

**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO  
Escuela de Antropología

## **ARTÍFICES DEL IMAGINARIO**

**La Puesta en Escena, una Aproximación a la Construcción de Identidad  
Rapa Nui**

Tesis para optar al título de Antropólogo Social  
y al Grado de Licenciado en Antropología

**Tesita:**

**Profesor Guía:**

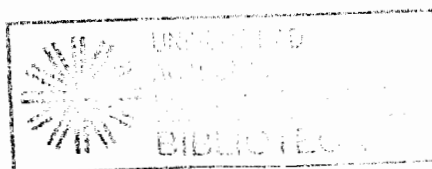
**Profesores Informantes:**

**Pablo Andrade B.**

**Andrea Seelenfreund H.**

**Daniel Quiroz L.**

**José Bengoa C.**



## AGRADECIMIENTOS

**“...KA OHO RIVA RIVA I TE MOTU...”<sup>1</sup>**

Al comenzar a escribir los agradecimientos, tuve la aprensión de dejar de nombrar a alguien. Pero en fin, hay que correr el riesgo y por eso quisiera comenzar por la comunidad Rapanui, a toda su gente que habita ese rincón de memoria en medio del Océano Pacífico. A las personas que dieron sentido a este trabajo a través de sus historias y vivencias, a don Rafael Haoa, Florencia Atan, Benedicto Tuki, Alfredo Tuki, Elvira Pakarati y Benito su esposo, Isabel Pakarati, Terai Hucke, Manuel Atan, Rodrigo Paoa y Cesar Aguilera.

A las Agrupaciones Culturales Tu’u Hotu Iti a través de su director Jhonny Hucke. Al Grupo Kari Kari y en especial a sus directores Pantu y Lynn Rapu. A los integrantes de ambas agrupaciones, por compartir su espacio, bailes y ensayos, permitiéndome entender la fuerza de éstos en su cultura. Gracias por invitarme a compartir más allá de las presentaciones, pudiendo escuchar, ver y empaparme de los encantos de su historia.

A Carlos Henríquez, director del Liceo Lorenzo Baeza. Pero sobre todo y con especial afecto a Virginia Haoa profesora del 2° básico del Programa de Inmersión Rapanui y a sus alumnos; Merahi Angulo, Nicolás Araki, Manu Iri Arévalo, Fernando Teao, Víctor Haoa, Vaiani Hey, Vairupe Hotus, Maina Ika, Miguel León, Arika Merino, Charles Mounton, Horeka Pakarati, Tiane Pont, Luisa Pont, Carolina Rapu, Germán Teao, Irene Teave, Puvarova Teae, Arika Tepano, Lorena Ika, Meatea Tuki, Jhon Tuki, Joan Tuki, Teresita Tuki, Heirangi Tuki, Katiki Wilkins. Por su alegría, su integración y sus enseñanzas del rapanui, como lengua y como cuerpo.

Gracias al Museo R.P. Sebastian Englert, y a todo su personal a Francisco Torres (Director Subrogante), Pelayo Tuki, Lilian López, Verónica Vergara, Vanesa Gómez. Por la estadía en una de sus cabañas, por el acceso a la Biblioteca Mulloy, a los viajes dentro de la isla, por sus préstamos de computadores e Internet, por dejarme pasear por todos los rincones del Museo sin ninguna restricción.

---

<sup>1</sup> La traducción de esta frase es “...*que le vaya bien en su isla...*” y fue dicha por una alumna del segundo básico del Liceo Lorenzo Baeza, en la despedida que hizo el curso de esa escuela al término del terreno. La frase nos remonta además a la concepción del mundo que tienen los niños en Rapa Nui.

A mis vecinos en la isla; Toño, Alejandra, el Abuelo, la Vale y la Pola. Por las invitaciones a almorzar, los regalos de plátanos y paltas, los préstamos de bicicleta y convite a Anakena, Orongo y Tahai. A mi compañero de casa Eduardo, por sus infaltables Flanes y Jaleas que amenizaron el eterno arroz de los almuerzos.

A Andrea Seelenfreund, por su apoyo, paciencia, su bibliografía, comentarios, orientaciones, contactos y su constante impulso para el desarrollo de este trabajo. Daniel Quiroz, Jose Bengoa, Lilian González, Javiera, Hueso, Marcela Valdés, Gonzalo Oyarzun, Pancho Illanes, Claudia Gaete, por las lecturas y conversas que siempre aportan y abren nuevas interrogantes.

