



La colección Isla de Pascua del Museo de Historia Natural de Valparaíso

José Miguel Ramírez Aliaga*

RESUMEN: El Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV) cuenta con una interesante colección de alrededor de 250 piezas arqueológicas y etnográficas de Rapa Nui, depositadas por docenas de donantes individuales a partir de 1915. Los objetos representan todas las materialidades presentes en el arte rapanui, desde la piedra hasta las plumas de gallina, y cubren las distintas manifestaciones de la estética antigua y moderna, desde las herramientas para tallar moái y los símbolos de rango de los antiguos reyes hasta los artefactos confeccionados para el comercio. Esa variedad de producciones materiales muestra los cambios producidos en las expresiones estéticas y simbólicas de la cultura rapanui a partir del contacto con el mundo exterior, en un proceso de adaptación y sincretismo que continúa hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE: MHNV, Rapa Nui, colecciones arqueología, artesanía etnográfica

ABSTRACT: The Natural History Museum of Valparaíso keeps an interesting collection of about 250 archaeological and ethnographic objects from Rapa Nui, mostly received from dozens of private donors since 1915. Those pieces represent every material available on the island, from volcanic rock to chicken feathers, and encompasses all kind of old and modern aesthetic manifestations, from stone tools to carve moai and high rank symbols of the old chiefs to modern artifacts made for trade. This variety of objects show the changes in aesthetic and symbolic expressions of the Rapanui culture since its contact with the Western world, throughout a process of adaptation and sincretism which continues until today.

KEYWORDS: MHNV, Rapa Nui, archaeological collections, ethnographic handcraft

* Arqueólogo (Universidad de Chile, 1983), magister en Patrimonio (Universidad de Valparaíso, 2016). Curador del Museo Fonck de Viña del Mar (1981-1992), administrador del Parque Nacional Rapa Nui (1993-1999), director del Centro de Estudios Rapa Nui, Universidad de Valparaíso (2001-2014), investigador asociado del Centro de Altos Estudios, Universidad de Playa Ancha (desde 2016). Autor de docenas de publicaciones de difusión e investigaciones científicas sobre Rapa Nui.

Cómo citar este artículo (APA)

Ramírez, J. (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

Rapa Nui: contexto histórico-cultural

La isla que hoy conocemos como Rapa Nui surgió desde el fondo del mar hace unos 3 millones de años –mucho antes de la llegada de los colonizadores humanos–, como consecuencia de una compleja secuencia de erupciones volcánicas que formaron los tres vértices de la isla. Se trata, por lo tanto, de una isla joven desde el punto de vista geológico. Las faldas de los tres principales volcanes se conectaron para crear un solo bloque de unos 3500 m de altura desde el fondo marino, de los cuales aflora un máximo de 500 m en su vértice norte, correspondiente al Maunga Terevaka. Sobre el nivel del mar, la isla resultante se conformó en una exigua superficie de 164 km². En el vértice suroeste, el Rano Kau muestra un cráter de 1,5 km de diámetro, producto del colapso de la caldera. En el extremo este, la península de Poike presenta una formación distinta al resto de la isla, con una superficie compuesta por finas capas de arcilla. Unos domos de traquita ofrecieron buena materia prima para la confección de algunas estatuas monumentales, pero la roca escogida para tallar la mayoría de los moái se encuentra solamente en el volcán Rano Raraku.

Las rocas volcánicas que formaron la isla ofrecían los más diversos tipos de texturas, colores y durezas, todos los cuales fueron utilizados para la confección de artefactos de uso doméstico y objetos artísticos de función ritual. Los volcanes expulsaron lavas de basalto que al enfriarse formaron masas densas del grano más grueso al más fino y con texturas rugosas o suaves, incluyendo grandes masas de vidrio volcánico negro, la obsidiana (*mataa*), que resulta del enfriamiento rápido del magma. Las escorias y cenizas, de distintas calidades, ofrecían una variedad de materiales para confeccionar piezas de uso arquitectónico o escultórico, desde la escoria roja más blanda y porosa (*hani hani*), una escoria violácea llamada *kere kere tu* y la densa traquita blanca del Poike, hasta la frágil toba de Rano Raraku. El basalto de grano fino sería la materia prima fundamental para la confección de las herramientas necesarias para tallar la piedra y la madera: los *toki*.

Rapa Nui se encuentra a 2000 km de Pitcairn, la isla más cercana, y a casi 4000 km de Sudamérica. El extremo aislamiento, junto a su «juventud» y pequeño tamaño, fueron barreras importantes para la colonización de especies vegetales y animales, limitando su biodiversidad. La reconstrucción del paleoambiente de la isla a través de polen fósil y antracología muestra la presencia de un bosque en el que parece dominar una palma similar a la palma chilena, con racimos de pequeños coquitos. Otras especies endémicas

eran el famoso toromiro (*Sophora toromiro*), el *hau hau* (*Triumfetta semitriloba*), que aportaba fibras para las cuerdas, y el *marikuru* (*Sapindus saponaria*), pero también había árboles importantes como el *toi* (*Alphitonia zizyphoides*), con troncos firmes de 20 m de largo que servían para hacer canoas y mover moái. De todas esas especies, solo sobreviven algunos ejemplares de *hau hau* y *marikuru* (Orliac y Orliac, 2000).

Hace unos mil años, exploradores procedentes del noroeste (probablemente a través de la ruta islas Marquesas - Mangareva - Pitcairn) llegaron hasta Rapa Nui. Los inmigrantes no encontraron en esta pequeña isla subtropical los recursos necesarios para mantener su modo de vida, por lo que debieron trasladar muchas especies desde su tierra de origen en el trópico, en una serie de viajes y a lo largo de años de aclimatación. La sociedad que se estaba instalando en Rapa Nui necesitaba una base económica suficiente para sostener un orden social jerarquizado conformado por jefes, sacerdotes, guerreros y especialistas. Esa base se constituyó a partir de la agricultura de tubérculos como el *kumara* (camote), *taro* y *uhi* (ñame), que debieron introducir junto con especies como *toa* (caña de azúcar), *hue* (calabazas), *maika* (plátanos), el *mahute* (morera de papel, *Broussonetia papyrifera*) para la confección de la vestimenta y objetos de prestigio como las capas de los jefes, y un árbol como el *mako'i*, cuya madera fue una de las favoritas para labrar las piezas más importantes del arte antiguo. De los cuatro animales domésticos que los colonizadores del Pacífico llevaron consigo desde el sudeste asiático, a Rapa Nui llegaron la gallina (*moa*) y el ratón (*kio'e*).

Con el tiempo, los grupos comenzaron a crecer y a ocupar territorios con límites bien definidos, protegidos por el *mána* (fuerza espiritual) de los ancestros encarnados en unas imágenes monumentales de piedra, los moái. Los *abu* (altares donde se instalaron los moái) se ubicaron de preferencia en la costa, donde la clase dominante controlaba el acceso al mar. En la medida que los grupos fueron capaces de aumentar la producción de excedentes agrícolas pudieron crecer y hacerse más poderosos y, en consecuencia, necesitaron construir altares y estatuas cada vez más grandes. Este período, conocido como «Ahu-Moai», se ubica entre los años 1000 y 1650 d. C. aproximadamente.

