, which are to be promoted and safeguarded for its high value both for the Rapa Nui community itself and abroad.

KEYWORDS: Rapa Nui, wood carving, contemporary carvers, crafts, Mapse-Rapa Nui Museum

Introducción

El Museo Antropológico Padre Sebastián Englert (Mapse) recuerda al sacerdote capuchino del mismo nombre (1888-1969), quien residió en la isla desde 1936 y aportó una vasta documentación científica en áreas de la lingüística, la etnología y la arqueología. En sus 34 años de permanencia, logró dominar la lengua de Rapa Nui y recopilar su historia oral, dejando con ello un legado de gran valor para la bibliografía isleña. Se destacó además como uno de los primeros en publicar investigaciones en español sobre la materia¹ (Moreno, 2012), además de colaborar intelectualmente en los estudios realizados por los científicos Thor Heyerdahl y William Mulloy. En definitiva, Englert generó una estrecha relación con la comunidad rapanuí en virtud de su desempeño como sacerdote, profesor y autoridad en la isla frente al Estado chileno, motivación que influyó en su compromiso ético de fomentar la reconstrucción y difusión del patrimonio isleño —compromiso que obedeció principalmente a su intención de resguardar la cultura y la religiosidad católica rapanuí ante el temor que generaba la entrada de la modernidad a la isla—.

Con posterioridad a su muerte en 1969, su deseo de instalar un museo finalmente se concretó el 10 de octubre de 1973 en el sector de Tahai. El acervo inicial se componía de piezas arqueológicas y documentos que Englert legó al Estado chileno². En sus primeros cinco años de funcionamiento, la institución recibió asimismo tallas de madera, objetos líticos y herramientas, la mayoría entregados por personas de la misma cultura tras un llamado que fue bien recibido por la comunidad. A ello se agregaron las tallas de madera donadas por científicos y particulares aficionados al arte rapanuí, como el coleccionista Yerko Obilinovic y la familia de Max Puelma Bunster, autor del libro *Un viaje a la Isla de Pascua*.

¹ Una de las obras emblemáticas del padre Sebastián Englert es *La tierra de Hotu Matua*, publicada en 1948.

² Es importante destacar que la creación de esta institución respondió a la necesidad de dar lugar al material arqueológico de Rapa Nui en plena época de restauración de sitios —entre ellos, la del complejo ceremonial de Tahai en 1968, a cargo de William Mulloy—. Ello, pues el artículo 43 de la Ley N° 16441 promulgada en el año 1966, más conocida como «ley Pascua», establece la restricción de salida de restos arqueológicos de este territorio insular.

En la actualidad, la colección del Mapse reúne más de 1500 objetos catalogados como «evidencia arqueológica» y «artesanía»³. Estos incluyen más de 100 tallas de madera, a las que se suma la reciente adquisición de ocho obras de los destacados artistas contemporáneos Luis Hey, Cesar Manuatomatoma, George Tuki⁴, Andrés Pakarati, Alejandro Pakarati, Hugo Teave y Tuki Tuki, que serán documentadas en el artículo como parte del devenir histórico del tallado rapanuí. El conjunto refleja el interés del Mapse por estrechar vínculos con la comunidad, dando espacio a los nuevos actores que difunden y promueven la cultura de esta remota isla.

¿Qué dicen estas piezas? ¿En qué contexto se despliegan? ¿Cuál es la importancia del tallado dentro del patrimonio rapanuí? ¿Cómo se desarrolla actualmente el oficio? El presente texto abordará estas preguntas, abriendo paso a una investigación cuyas respuestas deben buscarse no solo en el presente, sino a lo largo de la historia.

Metodología

Se utilizó el método de investigación cualitativo de alcance exploratorio, en el cual primó un análisis descriptivo que confronta el campo reflexivo del investigador con la realidad práctica que se está estudiando (Delgado y Gutiérrez, 1995). Como elemento distintivo de la disciplina antropológica, la etnografía indaga en el fenómeno social a través de la manera en que los propios protagonistas lo experimentan. Para ello, en julio de 2018 se realizó un trabajo de campo basado en la observación participante que se acerca a los artesanos mediante un «estar ahí», compartiendo con ellos y frecuentando su cotidianidad (Hammersley y Atkinsons, 1994). Para obtener información en torno a la temática, se realizaron entrevistas semiestructuradas a siete talladores. Estos compartieron sus discursos, que se articularon como relatos de vida y que permanecerán en la documentación de la Biblioteca William Mulloy, para preservar las historias y apreciaciones de los creadores en torno a su oficio. Además, se revisó la colección de tallas de madera del Mapse, lo que se complementó con datos secundarios

³ A esta cifra se suman las evidencias y muestras arqueológicas tomadas por diferentes científicos durante sus estudios y depositadas en la institución.

⁴ George Tuki se ha especializado en el trabajo con *maea* o piedra. Las piezas de su autoría presentes en la Colección Etnográfica 2017 del Mapse consisten en una serie de artefactos líticos que no se describirán en este artículo, aunque sus relatos y su experiencia como tallador de madera y piedra constituyen un aporte fundamental a esta investigación.

–principalmente revisiones bibliográficas– a modo de antecedentes históricos y teóricos para dar una mirada holística al arte del tallado rapanuí.

El tallado rapanuí como arte polinésico

No es posible entender el tallado en madera sin reconocerlo como un arte polinésico. Para ello se debe ubicar a Rapa Nui entre la serie de islas y archipiélagos que rodean la porción del océano Pacífico delimitada por el llamado «triángulo polinésico», con Hawai'i al norte, Aotearoa al sudoeste y Rapa Nui al sudeste. Los vestigios de la sociedad y cultura ancestral de los primeros polinésicos se conocen gracias a los grupos humanos que, luego de migrar de Papúa Nueva Guinea hacia el este, llegaron a Tonga y Samoa cerca del año 3200 A. P. (Seelenfreund, Charó y Ramírez, 2016). El nivel del mar era más bajo entonces que hoy, lo que facilitó la navegación y los desplazamientos hasta lugares como las islas Marquesas, Cook o Tahití. Dicho antecedente evidencia asimismo las habilidades marítimas de los primeros exploradores que llegaron a Rapa Nui hacia el año 1000 A. P.

La cultura material de la mencionada región exhibe patrones culturales repetidos, uno de los cuales es la escultura en madera, que figura entre los aspectos más importantes del simbolismo polinésico (Torres, 2017; Kaeppler, 2008; Métraux, 1971). Al igual que otras manifestaciones artísticas, estos objetos se generaron como una extensión de los sistemas sociales imperantes, relacionándose con el estatus y el prestigio, y justificados ideológicamente dentro de los conceptos complementarios de *mana* y *tapu* (Kaeppler, 2008).

Ambos conceptos formaban parte de un orden generalizado en la estructura social polinésica. El primero correspondía a una energía poderosa y omnipresente en seres vivos, espíritus y objetos; el segundo definía una serie de reglas coercitivas que habrían protegido al *mana*, y cuyo quebrantamiento podía cargar al sujeto con mala fortuna o, incluso, con la muerte.