A toda la parentela y por supuesto a todos los que por una razón u otra no he nombrado. A todos ellos un millón de gracias.

## INDICE

<b>Introducción</b>	5
<b>Capítulo I Diseño de Investigación</b>	6
1.1 Problema de Investigación	6
1.2 Objetivos de Investigación	13
1.3 Marco Teórico	14
1.3.1 Memoria, Espacio y Representación	14
1.3.2 Identidad Significado y Reproducción	27
1.3.3 Historia, Modernidad y Continuidad	35
1.4 Marco Metodológico	40
1.4.1 Del Trabajo de Campo	41
1.4.2 Técnicas Utilizadas	43
<b>Capítulo II La Tapati Rapa Nui</b>	46
2.1 estructura de la Tapati	48
2.1.1 Hablar de la Clausura 1	51
2.1.2 Hablar de la Clausura 2	52
2.1.3 Hablar de la Clausura 3	53
2.2 La Tapati: Receptáculo de cultura	58
2.2.1 Espacio y Representación	58
2.2.2 Reproducción e Identidad	61
2.2.3 Historia y Continuidad	64
2.3 Conclusión	75
<b>Capítulo III La Representación Cotidiana</b>	77
3.1 Sistema de Representación	77
3.1.1 Hablar de la Representación Cotidiana 1	84
3.1.2 Hablar de la Representación Cotidiana 2	85
3.1.3 Hablar de la Representación Cotidiana 3	87
3.2 Lo Cotidiano	89
3.2.1 Espacio y Representación	89

3.2.2 Reproducción e Identidad	93
3.2.3 Historia y Continuidad	98
3.3 Conclusión	103
<b>Capítulo IV Turismo y Representación</b>	<b>105</b>
4.1 Turismo Etnográfico	106
4.1.1 Hablar del Turismo 1	108
4.1.2 Hablar del Turismo 2	109
4.1.3 Hablar del Turismo 3	110
4.1.4 Hablar del Turismo 4	111
4.2.1 Espacio y Representación	112
4.2.2 Reproducción e Identidad	116
4.2.3 Historia y Continuidad	122
4.3 Conclusión	131
Conclusión Final	133
Bibliografía	135
Anexos	145

## INTRODUCCIÓN

Al titular este trabajo como "Artífices del Imaginario: La Puesta en Escena, una aproximación a la construcción de identidad Rapa Nui", pretendo mostrar de que manera las representaciones escénicas son parte integral de la construcción de discurso identitario rapanui y como a través de la representación del imaginario colectivo, éstos reconstruyen su historia, manifiestan su presente y proyectan su futuro.

Así la puesta en escena, les permite articular y evocar su historia utilizando distintos medios como lo son el canto, la danza, la música, la pintura corporal. De esta manera, la oralidad se convierte en una invocación constante, que se lleva en el cuerpo y que se representa en tiempos cotidianos y rituales.

Al hablar de cotidiano y ritual, me refiero específicamente a dos dimensiones de observación donde se centra este trabajo. Por un lado, las representaciones y manifestaciones que surgen en el contexto de la Tapati<sup>2</sup> y por otro las que son expresadas en su diario vivir en un contexto en que la isla es exclusivamente para los rapanui.

En este sentido, se intenta graficar en las descripciones y análisis de este trabajo, como los rapanui han construido un discurso identitario que se plasma en los distintos ámbitos de las representaciones, como también en distintas esferas de su vida social, tomando en cuenta factores productivos, históricos, políticos y culturales.

Metodológicamente, se le han dado cabida en capítulos por separado a estas dos dimensiones de observación, pudiendo contrastar y comparar las diferencias y similitudes que sobresalen de ambos textos.

Finalmente, el fenómeno del turismo en Rapa Nui genera una dimensión que permite agrupar ambas dimensiones, generando nuevos espacios y nuevos tiempos de representación.

---

<sup>2</sup> La Tapati Rapa Nui o semana Rapa Nui, es una celebración que ocurre todos los años la última semana de enero y la primera semana de febrero. En su origen la Tapati fue concebida como una celebración esparcimiento que se asemejaba a las fiestas de la primavera. Sin embargo, poco a poco fue transformándose en una celebración que rescató y puso en actividad constante antiguas tradiciones.