La fase siguiente se denomina «Huri Moai» (1650-1868 d. C.), que suele vincular la caída (*huri*) de los moái con el colapso del ecosistema como producto de la sobreexplotación de recursos en un escenario demasiado frágil y la subsecuente decadencia de la cultura. En verdad, la desaparición del bosque en la segunda mitad del siglo XVII pudo ser la consecuencia de una serie de causas, incluyendo sequías prolongadas. La actual interpretación del proceso

(Hunt, 2007) no indica una decadencia cultural sino todo lo contrario: los isleños fueron capaces de enfrentar el problema de la subsistencia mediante el desarrollo de tecnologías como los *manavai* (muros circulares de piedra) para proteger las plantas altas del viento, y los jardines de piedra, para mantener la humedad del subsuelo, de manera que no sucumbieron al hambre y al desorden. Además, desarrollaron adaptaciones en el orden sociopolítico e ideológico, con el surgimiento de la ceremonia del *tangata manu* (hombre pájaro): en vez del culto a los ancestros y el poder vitalicio de los jefes, una competencia definiría la elección de un líder anual en un solo sitio —la aldea ceremonial de Orongo— en vez de los 275 *abu* dispersos por toda la isla.

La desaparición del bosque tuvo un efecto directo en las construcciones monumentales, pero también en la pérdida del prestigio de la antigua aristocracia religiosa, cuya expresión material fue el reciclaje de las fundaciones (*paenga*) de sus antiguas casas junto a los *abu*. Estos últimos se convirtieron en osarios por medio de la construcción de cámaras funerarias (*avanga*) en las mismas plataformas (Ramírez, 2008; Mulrooney *et al.*, 2010).

Si bien todo este proceso incluyó conflictos periódicos entre los grupos, a lo largo de mil años en completo aislamiento habían logrado desarrollar una sociedad compleja con expresiones culturales excepcionales y supieron reinventarse de manera más sorprendente aún, hasta el contacto con Occidente. La continuidad de la cultura tuvo su expresión más notable en un moái de basalto de 2,5 m de altura, llamado «Hoa Haka Nana Ia», que se encontraba en el interior de una casa de Orongo. En el frente conserva el diseño tradicional de la fase antigua, mientras que en la espalda luce todos los motivos del nuevo orden sociopolítico e ideológico: *manutara*, *tangata manu*, *ao* y *komari*.

El domingo 5 de abril de 1722, día de Pascua de Resurrección, una flota holandesa descubrió la isla para el mundo occidental, y comenzó entonces una nueva historia. El impacto fue enorme para los isleños: conocieron por primera vez los metales, los géneros y otros cientos de productos que podrían ser útiles, pero también la peligrosidad de las armas de fuego. Cincuenta años después, en 1770, llegó una expedición española; luego, en 1774, el famoso capitán inglés James Cook; y en el año 1786, el conde francés de La Pérouse. Apenas cuatro contactos con culturas europeas distintas en un siglo, en la época de las grandes exploraciones, bastaron para estimular en la isla el desarrollo de todo tipo de artesanías para el intercambio, así como la entrega de materiales arqueológicos locales a cambio de bienes de pronto

tan invaluable como cuchillos, tijeras, baldes, telas, vestidos, cuerdas, redes. En definitiva, todo lo que pudiera llegar en un barco. Los relatos y grabados muestran la especial predilección de los isleños por los sombreros europeos de todo tipo (McCall, 1998).

Contexto simbólico

A partir de su origen legendario, la sociedad rapanui estaba claramente estratificada. Los *ariki* (jefes hereditarios) estaban en la cúspide de la pirámide social y su *mána* provenía de su vínculo con los dioses creadores del panteón polinésico (Tangaroa, Oro). Las estrictas reglas del *tapu* (lo prohibido) los mantenían separados de la gente común, y llevaban insignias de uso exclusivo: largas capas de *mahute*, coronas de plumas de gallina, pectorales de madera (*reimiro*), remos de doble pala como insignias de mando (*ao*) y otros más pequeños para el baile (*rapa*), y mazas largas (*ua*) y cortas (*paoa*) para el combate (Metraux, 1940).

En el mundo simbólico de Polinesia no existe una separación entre lo material y lo espiritual, como tampoco se concibe el «arte por el arte» (Torres, 2017). La naturaleza está cargada de espíritus, y el alma de los muertos permanece en los huesos. Es necesario pedir permiso al espíritu de los árboles antes de cortarlos, y las herramientas debían ser bendecidas para que su magia fuera efectiva. Los moái de Rapa Nui no eran simples estatuas, sino la encarnación del espíritu vivo de ancestros que proyectaban su *mána* sobre sus descendientes y sus territorios. El origen de los moái *kava kava* (con costillas) o el de los anzuelos de hueso humano está vinculado al control del *mána* de espíritus malignos o de la magia de un antiguo pescador fallecido.

En este contexto, los maestros artesanos (*maori*) eran personas con un estatus especial, pues la habilidad para cualquier tipo de trabajo era la evidencia de la posesión de *mána*. Los especialistas en el tallado de *paenga* (bloques labrados de basalto), moái de piedra, moái de madera o armas como los *mataa* tenían *mána*, al igual que sus obras, y quienes encargaban esos trabajos debían cumplir un protocolo muy preciso, «pagando» por el servicio con alimentos.

Las estatuillas antropomorfas de madera (moái *tangata*, moái *pa'apa'a*, moái *vi'e*, moái *kava kava*) seguían cánones muy estandarizados, pero al mismo tiempo eran piezas únicas, porque encarnaban espíritus de particulares. Se los consideraba objetos sagrados porque encarnaban el *mána* de ancestros familiares, y en esa calidad participaban en las fiestas y ceremonias. Otras

estatuillas de madera representaban espíritus tutelares encarnados en lagartijas (*moko*) o, bien, combinaban rasgos humanos y de ave (*tangata-moko*, *tangata manu*, *manu uru*). Entre los objetos de madera más curiosos se cuentan unas piezas de madera esferoidales (*tahonga*) que los jóvenes llevaban colgando durante la ceremonia de iniciación de la pubertad (*poki manu*). En las colecciones de museos se encuentran otros ornamentos de madera individuales, con diseños zoomorfos variados, manos y falos. La fertilidad se expresaba en particular en representaciones de vulvas grabadas (*komari*), especialmente frecuentes en el período del Tangata Manu.

Todas esas expresiones estéticas estandarizadas tenían un sentido simbólico y, como se ha explicado, estaban cargadas de *mána*, pero hay otras tantas piezas únicas, ya sea objetos naturales (ecofactos) con formas que encarnaban ese poder espiritual y se utilizaban como amuletos para la fertilidad en los gallineros o en la pesca, como también otros objetos que eran intervenidos con diseños incisos tales como formas fálicas o *komari* para el mismo uso simbólico; entre estos se cuentan cráneos humanos que fueron retirados de las tumbas y luego grabados. Por su parte, el arte rupestre de Rapa Nui es especialmente rico en expresiones relacionadas con el mundo simbólico, la magia y las leyendas (Lee, 1992).

Las expresiones estéticas en materias blandas como las fibras vegetales y su fuerza simbólica aparecen muy disminuidas al lado del megalitismo rapanui, pero en Polinesia las capas de *mahute* (*tapa*) eran un bien de prestigio altamente valorado y continúan siéndolo hasta la actualidad. En Rapa Nui, la capa que usaban los jefes (*nua mahute*) era un objeto precioso. La vestimenta básica, el *hami* (taparrabos), también tenía una connotación más compleja que lo puramente funcional, tal como se observa en los detalles de los propios moái. Entre las expresiones más interesantes del antiguo arte rapanui se encuentran unas figuras antropomorfas y máscaras confeccionadas en *mahute*, de las cuales solo se conserva una pequeña muestra en el Museo Peabody de Boston, en el de New Brunswick en Canadá y en el Museo de Ulster en Belfast. Se trata de imágenes tridimensionales llamadas *nari nari*, en las que destacan los diseños de tatuajes en distintas partes del cuerpo. No solo son excepcionales por su factura y singularidad, sino por el rescate de su iconografía que hacia 2012 emprendió la artesana Sandra Atán Teave. La importancia simbólica de estas figuras se expresó en la forma de un sueño que tuvo la madre de Sandra, que esta última interpretó como un mandato para la recuperación de esas antiguas imágenes (Kaeppler, 2003; Seelenfreund, 2013).