En Rapa Nui se reconocía tradicionalmente a los «expertos» o «sabios» como «maori» (Métraux, 1950), que cultivaban distintas habilidades y transmitían su conocimiento al segmento en el cual se encuentran los escultores. Quien tenía la habilidad de tallar madera era apreciado como poseedor de *mana* (Seaver, 1997) y podía dotar sus tallas de dicha cualidad. A su vez, los mismos objetos podían acumular esta energía en la medida en que eran heredados por la siguiente generación, desarrollándose en la memoria de los individuos un aprecio por la genealogía de la pieza que le entregaba valor y autenticidad. El *mana*, por tanto, no era solo un sinónimo de poder, sino

que estaba ligado también a la experiencia y a la sabiduría. Por ello es que la relación con los objetos rituales tallados en madera implicaba en Rapa Nui un trabajo especializado de alto valor social (Nahoe, 2017).

Kaeppler (1979) propone cuatro categorías para estudiar el arte rapanuí como una expresión polinésica –elemento cultural adecuado a los diversos procesos sociales que lo influyen y que se revisarán de este artículo–: (1) Arte Tradicional, que comprende lo producido durante los primeros contactos con exploradores europeos; (2) Arte Tradicional Evolucionado, que, si bien supone una continuidad con el primero, se ve desplazado por cambios en la tecnología de fabricación, aun cuando la producción y el valor simbólico se mantienen; (3) Arte Folklorico o Arte Vivo, que la comunidad se encuentra produciendo y que, al considerar las consecuencias de la aculturación, presenta cambios estructurales, ya sea en relación a la materia prima, a las herramientas, al diseño o al valor simbólico; y (4) Arte de Aeropuerto, producido para la venta por personas foráneas a la etnia (Torres, 2017; Kaeppler, 1979). El desarrollo equilibrado de estas cuatro categorías resulta hoy una necesidad fundamental para la preservación del arte rapanuí y su coexistencia con la industria del *souvenir*.

Torres (2017) sugiere que para hablar de «arte tradicional» es necesario obtener las fechas de recolección de los objetos producidos. En la experiencia de Rapa Nui, sin embargo, estas son imprecisas, pues existen impedimentos para precisar cuáles fueron elaborados con anterioridad y cuáles con posterioridad a la llegada de los misioneros; el único dato que se puede determinar es el de su ingreso a las colecciones de museo. Por ello, al autor mencionado le resulta conveniente unir las clasificaciones de Arte Tradicional y Tradicional Evolucionado en una sola categoría, que agrupa las piezas de origen rapanuí hasta el siglo XIX y que, denominada «Arte Tradicional y/o Evolucionado», se utilizará en este artículo.

La divulgación de la tradición oral rapanuí hace posible inferir que el tallado es una práctica de valor tradicional en la isla, pues al rey fundador Hotu Matu'a lo habría acompañado el rey Tu'u Ko Ihu, al cual una leyenda reconoce como uno de los grandes talladores ancestrales de Rapa Nui. Según el relato, este se topó en su camino con dos *aku aku* o espíritus cuyos cuerpos se encontraban durmiendo o en estado de posible descomposición. Al percatarse de que los observaban, los espíritus se vistieron para seguir al monarca hasta su casa, hostigándolo para que no revelara lo que había visto. El *ariki* o jefe-rey guardó silencio hasta que se marcharon, pero en su memoria quedó la figura que posteriormente tallaría para así grabar su experiencia: una estatuilla de costillas prominentes y rostro aterrador llamado moái «*kava kava*» (Englert, 2002).

Las tallas de piedra se conocen como moáis «*maea*» y las de madera como moáis «toromiros», y sus diseños son tanto humanos como de animales. Antes de que el tallado se viese afectado por los procesos de aculturación, existía una gran variedad de motivos y formas (Heyerdahl, 1979; Routledge, 1919), y los isleños se colgaban las estatuillas al cuello o las ponían en sus habitaciones (Chauvet, 1946).

Entre las tallas de madera tradicionales –es decir, realizadas antes del contacto con Occidente en 1772– figuran los moáis *tangata* –figuras masculinas de tallados sencillos– y *tangata manu* –hombre pájaro–; los *moko*, que representan una lagartija; los *reimiro* u ornamentos pectorales con forma de media luna usados por los *ariki*; el *ua* y el *paoa*, mazos para el combate largo y corto, respectivamente; y el *ao* y el *rapa* –remos dobles; el primero, símbolo de estatus social y el segundo empleado en las danzas–. Para tallar y pulir estas piezas se empleaban herramientas que el mismo ecosistema entregaba, como hojas de concha, dientes de tiburón y colmillos de roedores, identificándose también pieles de animales marinos, piedra pómez y arena.

El contacto con Occidente y la consolidación del tallado rapanuí como bien de intercambio

Las piezas talladas en madera correspondientes al Arte Tradicional y/o Evolucionado son principalmente las que salieron de Rapa Nui en la época de los primeros contactos e intercambios con europeos y que hoy se encuentran en distintos museos del mundo (Torres, 2017) –a saber, el Museo Británico (Inglaterra), el Museo de Canterbury (Nueva Zelanda), la Smithsonian Institution y el Peabody Museum (Estados Unidos) y el Museo Vür Völkerkunde (Alemania)–. La motivación tradicional para confeccionar piezas se vio paulatinamente afectada por el establecimiento de los primeros occidentales residentes en Rapa Nui en 1866, pues las dinámicas sociales internas sufrieron profundos cambios con la llegada de nuevas herramientas, valores simbólicos y sistemas productivos.

A partir de 1772, la isla suscitó gran interés entre los europeos. El fenómeno se inició con el arribo de una flota holandesa a cargo del almirante Jacob Roggeveen el día de Pascua de Resurrección del 1722, cuando Rapa Nui fue nombrada, precisamente, «Isla de Pascua». Desde entonces y hasta 1862, principalmente barcos exploradores y balleneros se acercaron al territorio insular (Cristino y Fuentes, 2011). En 1770 llegó la expedición española a cargo de Felipe González Haedo, seguida por la de James Cook y su tripula-

ción británica en 1774, y por la expedición francesa comandada por el conde La Pérouse en 1786. Con ellas proliferó el intercambio de bienes preciados para ambos mundos: además de carne de ballena, los europeos entregaban a la población local cuchillos, tijeras, anzuelos, botellas, sombreros y piezas de cobre y hierro –además de pagos por servicios sexuales–, mientras que los isleños ofrecían camotes, plátanos, ñames, pollos y agua (Heyerdahl, 1979). En general, sin embargo, los únicos grupos que tenían la ocasión de participar con mayor frecuencia en dichos intercambios eran los grupos que ocupaban y controlaban las áreas costeras, por lo cual los contactos con los europeos probablemente se limitaron a ellos (Torres, 2017).