# CAPITULO I

## Diseño de Investigación

### 1.1.- Problema de Investigación

Rapa Nui<sup>3</sup> ha sido objeto de innumerables estudios que van desde la arqueología, a la botánica, lingüística, geología, antropología y a su vez de interminables miradas que surgen de poetas, investigadores, pintores, navegantes, músicos, turistas y ufólogos, entre otros. Todas ellas se superponen unas con otras y coexisten en ese pequeño espacio físico que es Rapa Nui. A su vez van generando lazos entre las miradas que provienen desde distintos puntos del globo y las propias.

Mi mirada comenzó con la ambiciosa idea de trabajar el Kai Kai o Figuras de Hilo (Blixen, 1979:1), como una representación que posee significados y soportes múltiples. Texto, oralidad, cuerpo (Pakarati; et al. 1995: 4). Sin embargo, la información que poseía y la que estaba a mi alcance dejaban muchas interrogantes dispersas; interrogantes que en apariencia iban más allá del Kai Kai, pero que en realidad estaban fuertemente relacionadas a esta y otras representaciones.

Este trabajo fue tomando nuevas direcciones, apuntando a temas relacionados con lo medular de las representaciones Rapa Nui, ya que estos temas se entrelazaban y unían en distintos ámbitos que al parecer pertenecían a un mismo sistema.

El campo de observación fue cambiando y delimitándose cada vez más. Mi mirada no buscaba una representación en particular sino la asociación que existe entre ellas por muy distintas que parezcan, pero ¿qué sabemos de las representaciones en Rapa Nui o en el mundo Polinésico?

Para comenzar quisiera especificar de qué tipo de representación estoy hablando, ya que no puedo mencionarlas todas. Aunque existe un tipo de representación que contiene a varias de ellas en si misma, estas son las representaciones escénicas, basadas en una puesta en escena en la cual intervienen variados soportes como lo son la música, el

---

<sup>3</sup> En la presente investigación se utilizara el término Rapa Nui para identificar a la isla como territorio y rapanui para referirnos a su gente y comunidad. En ocasiones se ocupa la definición territorial con ambas acepciones, básicamente porque para los rapanui territorio y comunidad son uno solo. Ver mapas anexo1 y 2.

canto, la danza, la expresión corporal, las pinturas corporales y el espacio o lugar de representación.

Para muchos autores este tema está asociado al arte y desde esa perspectiva se analizan canciones y danzas típicas a través de una óptica occidental, donde predomina un juicio estético liderado por historiadores del arte, musicólogos y folcloristas (Kaepler, 2000:218), mientras las ciencias sociales suelen ligarse a estudios socioculturales, económicos y políticos. Pero, ¿es posible separar dichos componentes en un estudio de representación escénica? Es decir, ¿podemos dejar afuera aspectos culturales, políticos, económicos en un estudio de la danza? Es más, ¿podemos separar la danza, de la música ó el canto, como sucede en algunos de los estudios bajo una perspectiva de arte occidental? (Shennan, 1981:194).

Desde mi punto de vista no, ya que una puesta en escena es una composición ligada a diversos factores sociales y en el cual se despliegan distintas manifestaciones que para algunos están ligadas al arte y para otros no. Dado que el concepto de arte no existe en el mundo Polinésico tradicional, lo que no quiere decir que desde el contacto con occidente se haya formado un concepto con respecto a la creación artística.

Kaepler (2000) identifica el concepto de arte como un proceso de creación de formas culturales donde existe manejo, uso o manipulación de alguna forma de expresión, sonido, movimiento y estética cómo un método evaluativo de dichas formas.

En este sentido, para Balme (1990), existe un problema conceptual en torno a los estudios realizados en Polinesia acerca de la puesta en escena, ya que existe una doble lectura al fenómeno. Como un fenómeno pre y post colonial, en los que debemos tomar en cuenta elementos de la construcción del espacio para saber a que hacen referencia. Ya que, la puesta en escena nos puede estar hablando de reivindicaciones sociales frente a quienes los han colonizado o estar invocando antiguas ceremonias pre coloniales, como en el caso Maori donde se recitan las genealogías de la familia en lugares específicos de las casas.