Del arte tradicional al arte comercial

Hacia mediados del siglo XIX se produjo un impacto brutal sobre la población isleña: una serie de expediciones esclavistas raptaron a cientos de isleños, y los pocos sobrevivientes devueltos desde Perú introdujeron epidemias mortíferas. El último *tangata manu* fue elegido hacia 1867, y con él terminó la época antigua. La llegada de los primeros misioneros católicos en 1864, en plena crisis, y los conflictos entre ellos y Dutrou Bornier, un aventurero francés que se instaló en la isla en 1866, significaron el abandono del territorio por parte de los primeros y el exilio de unos doscientos isleños hacia Tahiti. Todo esto redujo una población que, según estimaciones, pudo alcanzar las 10 000 personas, a apenas 110 sobrevivientes hacia 1877 (McCall, 1998).

La llegada de los herederos de la empresa de Dutrou Bornier –incluyendo al tahitiano Ari'i Paea Salmon– estimuló la comercialización del arte antiguo, que era parte del modelo colonial de la época, y los isleños comenzaron a producir réplicas de los objetos tradicionales en forma cada vez más masiva. Henry Percival Edmunds, el primer administrador inglés de la Compañía Explotadora de Isla de Pascua que se instaló a fines del siglo XIX, era asimismo un ávido coleccionista de piezas arqueológicas, las que comerciaba en el extranjero (Routledge, 1919).

En este proceso, muchos objetos antiguos comenzaron a desaparecer de la isla, incluyendo las antiguas imágenes estandarizadas de madera y piedra, pero también piezas únicas, como una mano de madera de toromiro que se encuentra en el Museo Británico, obtenida por la expedición de James Cook en su paso por la isla el año 1774. La pérdida más dramática para la cultura y el patrimonio rapanui fue la de las tablillas de madera grabadas con la escritura jeroglífica *rongo rongo*, descubiertas por el hermano Eyraud el año 1864: veinticinco de ellas se conservan hoy en distintos museos del mundo, desde Londres hasta San Petersburgo; en Chile continental existen solamente tres, depositadas en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), pero ninguna en la isla.

La mayoría de los objetos fueron recolectados por expediciones extranjeras y terminarían en museos de distintas ciudades del mundo, como ocurrió con las piezas de la mencionada expedición de Cook (1774) y la de los Routledge (1914-15) en el Museo Británico de Londres y el de Pitt Rivers en Oxford, Inglaterra; la notable colección de Thomson (1886) en el Smithsonian de Washington D. C. y el Peabody Museum en Cambridge, Boston; la colección de la expedición de Geiseler (1882) en el Museo Etnográfico de Berlín; las

del Bishop Museum en Honolulu; la colección Oldman en el Museo de Canterbury en Christchurch, el Museo de Otago y el Museo Papa Tongarewa de Wellington, en Nueva Zelanda; y el Museo Real de Bruselas, el Quai Branly de París, el Museo de los Sagrados Corazones en Roma, el Museo Kon Tiki de Oslo y el Hermitage de San Petersburgo, entre otros.

Entre miles de piezas arqueológicas que salieron de la isla, destaca el moái Hoa Haka Nana Ia ('el amigo robado'), extraído en el año 1868 del interior de una casa de la aldea ceremonial de Orongo por la tripulación de un barco de guerra inglés (HMS Topaze). Hasta hoy se encuentra en el Museo Británico.

Dentro de las colecciones depositadas en instituciones chilenas, naturalmente sobresale el Museo Antropológico P. Sebastián Englert en la isla, por el número y calidad de piezas arqueológicas y etnográficas, incluyendo también una importante muestra de artesanías modernas. En el continente, las principales colecciones de la isla se encuentran en el Museo Nacional de Historia Natural, el Museo Fonck de Viña del Mar, el Museo de la Merced en Santiago y el Museo de Historia Natural de Valparaíso (MHNV).

Además de los miles de objetos de Rapa Nui que se conservan en museos de todo el mundo, otros tantos se encuentran en colecciones particulares. Uno de los misterios es el destino de las piezas reunidas por el meteorólogo alemán Walter Knoche, enviado por el Gobierno de Chile a la isla en el año 1911. En las fotografías de la colección se pueden apreciar esculturas de madera producidas para el intercambio, pero también piezas arqueológicas únicas, entre las que destaca una pequeña escultura de piedra cuya réplica se encuentra en el Museo de Berlín (un «knobbly monster» –'monstruo con protuberancias'–, según Heyerdahl, 1975, lámina 167).

Muchas piezas arqueológicas siguieron saliendo de la isla en manos de expediciones ocasionales, pero la mayor parte lo hizo en manos de turistas, hasta hacer casi desaparecer los cientos de *toki* que tapizaban el suelo de Rano Raraku y los miles de *mataa* que se podían ver en la superficie de gran parte de la isla. La legislación y los controles nunca fueron eficientes para impedir el robo «hormiga» del patrimonio arqueológico.

Inevitablemente, los antiguos objetos de culto perdieron su contenido simbólico al comenzar a reproducirse para el intercambio, mientras comenzaban a aparecer nuevos motivos, adaptaciones de objetos occidentales –como bastones o juegos de ajedrez– que se adornaban con la estética rapanui.

A partir del contacto con el mundo exterior, las presiones externas y las necesidades internas afectaron la fidelidad y la autenticidad de las piezas destinadas al intercambio, que se convirtieron en objetos descontextualizados,

sin *mána*, *souvenirs* de un mundo exótico que eventualmente terminarían en colecciones privadas o en museos. Durante la primera mitad del siglo XX se hizo evidente el desarrollo masivo de una artesanía comercial, estimulado por la demanda creciente de «curiosidades». Aparecen piezas aberrantes, versiones libres de formas tradicionales o la combinación extrema de motivos antiguos sobre soportes exóticos, como cimitarras de madera con hojas imitando peces y mangos con forma de *manutara*, o bastones para caminar adornados con cabezas de moái *kava kava*. Los antiguos cánones del diseño se desdibujaron en gran parte.

Un hito muy interesante en este proceso fue la expedición noruega encabezada por Thor Heyerdahl entre 1955 y 1956. Fue la primera expedición arqueológica en la isla, y contó con la participación de arqueólogos tan importantes como el norteamericano William Mulloy y el chileno Gonzalo Figueroa. Heyerdahl tenía su propia agenda: quería encontrar evidencias del origen americano de la cultura rapanui (Heyerdahl, 1958). Entonces, mientras los arqueólogos excavaban por su cuenta en diversos sitios sin encontrar evidencia americana alguna, Heyerdahl mostraba a los isleños fotografías de una variedad de objetos de distintas culturas precolombinas. Rápidamente un grupo de ellos captó la oportunidad y, entretanto le contaban relatos sobre las cuevas secretas protegidas por los mortíferos *aku aku* (pero llenas de objetos), tallaron cientos de figuras en lava, entre las que incluyeron algunos modelos «americanos», como unas que imitaban balsas de totora del Titicaca (Heyerdahl, 1975). Heyerdahl nunca reconoció el engaño, pero quedaron cientos de esas piezas como ejemplo de la estética rapanui de mediados del siglo XX.