Según las crónicas, los europeos no conocían las tallas antes de la llegada del capitán Cook (Heyerdahl, 1979). Fue entonces cuando comenzaron a ser intercambiadas, y una de las adquisiciones más reconocidas de la expedición inglesa corresponde a la talla de una mano humana en madera de sándalo, hoy en el Museo Británico y considerada una de las colecciones etnográficas más antiguas. Además, los relatos de viaje de la expedición británica fueron ampliamente difundidos a lo largo del tiempo, aumentando el interés por las figuras exóticas –fue así como, por ejemplo, la imagen del moái *kava kava* se hizo popular en el Primer Mundo (Heyerdahl, 1979)–. Consecutivamente, los ingleses volvieron a interesarse por las islas polinésicas, y el paso del capitán Beechey en 1825 registró, por ejemplo, a los isleños nadando hacia sus botes cargados de bananas, ñames, papas, caña de azúcar, redes e ídolos⁵ para intercambiarlos por objetos de su interés (Foerster y Lorenzo, 2016, p. 112).

En aquella época se promovía la dominación por parte de Occidente de aquellas culturas consideradas como «primitivas», lo que afectó también a la isla que, al no estar administrada por institución o país alguno hasta 1866, permaneció vulnerable al arribo constante de barcos esclavistas. Estos la miraban literalmente como una tierra «sin dueño», lo que tuvo como resultado el nefasto traslado de miles de isleños hacia El Callao en Perú, donde sus contratas se vendieron a adineradas familias que los obligaron a trabajar en haciendas⁶. Esta migración forzada provocó un drástico desequilibrio en la sociedad, pues, junto con el rapto de sus habitantes, se iban también sus habilidades y tradiciones (Métraux, 1950; Cristino y Fuentes, 2011; Foerster y Moreno Pakarati, 2016; Torres, 2017).

⁵ La palabra «ídolos» se refiere a figuras talladas sobre madera.

⁶ El capítulo dedicado al pueblo rapanuí en *La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile* de José Bengoa incluye una lista detallada de los barcos esclavistas y del número de rapanuís raptados en cada uno de ellos. Para profundizar, revisar el *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas* (2003).

En 1863, el gobierno francés puso fin al comercio esclavista de polinesios. Desde Perú fueron repatriadas 318 personas, de las cuales solo 16 arribaron con vida, pues el resto falleció a causa de enfermedades como la viruela, el sarampión y diversos daños respiratorios. Estos padecimientos se volvieron rápidamente epidémicos en la isla, aumentando considerablemente la mortandad.

En 1864 llegó a residir en Rapa Nui Eugenio Eyraud, el primer misionero católico de la congregación de los Sagrados Corazones de la orden francesa en Valparaíso (McCall, 1998). En su primera estadía de nueve meses, el sacerdote aprendió el idioma e impartió el catequismo a la población. En una de las cartas a los directores de su congregación –compiladas y publicadas por el sacerdote Rafael Edwards– relata sus primeros encuentros con la sociedad rapanuí. Allí describe las estatuillas de madera, entregando importantes datos de su uso cotidiano, mas sin comprender a cabalidad el aspecto performativo de su dimensión religiosa:

En todas las chozas se encuentran algunas estatuitas, de unos 30 centímetros de alto, que representan figuras de hombres, pescados, aves, etc. Indudablemente estos deben ser ídolos; pero no he advertido que se le rindiese ninguna especie de honor. Algunas veces he visto a los canacas tomar estas estatuas, alzarlas en el aire y hacer ciertos gestos, acompañando todo como de una danza y un canto insignificante ¿Qué se proponen con ello? Creo que aun ni ellos mismo lo saben: hacen simplemente lo que han visto hacer a sus padres, sin llevar más lejos sus pensamientos. (Edwards, 1918, p. 35)

Es interesante la mirada del misionero, que subestima las prácticas sociales relacionadas con las tallas; no cabe duda de que, en su intento de justificar la misión, era necesario no dar importancia a las tradiciones traspasadas de generación en generación, ligándolas a lo pagano. Sin embargo, posteriores investigaciones –como las de Geiseler⁷ (1883)– reconocieron que, con anterioridad a su comercialización con los europeos, los moáis tallados en madera sí formaban parte de «actuaciones» con cantos y bailes de adoración al dios Make-Make, deidad creadora que también se veneraba en la ceremonia del Tangata Manu.

Eyraud se instaló en la isla en forma definitiva en 1866, acompañado por el padre Hippolyte Roussel y, posteriormente, por los clérigos franceses Zumbohm y Escolan. El padre Roussel estimaba que, para la fecha, la po-

⁷ El comandante Wilhelm Geiseler estuvo a cargo de la expedición alemana para el Museo de Kaiserliches en 1882, que realizó un estudio etnográfico de recopilación de costumbres rapanuís.

blación de la isla sumaba 1200 personas, y la misión fue el primer proyecto de administración colonizadora por encargo de la Iglesia de Tahití, que confiaba en poder dar un «mejor pasar» a los isleños a través de su conversión al catolicismo (McCall, 1998). A la muerte de Eyraud en 1868, los misioneros habían bautizado al total de la población, que a fines de 1869 correspondía tan solo a 600 habitantes. Durante el proceso, la Iglesia había prohibido la confección y uso de estatuillas, ya fuera ordenando quemarlas por su contenido pagano o promoviendo su permuta para que los isleños se deshicieran de ellas (Zumbohn, 1868). Muchas fueron resguardadas o escondidas en cuevas y continuaron siendo intercambiadas con los tripulantes de los barcos que visitaban la isla. Según el catastro hecho por Heyerdahl (1979), la Iglesia asumió un rol activo en la recopilación y búsqueda de las obras talladas que no habían sido destruidas cuando los misioneros se percataron de aquella situación. Así, el obispo Jaussen –quien comandaba la misión desde Tahití y quien había demostrado alto interés por las obras de arte rapanuís– se hizo de su propia colección, con piezas que posteriormente fueron transferidas a la Congregación de Sagrados Corazones en Roma.

En este contexto se produjeron las primeras manifestaciones de interés de Chile por la posesión de la «Isla de Pascua», para lo cual se encargó a la corbeta O’Higgins realizar los primeros estudios topográficos en 1870. Como un coleccionista más, su capitán, Ignacio Luis Gana, intercambió dos tablillas y un bastón *rongo rongo*, hoy conservados en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile. Ese mismo año se estableció en Rapa Nui el comerciante francés Dutrou-Bornier, quien consolidó el sistema de hacienda a partir de la producción de lanas y cueros como parte de un circuito de exportación centralizado en Tahití. Se creó además el Consejo de Estado Rapa Nui, con el fin de legitimar las tierras compradas a los isleños por los misioneros y por Dutrou-Bornier. Se fundó así la villa Santa María de Rapa Nui, hacia donde se trasladaron los habitantes de las bahías costeras, concentrándose en los sectores de Hanga Roa, Mataveri y Vaihu. Ello trajo como consecuencia el debilitamiento de los sistemas de producción local (Cristino y Fuentes, 2011), lo que, sumado a las epidemias de tuberculosis, consolidó la dependencia de los rapanuís respecto de los misioneros y del empresario francés.

Con el tiempo, ambos grupos colonizadores tuvieron fuertes disputas, lo que en 1871 provocó la salida de la misión del territorio junto a cientos de rapanuís que la siguieron para instalarse en las plantaciones de cocoteros en Mangareva. Por su parte, Bornier –quien formó una sociedad con los comerciantes Alexander Ari’i Paea Salmon y John Brander– fue condescendiente

con la reactivación de antiguas tradiciones⁸ como el tallado, que se volvió a producir y se comercializó en los barcos que transitaban entre Rapa Nui y Tahití (McCall, 1998; Seaver, 1988). A partir de su matrimonio con una isleña, Bornier se incorporó al sistema de alianzas rapanuí y se autoproclamó rey Juan I (Fisher, 2001), declarándose único «dueño» de la isla. En 1872, la convirtió en una gran estancia ganadera, por medio de terrenos comprados de manera fraudulenta o la anexión de otros pertenecientes a la Iglesia. Según el informe de la segunda visita de la corbeta O'Higgins, la población en 1875 era de 175 personas, quienes vivían en una situación de miseria. La crisis llevó en 1877 al asesinato de Bornier por parte de un grupo de isleños.

La hacienda quedó bajo la tutela del Salmon –tahitiano judío–, quien, luego de visitar la isla junto a Eyraud, volvió a Tahití, para luego regresar definitivamente a Rapa Nui junto al padre Roussel. Este lo acusó de seguir fomentando las costumbres paganas de la isla. En efecto, y continuando con el estilo de Bornier, Salmon era permisivo con las tradiciones rapanuí y tuvo un gran protagonismo a la cabeza de la producción artesanal del tallado y de la búsqueda de piezas de interés etnográfico escondidas en cuevas. Con fines comerciales, también empleó a artesanos para reproducir masivamente réplicas de las tallas de madera (Torres, 2017; Cristino y Fuentes, 2011; Routledge, 1919), que los extranjeros demostraban creciente interés por obtener. Esta demanda y la posibilidad de intercambios deterioró significativamente la calidad del oficio (Heyerdahl, 1979), transformando también el significado y la función de estos objetos en la cultura tradicional. Dichos cambios en la valoración y desempeño de los roles relacionados con el arte y con su significación simbólica-religiosa concluyeron en la institucionalización del arte rapanuí como bien de intercambio, de lo cual emergió el actual mercado artesanal (Torres, 2017, p. 50).

Finalmente, el Gobierno incorporó a Rapa Nui como territorio chileno en 1888. La anexión fue negociada por el oficial Policarpo Toro, quien resaltó la importancia geopolítica de la isla, promoviendo el Acuerdo de Voluntades. Con Salmon como traductor, el documento sentó las bases de la cesión de soberanía al Estado de Chile y fue firmado por el *ariki* Atamu Tekena, representante del Consejo de Ancianos. Sin embargo, Policarpo Toro fue detenido en 1891 como consecuencia de la guerra civil en Chile, con lo cual la isla quedó en un total abandono (Seelenfreund, Grifferos y Ramírez, 2004). El Mapse posee una escultura antropomorfa llamada «Aringa Erua»

⁸ Además, en este período se retomó la competencia del hombre pájaro (McCall, 1998, p.45).

(‘dos caras’) que es, quizás, el ejemplar más antiguo dentro la colección (fig. 1) y que, según los registros del Museo de Historia Natural de Concepción, habría sido obtenida por el capitán Toro en alguno de sus viajes a la isla desde 1871 en la corbeta O’Higgins.

En 1897, el francés Enrique Merlet compró los derechos de las tierras pertenecientes a la hacienda de Brander –con excepción de Hanga Roa, que el Estado chileno había destinado a los rapanuís–, luego de lo cual la isla fue arrendada a la firma británica Williamson Balfour. Esta creó la Compañía Explotadora de Isla de Pascua con Merlet como jefe, cuyos abusos y despojos provocaron fuertes conflictos con los isleños⁹.

En 1919 se publicó *El misterio de la Isla de Pascua*, de la investigadora Katherine Routledge, con los resultados de la expedición inglesa Mana efectuada entre 1914 y 1915. Juan Tepano, capataz de la Compañía y destacado escultor e informante de distintos investigadores, habría obtenido una copia del libro, cobrando por mostrarlo a otros talladores interesados en reproducir las esculturas tradicionales ilustradas por Routledge¹⁰ (Torres, 2017).

En 1934 arribó una expedición franco-belga¹¹ en la que venían los investigadores Henry Lavachery y Alfred Métraux. Estos describieron el taller



Figura 1. Moái «Aringa Erua» (‘dos caras’), 26 x 9 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección de Artesanía, n° inv. 17-00-00306. Fotografía de Nicolás Aguayo.

⁹ En 1914 se desató la revuelta liderada por la catequista María Angata, quien denunció las injusticias cometidas por la Compañía Explotadora de Isla de Pascua, que acaparó animales y arrebató tierra de los rapanuís. Para profundizar en este tema, se recomienda revisar la mirada de Rolf Foerster y Sonia Montecinos (2014) en el artículo «100 años de la rebelión de Angata: ¿Resistencia religiosa o secular? Las complicidades *tire* y los múltiples sentidos de revuelta de 1914 en Rapa Nui».

¹⁰ Como se verá más adelante en este artículo, la revisión de obras de investigadores se convirtió con el tiempo en una práctica habitual entre los artistas.

¹¹ Realizada entre julio de 1934 y marzo 1935, esta expedición (Franco-Belgian Expedition to Easter Island) es la que entregó mayor cantidad de aportes etnográficos sobre Rapa Nui después de la expedición inglesa Mana.

del destacado escultor Gabriel Hereveri, que sistemáticamente confeccionaba *souvenirs* para intercambiarlos por ropa, jabón, agujas, hilo y tijeras con los barcos visitantes (Seaver, 1988). En 1963, Leonardo Pakarati Rangitaki¹² mencionó al mismo tallador como autor de algunas piezas creadas alrededor de 1920, hoy resguardadas por el Museo de Historia Natural de Valparaíso –MHNV– (Puelma, 1968).

Durante el siglo XX, y dada la apertura de la isla al mundo exterior, la artesanía continuó siendo un bien para intercambio. Las piezas producidas entre las décadas de 1940 y 1960 destacaban por su gran tamaño –no menor a los 40 cm–, con bases rústicas que les permitían mantenerse en pie, lo que denota su fabricación para uso exclusivamente ornamental. Muchas de las obras realizadas en esta etapa no son particularmente prolijas, probablemente debido a la escasez de herramientas que permitieran un mejor acabado (Mapse, 2016).

En 1947 se fundó en Valparaíso la Sociedad de Amigos Isla de Pascua (Sadip), que se propuso denunciar a la Compañía Explotadora por subyugar al pueblo rapanuí y despojarlo de sus derechos. Tutelada por Humberto Molina Luci y Federico Febelmayer, «operaba, así como una suerte de caridad (en especial para los leprosos y la escuela) pero también de solidaridad con los rapanuís que se fugaban de la Isla» (Foerster y Moreno Pakarati, 2016, p. 159). Dicho éxodo a partir de 1950 los motivó a confeccionar artesanía para aumentar sus ingresos. Así, Seaver (1988) registra que los isleños radicados en las localidades de Valparaíso y Quilpué comercializaban sus tallas, extendiendo su producción artesanal y su alcance (Torres, 2017).