Como sea, en cada generación se puede reconocer la mano de los maestros del tallado, especialmente en madera y piedra. Entre las «nuevas» expresiones del arte rapanui se cuentan las esculturas religiosas que adornan la Iglesia de la Santa Cruz, elaboradas de manera comunitaria y también por maestros como Juan Haoa Hereveri (1924-2003).

Con la apertura progresiva al mundo exterior en la década de los sesenta—el Gobierno de Chile asume en propiedad la administración de la isla y a los isleños como ciudadanos en el año 1966, y al año siguiente se inician los vuelos periódicos—, los artistas isleños comenzaron a rescatar sistemáticamente los modelos más antiguos, que encontraban en las fotografías publicadas en libros como el de Stephen Chauvet (1935) o en la monumental obra de Heyerdahl (1975) sobre el arte rapanui. Podían así mostrar los modelos tradicionales a los clientes más exigentes, con lo cual sus reproducciones adquirirían un mayor valor.

En el mundo rapanui tradicional, el tallado de la piedra y la madera era trabajo masculino. Las herramientas fundamentales para esta labor, denominadas genéricamente «*toki*», abarcaban desde picotas toscamente percutidas en basalto con filos aguzados en uno o ambos extremos hasta formones confeccionados en basalto del grano más fino u obsidiana, enmangados. Las hachas son bastante más escasas, así como los cuchillos de basalto.

Para el trabajo en madera, el corte y desbaste básicos se realizaban con *toki* de basalto y obsidiana, a manera de azuelas enmangadas en ramas con un cabezal en ángulo de unos 45 grados (*kauteki*) o, bien, con mangos rectos de madera para utilizarse como formones, pero los detalles debían realizarse con finas lascas de obsidiana, los orificios de los ojos con taladros de obsidiana, el alisado con lijas de la superficie rugosa de la obsidiana (*here here*) o de cuero de tiburón, y el pulido y bruñido con las finas conchas de un caracol (*pure*).

Las mujeres realizaban las artesanías blandas, en particular el trabajo con las fibras vegetales: *mahute* para las vestimentas (*nua, hami*), totora (*ngaatu*) para las esteras (*moenga, peue*), plátano (*maika*) para bolsos (*kete*) y adornos, fibras de *hau hau* para los hilos, plumas y fibras vegetales para coronas y diademas, y una variedad de conchas para collares. Aunque la estricta división del trabajo es parte de la tradición rapanui —en particular respecto del tallado y el uso del *kauteki* como algo exclusivo del hombre—, algunas artesanas rapanui se especializaron en el tallado de tablillas con escritura *rongo rongo*, que requiere una habilidad excepcional, utilizando un tipo de gubia en «V» que llaman «partidor».

La Colección Isla de Pascua del MHNV, una visión general

La primera pieza de la colección consignada en el libro de registro del museo, una maza de guerra (*paoa*), ingresó el año 1915 (fig. 1), cuando



Figura 1. Reproducción moderna de maza de guerra (*paoa*), con ojos de vértebra de tiburón y discos de obsidiana. Ingresada en 1915. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 1.

la isla estaba arrendada a la Compañía Explotadora de Isla de Pascua. Para esa fecha, el arte rapanui ya mostraba evidencias claras de la influencia externa. El transporte en barco permitía la producción de piezas de gran tamaño y peso, que naturalmente tendrían un mayor valor. Versiones de moái *kava kava* en troncos de más de 2 m de altura, cuando no existían árboles de ese tamaño en la isla, solo fueron posibles con la introducción de árboles exóticos, como el *miro tahiti* (*Melia azedarach*) y después con el eucaliptus.

Curiosamente, en su obra monumental sobre el arte rapanui, Thor Heyerdahl incluye solamente dos piezas modernas del MHNV: la escultura de un busto de piedra que «apareció en singulares circunstancias» (1975, lámina 156h), recuperada de la expedición franco-belga de 1934 por Roberto Cabezas Destibaux y donada inmediatamente al museo (fig. 2), y una extraña calavera tallada en un trozo de madera (1975, lámina 147f) entregada por el teniente Flores en el año 1947 (n° 39).



Figura 2. Busto de concreto modelado con rasgos de moái *kava kava*, grabados toscos de *tangata manu* y signos de *rongo rongo*, c. 1934. Recuperado de la expedición franco-belga de 1934 y donado por Roberto Cabezas Destibaux. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 101.

Entre los primeros donantes de objetos rapanui se cuentan oficiales y guardiamarinas de la corbeta General Baquedano, de paso en la isla durante su viaje de instrucción anual. Entre ellos destaca el mencionado teniente José Flores, quien en 1947 aportó veinte objetos a la colección. La mayoría corresponde a artesanías en fibras vegetales y plumas, incluyendo faldas, diademas y bolsos (*kete*), y un excepcional ejemplar de la bandera rapanui (fig. 3), confeccionada en *mahute* y plumas. Entre los tallados en madera, destaca un interesante *reimiro* (fig. 4) con dos caras delicadamente talladas. Ese mismo año, Federico Felbermayer, tesorero de la Sociedad de Amigos de Isla de Pascua creada en Valparaíso para ayudar a los isleños y mejorar las condiciones del leproso, donó once piezas. La mayor parte son artesanías en madera y fibras vegetales, junto con dos



Figura 3. Bandera rapanui confeccionada en tejido de *mahute*, con ornamentos de plumas, diseños pintados y pespuntes a máquina. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 197.



Figura 4. Reproducción moderna de adorno pectoral (*reimiro*) en madera no nativa. Donado en 1947 por el teniente José Flores. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 38.

moái *kava kava* «*va'e pau*» ('pie desgastado') en madera de toromiro, que representa a «una especie de mayordomo de palacio, común en toda Polinesia en estas funciones» (Puelma, 1968, p. 263) y que el informante atribuye a Ioteve a Hare Ko Hou (hermano de la profetisa María Angata Pakomio, líder de la revuelta de 1914, de acuerdo con lo señalado por Julio Hotus en comunicación personal), hacia 1900. Del mismo autor serían otros tres moái *kava kava* de toromiro, que muestran un estilo más «moderno», tosco, con las costillas menos prominentes, el sexo menos visible como producto de la

agujas de hueso y un *mataa*. En 1940, la Sra. Cohen de Naranjo donó tres interesantes faldas de baile confeccionadas con *mahute* y plumas, además de una capelina y una diadema de los mismos materiales.

Posteriormente, el famoso padre Sebastián Englert, creador del museo que actualmente lleva su nombre en la isla, donó al MNHV doce objetos arqueológicos y artesanías modernas en el año 1956.

El primer estudio sobre la colección rapanui del MHNV fue realizado por Max Puelma Bunster, escritor que realizó varios viajes a la isla entre fines de la década de 1950 y comienzos de la de 1960. Puelma llevó al renombrado isleño Leonardo Pakarati Rangitaki (1887-1994) a conocer la colección del museo en el año 1963 y publicó su aporte en el primer número de los *Anales del Museo* (1968). Pakarati describe algunas piezas con detalles especiales e incluso entrega los nombres de algunos autores de los tallados. Es el caso de un

influencia de los misioneros, boca en punta y peinado redondo. Otro moái *kava kava* de toromiro, de mejor factura, con orejas de tamaño mediano y brazos separados del cuerpo, sería obra de Gabriel Veri-Veri, hacia 1920. Un moái *tangata* que denomina «Tae ha'a ti'a i te ki» ('hacer lo correcto' en tahitiano, según Julio Hotus, com. pers.), de unos 20 cm y tallado en *mako'i* «representa a un tipo de persona intocable, que se negaba a dar la mano o recibir cosas. Tiene peinado especial, y ojos prominentes para fijarse mejor. Es figura antigua y puede tener más de 150 años, llamando la atención por su tipo intelectual, de poco desarrollo muscular y similar a estatuillas orientales» (Puelma, 1968, p. 263). El moái de Huri A Vai, en toromiro, «representa al niño hijo del rey Ka Inga (sic) que fue muerto por Hoto Ari, enemigo de su padre, desencadenando una de las últimas guerras tribales en Pascua. El peinado indica que era considerado guerrero» (Puelma, 1968, p. 264).

Lamentablemente, por el momento no es posible asociar estas excepcionales descripciones etnográficas a alguna de las piezas de la colección, excepto el moái «*va'e pau*» mencionado más arriba, que podría corresponder al moái *tangata* n° 4, con una pierna más corta.

En relación a los dos moái grandes instalados a la entrada del museo (fig. 5), Puelma consigna que fueron fabricados por Gabriel Veri-Veri e Isaías Fati, respectivamente (1968, p. 264).



Figura 5. Figura antropomorfa con rasgos cadavéricos (moái *kava kava*) en madera, principios del s. XX. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 21.

Las piezas de madera

Los objetos tallados en madera se pueden clasificar en cinco categorías: armas, insignias de rango, accesorios para la danza, ornamentos ceremoniales y figuras antropomorfas, zoomorfas o mixtas. La colección del MHNV se compone mayoritariamente de tallados de la primera mitad del siglo XX, pero entre las figuras en madera más representativas del arte antiguo se cuentan los moái *kava kava* y los moái *tangata*, un *tangata manu*, un *paoa*, un *ao*, un *reimiro* y un *tahonga*. Los moái *kava kava* y los moái *tangata* muestran los cambios

estéticos característicos de tiempos históricos. Otros tallados son recreaciones en madera de motivos producidos originalmente en otros soportes (*mataa*, *tangata manu* y moái de tipo «*pakeopa*» o «*piro piro*», que son las formas clásicas de los moái de piedra, de los cuales hay ocho piezas); réplicas toscas de tablillas *rongo rongo*; objetos importados con aplicación de motivos locales (bastones, sables, una fusta) y un motivo original: peces sobre pedestal.

El moái *kava kava* es sin duda el modelo más característico del antiguo arte escultórico en madera y se reprodujo en gran cantidad para el trueque y la venta a los ocasionales visitantes que aparecían de tarde en tarde por la isla. Oficiales y guardiamarinas de la Armada de Chile eran clientes importantes pero muy poco frecuentes: el buque escuela —en especial la famosa corbeta Baquedano— pasaba una vez al año, pero llevaba importantes cantidades de recuerdos de vuelta al continente. Eran ampliamente conocidos en Valparaíso como «tolomiros» (de *toromiro*, la madera sagrada), pero en verdad en esa

época era casi imposible conseguir una materia prima tan invaluable. Muchos de ellos llegaron a distintos museos, en tanto se difundió el mito urbano de que traían mala suerte.

Los moái *kava kava* (24 piezas) y los moái *tangata* (8 piezas) de la colección muestran los cambios provocados por el mercado, los rasgos aberrantes y la pérdida de los finos rasgos característicos del arte antiguo. Una de las piezas más interesantes (nº 3) fue regalada al museo por el almirante Luis Gómez Carreño en el año 1916 (fig. 6): se trata de un moái *tangata* de 35 cm de alto, al parecer confeccionado en *mako'i*, con las manos juntas dirigidas al cuello, muy diferente del patrón de los brazos extendidos a los costados del cuerpo que muestran todos los moái *kava kava* y moái *tangata*. La mayoría de las materias primas son maderas exóticas, como el *miro tahiti*



Figura 6. Figura antropomorfa masculina con rasgos naturalistas (moái *tangata*), posiblemente tallada en *mako'i*. Donada por el almirante Gómez Carreño en 1916. Museo de Historia Natural de Valparaíso, nº inv. 3.

y el eucaliptus, pero se conservan otros dos pequeños moái (15 cm) confeccionados en *mako'i*, llegados al museo a fines de los años cincuenta. Destaca asimismo por la calidad de su factura un moái *kava kava* ingresado el año 1954, en el que no se marcaron las costillas (n° 55).

Dentro de los artefactos exóticos asimilados por los isleños entre mediados de los años 1930 y fines de los años 1950 se cuentan objetos utilitarios como los bastones (4 piezas), que incorporaron cabezas de moái *kava kava* como adorno, y objetos decorativos como cuchillos o cimitarras (8 piezas), en los que se combinan hojas con rasgos de peces y mangos con cabezas de moái *kava kava* y *manutara*.

La piedra

Entre los artefactos de piedra, destacan en primer lugar las herramientas arqueológicas clásicas, *toki* y *mataa*, que caracterizan las dos grandes fases de la prehistoria *rapanui*: la construcción de moái y la época de los conflictos.

Los *toki* se pueden clasificar en dos grandes categorías: percutidos y pulidos. Los primeros suelen ser picotas con uno o ambos extremos aguzados a percusión, generalmente asociadas al tallado de los moái en la cantera de Rano Raraku, a las terminaciones más gruesas realizadas antes de levantarlos sobre los *ahu* y al tallado de los bloques de basalto para las construcciones monumentales (muros de *ahu*, fundaciones de casas con bloques labrados de basalto –*hare paenga*–). Según su tamaño y peso, se manejaban con una o ambas manos. En la colección del museo se cuentan solamente cinco piezas de este tipo, cuatro de ellas en torno a los 20 cm de longitud y una de 34 cm (fig. 7). Los *toki* con superficies pulidas corresponden normalmente a azuelas o formones, donde el bisel fue suavizado para un trabajo de desbaste más fino, ya sea de objetos de piedra o de madera. Existe una variedad de tipos de *toki* pulidos, según atributos morfológicos, pero entre los quince ejemplares de la colección destaca un pequeño fragmento confeccionado en un basalto negro de grano muy fino (n° 106) con un detalle morfológico-funcional único: muestra un bisel de borde convexo, para utilizarse como gubia.

La colección incluye además un hacha, fabricada en una delgada laja de basalto de forma trapezoidal y dotada de un filo recto biconvexo (n° 149), y un cuchillo (*hoe*) de la misma materia prima, con un borde curvo lateral y pulido bifacial (n° 97).

Los *mataa* suelen ser el tipo de artefacto arqueológico más numeroso en las colecciones, debido a su abundancia en la isla: la colección del MHN



Figura 7. Picota de basalto arqueológica (*toki*), aguzada a percusión. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 94.

cuenta con 69 piezas. Un rasgo característico de estas lascas de obsidiana de tallado a percusión unifacial es la extraordinaria variabilidad morfológica de la hoja (fig. 8), sin embargo todas comparten la presencia de un pedúnculo que servía para amarrar la pieza a un mango de madera, a fin de ser utilizadas como cuchillos de mango corto, dagas o lanzas arrojadizas. Uno de los *mataa*, de pequeño tamaño, presenta un rasgo poco común: el pedúnculo fue reutilizado como taladro (n° 344.37). Max Puelma aporta un dato etnográfico extraordinario entregado por Leonardo Pakarati en su visita al museo



Figura 8. Arma de obsidiana (*mataa*), tallada por percusión unifacial, con pedúnculo para enmangar. Donada por el capitán Adolfo Montaña en 1955. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 125.

el año 1963: el número de vueltas del cordel con que se amarraba el mango al pedúnculo del *mataa* «indicaba la tribu a la que pertenecía su dueño. Los Marama por ejemplo usaban 4 vueltas (*habau*)» (1968, pp. 268-269).