De manera similar, en la década de los '70 se consolidó el flujo de turistas en la isla luego de la construcción del aeropuerto de Mataverí en 1967. Los rapanuís comenzaron a viajar a Chile o Europa, y quienes se dedicaban al tallado adquirieron nuevas técnicas de formación y conocimientos sobre arte contemporáneo.

Talladores contemporáneos rapanuís, una aproximación etnográfica

«La afición por la carpintería permite identificar el respeto que en otros tiempos envolvía al escultor en madera cuando trabajaba esa materia preciosa.» (Métraux, 1950, p. 83).

¹² Leonardo Pakarati fue invitado al MHNV por Max Puelma Bunster, quien se encontraba investigando dicha colección.

Dentro de la sociedad rapanuí, los grandes talladores y escultores son reconocidos por conservar viva una tradición milenaria y a menudo difunden su trabajo en renombradas muestras en el extranjero y/o dentro de su misma comunidad. Asimismo, se les galardona en las populares competencias de la fiesta de la Tapati –acontecimiento de revitalización cultural– por su talento y rapidez para lograr finas terminaciones y prodigiosos diseños.

En 2017, el Mapse adquirió diez piezas etnográficas que, dentro de la categoría «Arte Folklórico» de Kaeppler, fueron clasificadas como «artesanía de uso decorativo». Sus autores son los prestigiados artistas rapanuís Luis Hey, César Manuatomatoma, Alejandro Pakarati, Andrés Pakarati, Hugo Teave, George Tuki y Tuki Tuki, los relatos de cuya existencia convergen en un panorama general sobre la vida de un tallador de la isla.

En el siguiente acercamiento exploratorio se abordarán algunos puntos comunes en las memorias de estos creadores, relacionados con sus lugares de aprendizaje y con los momentos que los forjaron. Estos recuerdos los unen con sus pares –no solo con los consanguíneos, sino también con sus compañeros de oficio–: son espacios reflexivos donde resuelven dudas, comparten experiencias y producen para la subsistencia, además de reencontrarse en el relato de anécdotas e historias. Se podría decir que el primer aprendizaje está dado por la tradición en el ámbito familiar, pues muchos de estos artesanos se iniciaron en el oficio aprendiendo de la observación detallada a sus padres, tíos, primos y abuelos. El tallado es, por lo tanto, un arte de traspaso generacional, en cuya producción local como fuente laboral se involucran también las familias.

Soy hijo de María Rosario Teave Haoa y William Matusalem Hey Riroroko [...]. Por los dos lados somos buenos talladores, pues vengo de una línea de destacados escultores, por ejemplo, los Haoa eran escultores, al igual que los Hey. (Luis Hey, 62 años, 2018)

Comencé con este arte cuando tenía alrededor de 8 a 10 años bajo la influencia de José Tuki, hijo de Benedicto Tuki Tepano, un gran tallador de la isla. Mi mamá, al estar emparejada con José, fue conociendo y ayudando a lijar o barnizar los moáis. Cuando fui creciendo, ella me exigió que yo aprendiera, comencé así a incorporarme en este arte. (Hugo Teave, 42 años, 2018)

Mi abuelo [Benedicto Tuki Tepano] es mi inspiración [...] él amaba lo que hacía, eso me llamaba mucho la atención, quedó en mi mente, me motivó a seguir con este arte, al igual como lo hizo mi familia. Fue así como comencé a tallar hace un año y medio, preferí especializarme con la madera [...]. La tradición no es que porque yo haga ese *kava kava* igual que lo hizo mi *tupuna* [ancestro], la tradición es que yo talle también y que no se pierda, que yo siga y que se lo enseñe a mis hijos y mis hijos a sus hijos. (Tuki Tuki, 28 años, 2018)

Los talladores señalan que los Atan, Hey, Hereveri, Hucke, Manutomatoma, Pakarati, Tepano, Teave y Tuki son, entre otros, los apellidos más recurrentes en su oficio. Se destacan los fallecidos Maxi Manutomatoma y Benedicto Tuki, cuyo prodigioso trabajo es reconocido por la comunidad; este último fue célebre por sus esculturas con motivo religioso-tradicional, insertando en



Figura 2. Benedicto Tuki Tepano. Moái *vi'e* tallado, con aplicaciones de obsidiana, 37,5 x 12 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección de Artesanía, n° inv. 17-00-00004. Fotografía de Nicolás Aguayo.

la madera el sincretismo particular de la isla —*María Rapa Nui*, de la iglesia Santa Cruz de Hanga Roa, y el cristo *Mahatu Ora* del templo de Maipú son ejemplos de su estilo particular—. Los artesanos lo recuerdan como un artista de excelencia, minucioso en su trabajo y en los detalles (fig. 2), maestro de otros reconocidos talladores contemporáneos como Tomás Tuki Tepano.

El conocimiento básico para iniciarse como un buen tallador es la capacidad de reproducir moáis de calidad. Estudiar los que se ubican en la cantera del Rano Raraku es un rito necesario para resolver las dudas sobre proporciones y diseño. Los talladores conocen a cabalidad las piezas realizadas por sus *tupunas* o ancestros, y hay consenso acerca de cuáles están o no logradas —cuáles son proporcionadas o, al contrario, presentan medidas distorsionadas—.

Entre las primeras se distingue la reproducción del moái Piro Piro que, junto con el moái Hoa Haka Nanai'á, se vende como uno de los artículos más populares en los puestos de artesanía.

En mi juventud se hacía mucho moái, los ancestros que dejaron esta pieza la dejaron bien hecha, entonces había que subirse a la moto y subir al Rano Raraku [...]. Resulta que el moái tiene muchos detalles, hoy en día lo hacen al lote, es una vergüenza. Bueno, a mí me gusta el moái Piropiro, es un moái flaco de cara larga, lo veo y es hermoso, tiene una nariz especial, algunos la hacen más delgada o más ancha, pero se debe hacer como es, así la hago yo. (George Tuki Morales, 50 años, 2018)

Un maestro me dijo: «Si quieres hacer un moái, tienes que ir a ver un moái». Tienes que estudiarlo, sacarle fotos. Bueno hice eso, cuando todavía se podía pasar a Rano Raraku, hasta arriba, recorrí todos los moáis, mirando sus características. (Hugo Teave, 42 años, 2018).

Cualquiera puede hacer un moái, pero no cualquiera lo puede hacer como es. Hay un conocimiento de proporciones, algo que los ancestros sabían muy bien, muchos extranjeros van a la cantera y se impresionan del nivel de conocimientos que manejaban para haber esculpido tan bien los moáis. (Andrés Pakarati, 44 años, 2018)

La mayoría de los talladores se incorporan a este rubro desde niños, lijando moáis que sus mayores confeccionan para la producción no solo local, sino que destinada al continente o al exterior. Un acontecimiento que influyó en la reproducción sistemática de estas piezas por talladores rapanuís fue la creación de los Centros de Madres, CEMA¹³, organismo estatal que se consolidó en 1967 durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. A cargo de la primera dama Maruja Ruiz Tagle, fue el primero en dar valor a la artesanía en Chile y pionero en la organización de ferias artesanales –iniciativa promovida por el escultor Lorenzo Berg–. Un actor importante en la entrada de artesanos rapanuís al mercado continental fue probablemente el destacado escultor José Perotti, quien, junto con dictar clases en el CEMA, era miembro de la mencionada Sociedad de Amigos de Isla de Pascua (Cáceres y Reyes, 2008). Con más de 40 años de existencia a la fecha, esta entidad marcó a una generación de talladores que poco a poco ganaron popularidad en distintas ferias y galerías de artesanía chilena. Para muchos de ellos, el auge del tallado como actividad comercial bien remunerada y considerada tuvo lugar entre mediados de 1960 y finales de la década de 1980:

En Santiago estuve con unos amigos rapanuís y juntos tallábamos, había hartos rapanuís igual en esa época, entre el '72 y '76 aproximadamente. Ahí me puse firme a hacer moái, con CEMA, viajábamos con otros rapanuís al sur a buscar huesos de ballena para hacer los moáis y llevar a Santiago. (Luis Hey, 62 años, 2018)

Yo fui a un curso de escultura por CEMA Chile, ubicado en Santiago, en la calle Macul, me especialicé en piedra. Mi tío Gabriel Tuki Veriveri me dio el dato de CEMA Chile para que me puliera más. No solo te ayudaban con la venta del arte, sino que era importante conocer y estudiar. En estos cursos tuve clases de técnica y aprendí a usar otras herramientas, y también fui a cursos de la escuela del famoso Samuel Román. (George Tuki, 50 años, 2018)

¹³ También llamado «Cocema» en tiempos de la Unidad Popular y «CEMA-Chile» durante la dictadura.

Mucha gente de la isla se fue a vivir para el «conti», entre ellos mi familia. Cuando yo tenía entre 6 o 9 años recuerdo que la mayoría de los rapanuís se juntaba por Ramón Cruz en la comuna de Ñuñoa, ahí veía a la gente trabajar constantemente, a mis primos mayores. Era el *boom* de la artesanía, ellos trabajaban directamente con CEMA-Chile, había trabajo y madera. Vivir del tallado en la isla era muy difícil, sobre todo encontrar herramientas o gente a la cual vender, no tenías los formones ni los turistas necesarios. (Andrés Pakarati, 44 años, 2018)

Durante las últimas décadas del siglo XX, los artesanos se empeñaron en diferenciar sus piezas del tradicional «*souvenir* moái» o del popular y prodigioso moái *kava kava*, con el fin de acceder a un mercado más sofisticado y de mayor valor. Para ello, comenzaron a confeccionar modelos de piezas recolectadas durante el siglo XVIII y resguardadas hoy en diferentes museos del mundo, cuyas fotografías ilustraban libros como *La Isla de Pascua y sus misterios* o *The art of Easter Island*, de Stephen Chauvet y Thor Heyerdahl, respectivamente. Este tipo de títulos marcó un antes y un después, pues permitió a los isleños ver su propia producción cultural del pasado —que antes conocían solo por tradición oral— y consultar si la pieza en ejecución correspondía a lo que sus ancestros habían querido mostrar, lo que se mantiene hasta hoy. Ahora bien, aunque los volúmenes constituían un material preciado para los talladores, en la década de los '70 era difícil acceder a ellos, pues se obtenían a través de intercambios con extranjeros o gracias a la voluntad de los pocos investigadores que los obsequiaban a algún rapanuí.

A los veintitantos me especialicé en otras piezas, era a fines de los '70. Tuve un libro y empecé a tallar las fotos que salían en el libro. Los libros los conseguí porque los cambié a franceses que llegaron en el setenta y tanto, por ahí. Ellos andaban trayendo estos libros de fotografía y yo se los cambié por arte, así pude aprender a hacer todos los artes que están en diferentes museos. Hasta hoy, si no tengo la imagen voy a buscarla al museo, en algunos de los libros que guardan ahí. (Luis Hey, 62 años, 2018)

Tengo un libro de Stephen Chauvet, *Los misterios de Isla de Pascua*, tengo esas imágenes en una carpeta que reviso cuando tengo dudas. (Tuki Tuki, 28 años, 2018)

Un día decidí empezar a tallar solo. Al principio no me salía tan bien, pero un maestro me dijo: «Mira, lo mejor es que tu tengas un libro y te guíes, porque ahí vas a ver todos los detalles». (Hugo Teave, 42 años, 2018)

La madera de toromiro (*Sophora toromiro*) —planta endémica actualmente extinta en su estado silvestre— era la favorita de los antiguos escultores para realizar piezas tradicionales. Por su alta calidad e intenso color rojizo y amarillo, el introducido *mako'i* (*Thespesia populnea*) es también altamente

valorado por los talladores hasta el día de hoy, junto con el *miro Tahití* (*Melia azedarach*), el *miro pupu* (*Acacia macracantha*), el *pou* (roble) y el *pikano* (eucalipto). Muchos artistas utilizan madera de árboles plantados por ellos mismos o por sus familiares, luego de una paciente espera por que crezcan y se los pueda usar en el tallado. Algunos reconocen haber recogido troncos de Rano Kau o encargado maderas de calidad provenientes de bosques de Tahití o del sur de Chile. Según Andrés Pakarati (2018), «un buen tallador rapanuí tiene altos conocimientos de botánica, pues debe conocer el tipo de planta que usa y el tratamiento que debe darle». Para dar forma a la figura que se le presenta al tallador en el trozo de madera seleccionada, los artesanos utilizan principalmente el *kauteki* (azuela) —una de sus herramientas más antiguas—, el *tito* (formón), la *matariki* (escofina), el *ohio* (acha), el *tapu pararaha* (cincel plano) y el *tapu moko-moko* (cincel de punta).

No obstante, los rapanuís diferencian entre los maestros artesanos y quienes se dedican a comercializar obras: es principalmente el hombre quien talla las piezas y la mujer, quien las vende o participa en su terminación, lijando con *pure* o encargándose de los detalles. Algunos recuerdan las juntas al «campo» —a las parcelas donde no llegaba luz eléctrica ni agua potable— con sus amistades, con quienes tocaban música y bebían mientras tallaban en sus *pae pae* o galpones habitacionales que los cobijaban de la lluvia. Si bien las piezas se vendían regularmente, la dedicación para sobrellevar el negocio no les da hasta hoy libertad para trabajar en otros rubros como la pesca o la agricultura. Al exigir que el artista permanezca constantemente en un lugar, el tallado se torna monótono y aburrido.

Los artistas suelen crear sus obras por encargo en talleres ubicados generalmente al interior de sus hogares. Por ejemplo, Alejandro «Tevo» Pakarati tiene su galería personal a un costado de su casa: allí muestra su oficio y comercializa sus creaciones, y también se lo puede ver trabajando. De la misma manera, Luis Hey y Tuki Tuki desean integrar espacios en sus viviendas para exponer su trabajo a los turistas y educarlos sobre el valor de la tradición y el significado de sus tallas.