Entre los antiguos artefactos de piedra destinados a la pesca, la colección cuenta con un peso para red (*kupenga maea*) consistente en un pequeño guijarro con una línea incisa a lo largo del eje longitudinal (n° 105).

Pieza excepcional es un disco de basalto de 27 cm de diámetro

y 3 cm de espesor (fig. 9) que presenta una superficie plana pulida: probablemente se trate de un ojo de moái. Fue donado al museo el año 1931, por el comandante Danilo Bassi.

Entre las esculturas antropomorfas se encuentran cuatro piezas de un estilo muy característico, talladas en la década de 1930 (n^{os} 91, 92, 108 y 109): se trata de unos pequeños bustos cubiertos con betún de zapato negro (fig. 10). El estudio de Max Puelma sobre estas piezas consigna un dato cronológico fundamental: «El betún se acabó en 1938, la compañía dejó de llevarlo por un tiempo y a los isleños se les pasó el entusiasmo y no lo han vuelto a usar en sus figuras» (1968, p. 264). Ahora bien, esculturas del mismo tipo que se conservan en otras instituciones figuran descritas como procedentes de Quemchi en Chiloé (Looser, 1932), de la isla Mocha (en el MNHN) y de San José de la Mariquina (Museo Chileno de Arte Precolombino), y existe otra en el Museo Fonck (Colección Felbermayer). Lo interesante del caso es que Víctor Carvacho en su *Historia de la Escultura en Chile* (1983) considera que, aparte de las similitudes morfológicas, esas piezas «mapuches» muestran un «temperamento enfriado racionalmente [...] abstracto», sustancialmente diferente del que atribuye a la escultura rapanui, que caracteriza como de «gran intensidad expresiva» (p. 95). Sin embargo, esas piezas procedentes supuestamente del sur de Chile estaban talladas en una lava violácea típica de la isla (*kere kere tu*) y cubiertas con pasta de zapatos (Ramírez, 1992, pp. 62-63), lo que coincide con el dato de Puelma y permite ubicarlas todas ellas como artesanías de Rapa Nui de comienzos del siglo XX.



Figura 9. Disco de basalto arqueológico, posiblemente ojo de moái. Donado por el comandante Danilo Bassi en 1931. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n^o inv. 93.

El estilo de esas esculturas –los bustos cuadrangulares y planos (n^{os} 91, 92, 108), por un lado, y los que muestran un vientre abultado (n^{os} 109, 110)– no ha vuelto a repetirse hasta ahora y resulta tan característico que permite incluso adscribirlo a un par de artistas: según informó Leonardo Pakarati a Max Puelma (1968, p. 264), Matías Segundo Hotus fue el autor de una de las piezas del museo teñida con pasta de zapatos, aunque de un estilo más cercano a los moái de Rano Raraku (n^o 151).

Una de las piezas más interesantes de la época tiene una controvertida historia (ver más arriba, fig. 2). Roberto Cabezas Destibeaux, viñamarino, coincidió en la isla con la expedición franco-belga de 1934, integrada por el famoso antropólogo Alfred Métraux y el arqueólogo Henri Lavachery. Tras percatarse de que los investigadores pretendían llevarse gran cantidad de materiales arqueológicos de la isla—incluyendo un moái que se encuentra hasta la fecha en Bruselas—, encargó a jóvenes isleños, a cambio de una caja de vino, rescatar algunas de esas piezas antes de que de la expedición partiera de regreso a Europa. Entre ellas, consiguieron recuperar un busto muy interesante, de 50 cm y enorme peso (43,2 k), que Imbelloni (1951) calificó



Figura 10. Busto de piedra masculino cubierto con betún negro, c. 1930. Museo de Historia Natural de Valparaíso, n° inv. 108.

como una pieza excepcional: «la más fina escultura pascuana». Lavachery, el arqueólogo belga, le informó rápidamente que se trataba de una escultura moderna, una «falsificación» realizada por artistas contemporáneos, cuya pátina oscura y brillante habían logrado con grasa de oveja. Imbelloni respondió (1952) insistiendo en su autenticidad y calidad. Al parecer, no pudo ver la escultura completa: en efecto, la base no presenta esa pátina, sino la superficie original que parece ser un cemento gris muy fino y denso, con huellas de alguna herramienta de metal. Los rasgos faciales de la escultura no corresponden a ningún moái de piedra clásico, sino al moái *kava kava*, lo que confirma su factura moderna.

Junto con esta controvertida pieza, a la vuelta de su viaje a la isla el año 1934, Roberto Cabezas entregó al MHNV un bloque de basalto de grano fino, muy denso y pesado, con un tallado en relieve que representa un *tangata manu* (n° 102). Se trata probablemente de un objeto arqueológico, dada la calidad de la piedra y del trabajo, asociado al culto al *tangata manu* en la

aldea ceremonial de Orongo. Aunque no hay referencias sobre su origen, es muy probable que también haya sido «recuperada» por el Sr. Cabezas de la expedición franco-belga.

En ocasiones, los artesanos de la primera mitad del siglo XX aprovecharon moái originales que se encontraban dispersos en Hanga Roa para confeccionar imágenes más pequeñas, portátiles. Podría ser el caso de tres esculturas antropomorfas de piedra (piezas n^{os} 82, 84 y 87) donadas al museo entre 1915 y 1916, confeccionadas en toba de la cantera de los moái de Rano Raraku.

Existe una variedad de pequeñas esculturas y tallados en piedra de factura tosca, y alguna representación de pez finamente tallado en una fina lava gris (n^o 112), o un clásico cenicero (n^o 113) cuyo modelo es la escultura antropomorfa monumental conocida como «Vai a Heva» que se encuentra junto al Maunga Parehe, en Poike. Una representación de un pez fue realizada en un tipo de lava gris de grano fino (n^o 157), muy similar a los cientos de pequeñas esculturas de inspiración prehispánica que un grupo de isleños realizó durante la expedición noruega de 1955-56, y que depositaron en unas «cuevas secretas» (Heyerdahl, 1958).

El hueso

El hueso (*ivi*) es una materia prima escasa en la isla. El único mamífero terrestre en Rapa Nui era el ser humano, y entre las especies marinas las focas y delfines podían aportar materias primas interesantes, pero de difícil acceso. Entre los peces, las vértebras de tiburón tuvieron un papel importante en la fabricación de los ojos de las figuras antropomorfas de madera: se incrustaban en pequeños orificios taladrados en las cuencas y en la concavidad de las vértebras se pegaban pequeños discos o botones tallados en obsidiana. Por su parte, los huesos de las patas de las gallinas y de algunas aves marinas aportaban la materia prima ideal para las agujas de coser (*ivi tia nua*) y las agujas para tatuar (*uhi*).

Las únicas piezas de hueso presentes en la colección son de origen arqueológico: agujas de coser y anzuelos de hueso humano (*mangai ivi tangata*) de una pieza (n^o 2644), y barbas (n^{os} 166, 170, 177) o vástagos (n^o 169c) de anzuelos compuestos (*mangai vere vere*). La tradición de confeccionar anzuelos en base a hueso humano hace referencia al *mána* de un gran pescador fallecido (Metraux, 1940): esa fuerza espiritual, aún presente en sus huesos, permitía confeccionar anzuelos muy eficientes para la pesca. Probablemente,

los anzuelos de dos piezas que se amarraban en la base surgieron de la carencia de huesos aptos para tallar anzuelos de más de 3 cm de ancho.

Además, en la colección se encuentran fragmentos trabajados de hueso humano, de función desconocida: un pequeño fragmento plano convexo de forma rectangular con una perforación inconclusa (n° 169 a) y una punta con escotadura en el extremo opuesto (n° 169 b), para algún tipo de amarra con un cordel de fibra vegetal o pelo humano.

Las agujas en hueso de ave se encuentran con cierta frecuencia en los sitios arqueológicos domésticos y se utilizaron hasta tiempos históricos para coser las capas de *mahute* con hilo de la corteza de *hau hau*. Se conservan nueve agujas de hueso en la colección, tanto completas como fragmentos, confeccionadas en huesos largos de aves.

Las fibras vegetales

En Polinesia, los textiles de fibra vegetal tienen una enorme importancia social y simbólica (Seelenfreund, 2013). En Rapa Nui, vegetales como la totora (*nga'atu*) y el plátano (*maika*) aportaban fibras para el tejido de esteras (*moenga, peu'e*); la corteza del *mahute*, para taparrabos (*hami*) y capas (*nua*); la corteza del *hau hau*, para cordeles. No existen muestras de esos objetos en la colección, pero entre los objetos utilitarios más finos y menos conocidos se encuentran unos pequeños bolsos (*kete*) de delicada factura, confeccionados en *mahute* (n°s 86, 107, 132, 186, 190, 193, 202), *kakaka* (fibra de plátano, n° 194) o una combinación de ambos (n° 195). También se conservan trozos de *mahute* procesados como materia prima (n°s 113, 210, 211). Junto al bolso con el n° 193 encontramos un trozo de *tapa* (capa) confeccionada en fibra de coco, y junto al trozo de *mahute* con el n° 210 encontramos dos piezas de *tapa* en fibra de coco, que no corresponden a artesanías rapanui, sino de otras islas.

Entre los objetos modernos elaborados con *mahute* y plumas, aparecen tapetes (n°s 109, 196, 222), un tapado (capelina) para los hombros (n° 215), faldas para conjuntos de baile (n°s 211, 214, 216, 217, 219, 220, 233), diademas (n°s 224, 225, 229, 230, 232, 234, 235) y un ramo (n° 221). En todas las prendas de vestir se observa el uso de máquina de coser y en varios casos se incluyen bordes o pretinas de *kakaka* (fibra de plátano) trenzada. Un elemento curioso son los posavasos trenzados en fibra de plátano y tejidos con máquina en espiral (n°s 188, 189, 192). Un sombrero de paja (n° 185), probablemente importado desde el continente o desde Tahiti, adornado con una guirnalda de plumas, fue donado al museo en el año 1915.

Entre todas las piezas modernas (siglo XX) que combinan *mahute* y plumas, destaca una bandera rapanui (n° 197) donada por el teniente Flores el año 1947 (fig. 3). La pieza mide 75 x 68 cm y presenta como motivos centrales dos *reimiro*, dos *tangata manu* y dos *ao*, toscamente pintados en rojo y negro. Todo el borde de la pieza presenta un trenzado de *kakaka*, manojos de plumas embarriladas en cada esquina y otras cuatro en cada lado. El reverso está cubierto por completo con franjas paralelas de pequeñas plumas alternando los colores blanco, rojo y negro. Toda la pieza está cosida a máquina en sentido transversal, mediante pasadas paralelas irregulares, separadas entre 1 y 2 cm. En la actualidad, la bandera rapanui muestra un *reimiro* en color rojo sobre fondo blanco.

Las plumas

En la antigüedad, las plumas de gallina tenían una connotación sagrada. Normalmente, se usaron en las coronas de las personas de alto rango, como adorno de prendas de vestir y, en especial, en las faldas de los conjuntos de baile, introducidos desde Tahiti. Aparte de las piezas de fibra vegetal mencionadas anteriormente, que incorporan plumas como adornos, la colección cuenta con una gran corona de plumas negras (n° 231), ingresada en 1926.

Las conchas

La costa rocosa, que domina casi todo el perímetro de la isla, y las escasas playas de arena ofrecen una reducida variedad de especies de moluscos que pudieran tener una función práctica o simbólica (Seaver, 1986). Con todo, las conchas de algunas especies (diversos tipos de *pipi*, de color blanco o negro, y el valioso *pure* –*Cypraea caputdraconis*, *Cypraea engleri*–) se han utilizado profusamente como adornos en prendas de vestir o cuentas de collares, de los cuales la colección del MHNV incluye doce ejemplares (además de un collar de semillas).

Antiguamente, las conchas de *pure* tenían un especial valor simbólico, pues eran objetos con *mána*. En la actualidad, la gran demanda de materia prima para la confección de artesanías –sobre todo de los collares de conchitas que se ponen al cuello de los visitantes al momento de partir de la isla– tiene a varias de esas especies en riesgo de sobreexplotación.

Más allá de su dimensión comercial, la confección de collares y medallones de conchitas –tarea esencialmente femenina– forma parte de la competencia

de la Tapati Rapanui, que es la oportunidad propicia para que las maestras luzcan sus habilidades. Al mismo tiempo, el certamen sirve como estímulo para el desarrollo de nuevas expresiones estéticas, especialmente en la vestimenta de las candidatas a reina y en la decoración corporal que lucen las jóvenes durante la muestra final de la farándula.

Conclusiones

La colección de objetos de Rapa Nui depositada en el Museo de Historia Natural de Valparaíso constituye una muestra representativa de piezas arqueológicas y artesanías desarrolladas entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Entre las 108 piezas arqueológicas se cuentan instrumentos de piedra para tallar la roca o la madera (20 *toki*, 1 *hoe*), un bloque denso con una imagen de *tangata manu* tallado en relieve (n° 102), un excepcional disco de basalto pulido que podría corresponder a un ojo de moái (n° 93) y un peso para red de pesca (n° 105). Dentro de los veinte *toki* se destacan dos ejemplares únicos: una pieza maciza de 34 cm (n° 34) y un fragmento de gubia (n° 106). Los 69 *mataa* son artefactos bastante comunes, salvo por uno de ellos que parece haber sido reciclado como perforador (n° 344.37). Entre los instrumentos de hueso, destacan cuatro partes de anzuelos compuestos y un anzuelo simple de hueso humano, dos huesos humanos trabajados y nueve agujas en hueso de ave.

Las artesanías modernas (145 piezas), producidas en su mayor parte para el intercambio con el mundo exterior, son tanto reproducciones de antiguos modelos como creaciones en que se reproducen diseños tradicionales o se aplican a artefactos exóticos.

Las figuras antropomorfas de piedra (28 piezas) son básicamente reproducciones de los antiguos moái monumentales, donde la fidelidad al patrón original es muy variada, al punto de incluir aberraciones tales como costillas de moái *kava kava*. Algunas de las figuras se asocian a historias interesantes, como aquellas que examinó el informante isleño Leonardo Pakarati o el caso del busto rescatado de la expedición franco-belga de 1934.

Entre las 64 piezas de madera se cuentan reproducciones de los tallados tradicionales (23 moái *kava kava*, 8 moái *tangata*, 1 *ao*, 1 *paoa*, 2 *reimiro*, 1 *tahonga* y 1 tablilla *rongo rongo*, de calidad muy heterogénea) y una variedad de artesanías en que se aplican motivos tradicionales sobre soportes distintos

(8 moái del tipo Rano Raraku y 8 diseños diversos) o se incorporan nuevos elementos (8 cimitarras y 4 bastones). Algunas de estas piezas son muy interesantes por el estilo y la calidad del tallado, cuya variabilidad es la expresión de las diferencias entre los talladores. Entre todas las piezas destaca un *reimiro* de delicada factura (n° 38), *tahonga* (n° 12), algunos moái *tangata* (n°s 3, 8), moái *kava kava* (n°s 5, 21, 55) y un *tangata manu* (N° 54).