Resulta difícil, sin embargo, transmitir el valor patrimonial de la artesanía a quienes la compran, pues en el mercado siempre hay productos foráneos —de Tahití, Nueva Zelanda e, incluso, de China— que se integran a la cultura local. Así, la actual producción de los talladores rapanuís se ve amenazada por el «arte de aeropuerto», muchas de cuyas piezas son fabricadas industrialmente para su importación y comercialización dentro de la isla: adhesivos magnéticos, poleras, cosméticos, tarjetas, postales y llaveros, entre

otras, promovidas más por su valor estético que cultural (Torres, 2018) y, pese a sus diseños rapanuí, ejecutadas por personas ajenas a la etnia.

De todos modos, el llamado personal de estos artistas va más allá de lo comercial y responde al desafío de plasmar su destreza en la madera con cariño, paciencia y dedicación –muchos dicen que al vender una pieza, transfieren también algo de ellos mismos, como sucede con el tradicional traspaso de *mana*–.

Colección etnográfica 2017: tallados en madera contemporáneos Mapse-Museo Rapa Nui

Rima, n° inv. 17-00-01572 (fig. 3)



Figura 3. Alejandro Pakarati. Mano humana, 36,5 x 13 x 6,2 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01572. Fotografía de Valentín Aftas Fillios.

Copia de la mano recolectada en la expedición del capitán Cook –actualmente en el British Museum en Londres– confeccionada por Alejandro «Tevo» Pakarati. Está hecha en madera *miro pupu* (*Acacia macracantha*), con acabado en barniz de goma laca pulido y bruñido. Presenta diferencias con la original, pues es más ancha y no curva los dedos hacia arriba en sentido opuesto a la palma, en tanto que las uñas son más cortas y no acanaladas. Los detalles de estas y de los pliegues están bastante bien trabajados. En la muñeca luce una terminación similar a un pomo ligeramente cónico, pero carece del orificio para atarla que sí presenta la pieza original, tal como se aprecia en la foto de *The art of Easter Island* de Thor Heyerdahl.

Moái pa'a pa'a, n° inv. 17-00-01573 (fig. 4)

Escultura de figura humana realizada por Andrés Pakarati (44 años), con rasgos femeninos tallados –como la vulva o *komari*– y barba en el mentón. Confeccionada en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), exhibe un acabado en barniz de goma laca pulido y bruñado.

Moái vi'e, n° inv. 17-00-01574 (fig. 5)

Figura femenina tallada en madera por Hugo Teave (42 años). Se trata de una copia de la pieza tradicional. Está acucillada y con los labios vaginales distendidos, y exhibe como marca la firma del autor y fecha de confección –«Teave 2005». Es de madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), con acabado al natural pulido y bruñado: «una creación propia, donde vi una madera de alta calidad y decidí no perderla. Me inspiré en hacer una mujer más gordita, donde se notaran sus pechos y las curvas reales de una mujer, pues la figura tradicional es más plana» (Hugo Teave, 2018).



Figura 4. Andrés Pakarati. Moái *pa'a pa'a*, 43,5 x 9,5 x 2,5 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01573. Fotografía de Valentín Atías Fillios.



Figura 5. Hugo Teave. Moái *vi'e*, 25,5 x 13 x 10 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01574. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

Moái tangata, n° inv. 17-00-01575 (fig. 6)

Figura masculina confeccionada por el destacado tallador César Manutomatoma en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), con acabado natural pulido y bruñido. Está de pie, con el brazo izquierdo por delante. La mano parece sostener el bajo vientre, mientras que el brazo derecho se flexa por detrás, con la mano en la zona lumbar. Posee genitales masculinos y un diseño de figura humana grabado en la cabeza, girada esta última hacia la izquierda en 90°.

Moko, n° inv. 17-00-01576 (fig. 7)

Figura zoomorfa realizada por Alejandro «Tevo» Pakarati en madera de roble o *pou* (*Nothofagus obliqua*), con acabado en barniz de goma laca pulido y bruñido, y aplicaciones de hueso de pez y obsidiana. Representa un lagarto con el cuerpo curvado y rasgos humanos y de ave. Costillas y vértebras —desde la última de las cuales nace su cola radiada de ave— son rasgos típicos de estas figuras. Exhibe una larga cola de lagarto unida a dos piernas humanas y a genitales maculinos. Los brazos humanos se flexan sobre el pecho y terminan en dos manos sobre las cuales se observa un diseño de *komari* o vulva femenina, que se juntan a la altura de la barbilla como si fueran a sostener algo.



Figura 6. César Manutomatoma. *Moái tangata*, 33,5 x 12 x 6,5 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01575. Fotografía de Valentín Atías Fillios.



Figura 7. Alejandro Pakarati. *Moko*, 47,5 x 8 x 5 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01576. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

Moko, n° inv. 17-00-01577 (fig. 8)

Figura zoomorfa realizada por Andrés Pakarati en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), con acabado en barniz de goma laca pulido y bruñido, y con aplicaciones de hueso de pez y obsidiana. De cuerpo curvado, representa un lagarto con rasgos humanos y de ave, y, al igual que la anterior, posee los rasgos típicos de este tipo de figura: costillas, vértebras, cola radiada de ave que nace de la última de ellas, cola larga de lagarto unida a dos piernas humanas y a un pene, y brazos humanos flectados sobre el pecho terminados en manos juntas a la altura de la barbilla.

Moái tangata, n° inv. 17-00-01578 (fig. 9)

Figura humana realizada por Luis «Luso» Hey en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), con acabado en barniz de goma laca sin bruñir y aplicaciones de hueso de pez y obsidiana. Exhibe genitales masculinos, insinuando por la espalda el *hami* o taparrabo y un círculo similar al de los moáis de toba (piedra volcánica de Rano Raraku) como decoración. Presenta orejas largas que culminan en la base con dos espacios para orejeras, barba tallada solo en la



Figura 8. Andrés Pakarati. Moko, 48 x 7,5 x 4 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01577. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

Figura 9. Luis Hey. Moái *tangata*, 41,5 x 10,5 x 6 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01578. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

barbilla y un diseño tallado en la cabeza que representa a tres espíritus. «La circunferencia que tiene atrás es la columna, para nosotros es la mitad del hombre, la parte más importante del hombre, los moáis también lo tienen, es un lugar importante, representa el mundo. En la cabeza tiene estos dibujos que representan los espíritus, cada arte tiene los suyos y son diferentes ya que depende de la tribu de la que pertenecía el tallador, cada tribu tenía sus espíritus y sus tatuajes específicos» (Luis Hey, 2018).



Figura 10. Tuki Haka Hevari (firma de autor: Nenera Roa). Moái *vi'e* confeccionado, 27 x 7 x 6,5 cm. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert - Rapa Nui, Colección Etnográfica Talladores Contemporáneos, n° inv. 17-00-01580. Fotografía de Valentín Atías Fillios.

Moái vi'e, n° inv. 17-00-01580
(fig. 10)

Figura humana que representa un moái femenino en madera de *mako'i* (*Thespesia populnea*), barnizada con aceite de oliva, pulida y bruñida. Confeccionada por el tallador Tuki Haka Hevari (28 años), flecta el brazo derecho con la mano sobre la zona púbica, mientras el brazo izquierdo queda recto al costado con la mano en el muslo. Tiene senos, el rostro de estilo naturalista y moño que se proyecta hacia atrás, resultando en una pieza personal del autor. «Es diferente al moái *vahine* tradicional, pues he tapado sus genitales, su cabello lleva una cola baja y en su espalda están los *takonas* de las figuras utilizadas en los *narinari* [muñecas] o figuras hechas de *mahute*» (Tuki Tuki, 2018).