Aunque no se observa el uso del preciado toromiro en las piezas de madera de la colección, resulta interesante considerar que los antiguos maestros también utilizaron el *mako'i* (*Thespesia populnea*), que los colonizadores trajeron desde su tierra de origen, y otras especies que adquirieron gran valor simbólico, como la madera traída por las mareas hasta la isla. Según un estudio realizado en 200 objetos de madera conservados en museos de Europa, San Petersburgo y el MNHN de Santiago (Orliac, 2010) el toromiro fue utilizado de preferencia para el tallado de *rapa* (remos de baile), *moko* (lagartijas), moái *kava kava*, *tangata manu*, moái *tangata* y moái femeninos, mientras que la madera de *mako'i* fue empleada mayoritariamente para el tallado de *tahonga*, *reimiro* y tablillas *rongo rongo*. Hasta hoy, la materia prima es mucho más que un soporte material, y los maestros artesanos «descubren» su espíritu a medida que van desprendiendo las capas que lo ocultan, hasta convertirla en una obra de arte.

Las fibras vegetales están representadas en vestidos de baile y adornos corporales, así como tapetes, en los que se combinan la fibra del *mahute* y las plumas, con un total de 40 piezas. Entre todas ellas destacan los delicados bolsos (*kete*) de fibras trenzadas, sin costuras a máquina, y una bandera *rapanui* donada al museo el año 1947 (n° 197).

Los datos relacionados con las funciones simbólicas de los artefactos resultan de especial interés para la comprensión del contexto cultural original y sus cambios en el tiempo. Los antiguos objetos de culto se convirtieron en objetos de intercambio y, en la medida en que perdieron su significado simbólico y su *mána*, se liberaron de los estrictos cánones estéticos. Los artesanos recrearon los antiguos modelos en una amplia variedad de expresiones, pero con el tiempo se produjo una revalorización de la identidad cultural y, con ello, una recuperación de los valores estéticos tradicionales y el reconocimiento del *mána* de los artistas más dotados. Así como en sus inicios el contacto con el mundo exterior provocó un impacto negativo sobre la sociedad y la cultura, la globalización ha estimulado la resignificación del arte *rapanui*, con una renovada carga simbólica.

Referencias

- Abarca, S. (2015). *Manos del alma. Arte escultórico Rapanui, a través de la obra de Tomás Tuki Tepano*. Santiago de Chile: Imprenta Edición.
- Carvacho, V. (1983). *Historia de la escultura en Chile*. Santiago: Andrés Bello.
- Chauvet, S. (1945). *La Isla de Pascua y sus misterios*. Santiago: Zig-Zag.
- Heyerdahl, T. (1958). *Aku Aku. The secret of Easter Island*. Chicago: Rand McNally.
- Heyerdahl, T. (1975). *The art of Easter Island*. Nueva York: Doubleday & Co.
- Hunt, Terry L. (2007). Rethinking Easter Island's ecological catastrophe. *Journal of Archaeological Science* (34), 485-502.
- Imbelloni, J. (1951). La más fina escultura pascuana. *Runa*, 4, 288-295.
- Imbelloni, J. (1952). Otra vez sobre Pascua. El busto del Museo de Valparaíso. *Runa*, 5, 206-209.
- Kaeppler, A. (2003). Sculptures of barkcloth and wood from Rapa Nui: symbolic continuities and Polynesian affinities. *Anthropology and Aesthetics*, (44), 10-69.
- Klein, O. (1988). *Iconografía de la Isla de Pascua*. Valparaíso: Universidad Técnica Federico Santa María.
- Lee, G. (1992). Rock art of Easter Island: Symbols of power, prayers to the gods. *Monumenta Archaeologica*, (17).
- Looser, G. (1932). Estatuilla de piedra hallada en la isla de Chiloé. *Revista Chilena de Historia Natural*, 36, 90-91.
- McCall, G. (1998). *Rapanui: Tradición y sobrevivencia en Isla de Pascua*. Los Osos: Easter Island Foundation.
- Metraux, A. (1940). The ethnology of Easter Island. *B.P. Bishop Museum Bulletin*, (160).
- Mulrooney, M., Ladefoged, T., Stevenson, C. y Haoa, S. (2010). Empirical assessment of a pre-European societal collapse on Rapa Nui (Easter Island). En Wallin, P. y Martinsson-Wallin, H. (Eds.), *The Gotland Papers. Selected papers from the VII International Conference on Easter Island and the Pacific*, (141-153). Visby: Gotland University Press.
- Orliac, C. (2010). Botanical identification of 200 Easter Island wood carvings. En Wallin, P. y Martinsson-Wallin, H. (Eds.), *The Gotland Papers. Selected papers from the VII International Conference on Easter Island and the Pacific*, (125-139). Visby: Gotland University Press.
- Orliac, C. y Orliac, M. (1995). La escultura en madera de la Isla de Pascua. En *Els Moai de l'illa de Pasqua. Art i cultures al Mars del Sud*, (145-156). Barcelona: Fundació «La Caixa».

- Orliac, C. y Orliac, M. (2000). The woody vegetation of Easter Island between the early 14th to the mid-17th centuries AD. En Stevenson, C. M. y Ayres, W. S. (Eds.), *Easter island Archaeology. Research on early Rapa Nui culture*, (199-207). Los Osos: Easter Island Foundation.
- Puelma, M. (1968). Las colecciones del Museo de Historia Natural de Valparaíso. *Anales del Museo de Historia Natural de Valparaíso*, (1), 261-271.
- Ramírez, J. M. (1992). Contactos transpacíficos: Un acercamiento al problema de los supuestos rasgos polinésicos en la cultura mapuche. *Clava*, (5), 51-84.
- Ramírez, J. M. (1993). Rapa Nui: Artesanía para los dioses. En Baixas M. I. (Comp.), *Chile. Artesanía Tradicional*, (41-59). Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ramírez, J. M. (2008). *Rapa Nui, el ombligo del mundo*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, Banco Santander.
- Routledge, K. S. (1919). *The mystery of Easter Island. The story of an expedition*. London: Hazell, Watson & Viney.
- Seaver, J. (1986). Pipi and pure: Ethnoarchaeology of the Rapa Nui shell industry. *Journal of New World Archaeology*, 7, (1), 51-64.
- Seaver, J. (1988). *An ethnology of wood carving: Continuity in cultural transformations on Rapa Nui*. (Ph. D. thesis). University of California, Los Angeles.
- Seaver, J. (1997). *Ingrained images. Wood carvings from Easter Island*. Easter Island Foundation.
- Seelenfreund, A. (Ed.). (2013). *Vistiendo Rapa Nui. Textiles vegetales. Haka'ara o te kabu*. Santiago: Pehuén.
- Torres, F. (2017). Situación del arte y la artesanía Rapanui. En Fajreldin, V. (Ed.), *Lengua, arte y artesanía en Rapa Nui. Una perspectiva crítica*, vol. II, (39-78). Santiago: Ocho Libros Editores.
- Van Tilburg, J. A. (1984). Easter Island: New pieces in an ancient puzzle. *Archaeology*, (July/August), 58-61.
- Van Tilburg, J. A. (1986). *Power and symbol: The stylistic analysis of Easter Island monolithic sculpture*. (Ph. D. dissertation). University of California, Los Angeles.
- Van Tilburg, J. A. (2001). Changing faces: Rapa Nui statues in the social landscape. En *Splendid Isolation. Art of Easter Island*, (24-31). Nueva York: Metropolitan Museum of Art.