Conclusiones

La colección de tallas de madera rapanuís contemporáneas del Mapse-Museo Rapa Nui muestra la importancia de recopilar obras actualizadas. El conjunto es resultado del desarrollo histórico del tallado isleño, presente también en la colección general del Museo. Esta última no posee actualmente una cantidad suficiente de obras de Arte Tradicional y/o

Evolucionado, aunque existe un esfuerzo de la comunidad por repatriar las piezas repartidas en distintos museos de Chile y el extranjero.

Además de poner de relieve la manera en que la comunidad exhibe este arte, el valor de esta colección reside, sin duda, en el registro de los talladores, quienes más allá de buscar el reconocimiento individual, han dado continuidad y valor a la tradición de su oficio, en un constante afianzamiento identitario que los vincula con sus pares del pasado. Fortaleciendo la pertenencia con su historia, su estética ha mantenido una iconografía tradicional mediante piezas de alta calidad que exhiben una destacada destreza –conocimiento exclusivo de los *maori tarai* o maestros talladores rapanuís de hoy–.

En su afán de promover el arte del tallado rapanuís, el Mapse se ha propuesto educar a quienes visitan la isla sobre el valor patrimonial de la artesanía en madera. Esta constituye un soporte identitario esencial de dicho pueblo, y resulta del todo pertinente vincularla a las actuales áreas explotadas –como el comercio turístico–, sin que pierda el valor que la misma comunidad y sus talladores le atribuyen, pues el incentivo económico debe ir a la par con el impulso a la cultura de Rapa Nui.

Referencias

- Cáceres, A. y Reyes, J. (2008). *Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX*. [Santiago]: Área de Artesanía. Departamento de Creación Artística CNCA. Colección Patrimonio. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85864.html>
- Chauvet, S. (1946). *La Isla de Pascua y sus misterios*. Santiago: Zig-Zag.
- Cristino, C. y Fuentes, M. (eds.). (2011). *La Compañía Explotadora de Isla de Pascua. Patrimonio, memoria e identidad en Rapa Nui*. Concepción: Editorial Escaparate.
- Cristino, C., Recasens, A., Vargas, P., Edwards, E. y González, L. (1984). *Isla de Pascua: Procesos, alcances y efectos de la aculturación*. Isla de Pascua: Instituto de Estudios de Isla de Pascua, Universidad de Chile.
- Delgado, J. y Gutiérrez, J. (1995). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en las ciencias sociales*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Edwards, R. (1918). *El apóstol de la Isla de Pascua: José Eugenio Eyraud*. Santiago: Imprenta Chile. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8378.html>
- Englert, S. (2002). *Leyendas de Isla de Pascua*. 2ª edición. Rapa Nui: Museo Store.

- Fischer, H. (2001). *Sombras sobre Rapa Nui. Alegato por un pueblo olvidado*. Santiago: LOM.
- Foerster, R. y Lorenzo, S. (2016). *Expediciones a Rapa Nui 1791-1862*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Foerster, R. y Montecino, S. (2016). 100 años de la rebelión de Angata: ¿resistencia religiosa o secular? Las complicidades *tire* y los múltiples sentidos de la revuelta de 1914 en Rapa Nui. *Chungará*, (48), 91-101.
- Foerster, R. y Moreno Pakarati, C. (2016). *More Manava*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994) *Etnografía. Métodos de Investigación*. Barcelona: Paidós.
- Heyerdahl, T. (1975). *The art of Easter Island*. Nueva York: Doubleday & Company, Inc.
- Heyerdahl, T. (1979). *The heterogeneity of small sculptures on Easter Island before 1886*. *Asian Perspectives*, 22(1), 9-31. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/42929141>
- Kaeppler, A. (1979). Survey of Polynesian Art. En S. M. Mead (ed.), *Exploring the visual art of Oceania: Australia, Melanesia, Micronesia and Polynesia* (pp.180-190). Honolulu: The University Press of Hawaii.
- Kaeppler, A. (2008). *The Pacific Arts of Polynesia and Micronesia*. Nueva York: Oxford University Press.
- Kaeppler, A. (2009) El arte Rapa Nui en el contexto de Polinesia y Oceanía. Kuhane Rapa Nui, en las islas del Pacífico. Santiago: Fundación Centro cultural Palacio la Moneda.
- Mapse-Museo Rapa Nui. (2016). *Tarai Rapanui: colección tallados en madera Mapse*.
- McCall, G. (1998). *Rapa Nui: Tradición y sobrevivencia en Isla de Pascua*. Los Osos, California: Easter Island Foundation.
- Métraux, A. (1950). *La Isla de Pascua*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Métraux, A. (1971). *Ethnology of Easter Island*. Honolulu: Bishop Museum Press.
- Moreno, C. (2012). *Englert Expo*. Museo Antropológico Padre Sebastián Englert. Rapa Nui: Rapa Nui Press.
- Nahoe, S. (2017). Uso y valoración de la arqueología desde la perspectiva de la comunidad rapanui contemporánea. En V. Fajreldin (ed.), *Historia, espacialidad y territorio en Rapa Nui. Una perspectiva contemporánea*, vol. I, (pp. 71-88). Santiago: Ocho Libros Editores.
- Puelma, M. (1968). Las colecciones del Museo de Historia Natural de Val-

- paraíso. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, 264-271.
- Ramírez, J. M. (1992). Artesanía Rapa Nui: una aproximación etnoarqueológica. *Revista Artesanías de América*, (37), 63-80.
- Ramírez, J. M. (2017). La colección Isla de Pascua del Museo de Historia Natural de Valparaíso. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Dibam. www.mhmv.cl/636/w3-article-79202.html
- Seaver, J. T. (1988). *An ethnology of wood carving: continuity in cultural transformations on Rapa Nui*. Los Ángeles: University of California.
- Seaver, J. T. (1997). *Ingrained images: Wood carvings from Easter Island*. Woodland, California: Easter Island Foundation.
- Seelenfreund, A., Charó C. y Ramírez J. M. (2016). *Los primeros pobladores de Rapa Nui* (ca. 800-1888 d. C.). En F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (eds.). *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*. Santiago: Editorial Universitaria (pp. 487-527).
- Seelenfreund, A., Grifferos, A. y Ramírez, J. M. (2004). El pueblo Rapa Nui. En J. Bengoa, *La memoria olvidada: historia de los pueblos indígenas de Chile* (pp. 609-669). Santiago: Cuadernos Bicentenario.
- Torres, F. (2017). Situación del arte y la artesanía Rapanui. En V. Fajreldin (ed.), *Lengua, arte y artesanía en Rapa Nui. Una perspectiva crítica*, vol. II, (pp. 39-78). Santiago: Ocho Libros Editores
- Zumbolm, G. (1868 Ms.). *Carta al Rev. Padre Euthyme Rouchoze, Superior de General de la Congregación de los Padres de los SS. CC., Después de 3 años de la Isla de Pascua*.