Por otro lado, Balme (1996), hace una diferenciación entre las nuevas formas de representación escénica Maori y el teatro intercultural promovido por Peter Brook y Ariane Mnouchkine entre otros, ya que ellos se focalizan en las formas de representación de otras culturas para incorporarlas a sus puestas en escena, tratando problemas y visiones occidentales. En cambio, la puesta en escena Maori, reinterpreta su propia historia y manifiesta su problemática colonial en el escenario (Balme, 1996: 172).

Es por esto, que a mi parecer, el concepto de representación es el más apropiado para este trabajo, ya que lo consideramos como un proceso en el cual los rapanui significan, simbolizan y organizan colectivamente su mundo, su historia, su presente y futuro, entendiendo por representación escénica al desarrollo de manifestaciones que nos hablan de estas construcciones.

Es importante aclarar que a lo largo de este trabajo, hablamos indistintamente de representación escénica o puesta en escena, tomando en cuenta que los conceptos de rito propiamente tal, no son absolutamente aplicables a las prácticas existentes en Rapa Nui, ya que por lo general son exclusivamente asociados a fenómenos religiosos, mientras que en la isla se da una manifestación híbrida que apunta a recrear nuevos y antiguos ritos.

En opinión de Sahlins, a la construcción de historia de los pueblos polinésicos se unen las concepciones rituales y prácticas, considerando dichos fenómenos como un todo (Sahlins, 1997:58). Es decir, podemos considerar las representaciones escénicas como un lugar de comunión de estas concepciones, donde los pueblos polinésicos reconstruyen su historia y su mundo constantemente en tiempo presente. En el caso de Rapa Nui si se representa una leyenda, no solo se representa lo que ella dice, sino que se vivencia su historia encarnando sus personajes, como en una especie de invocación del pasado.

En Polinesia la historia no está distribuida en forma equitativa, ya que el poseerla es un signo de poder político, religioso y de autoridad (Ibíd.: 61). El manejo, uso y manipulación de objetos, danzas, pinturas, puestas en escena también forman jerarquías de estatus y poder (Kaeppler, 2000:237), ya que en si mismas son manifestaciones de la historia.

Hablamos de una estructura de pensamiento y expresión que permite improvisar el mito y la praxis, como una invención no deliberada y de una improvisación regulada, que invoca el pasado en un presente cotidiano en un contexto recreado para que la práctica del mito, de la historia vuelva a ser real (Sahlins: Op. Cit.).

De esta manera, el manejo de la historia y las representaciones escénicas presuponen un conocimiento del orden, de la estructura y no solo de los hechos o manifestaciones, porque el conocimiento de esta estructura da cabida a la improvisación y recreación de las representaciones escénicas. Con respecto a esto Sahlins nos dice:

***“La historia hawaiana está fundada completamente en la estructura, la ordenación sistemática de las circunstancias contingentes, del mismo modo que la estructura hawaiana resultó ser en si misma histórica”*** (Sahlins, 1997: 135).

En el caso hawaiano, Balme (1999) nos da la referencia del Hula como una forma sincrética de manifestar su historia la cual se ha ido modificando con el tiempo, transformaciones que son básicamente en las vestimentas y en los instrumentos, pero su sentido sigue siendo el mismo. En otro de sus artículos este autor señala que la puesta en escena polinésica es una representación sincrética de su historia y por ende son una reinterpretación de su cultura (Balme, 1995:12).

Si en Rapa Nui se da el mismo caso, estamos hablando de que existe un profundo conocimiento de su estructura social, del orden y sistematización del canto, la danza, la música, las pinturas corporales, los juegos y las competencias que manifestadas al unísono en un mismo tiempo y espacio dan cabida a una representación escénica.

Es decir, estamos hablando de que dicho conocimiento ha perdurado en el tiempo, pese a los quiebres que ha vivido el pueblo Rapa Nui y en los cuales se ha fragmentado su historia producto de flagelaciones de distinto orden y que se sucedieron a partir del contacto con Occidente.

Desde el arribo de Jacob Roggeveen el 5 de abril de 1722, a la visita esporádica de diversas expediciones en años posteriores, el comienzo de las misiones evangelizadoras, la implementación y conversión de la isla en una hacienda ganadera, y su anexión a Chile

el 9 de septiembre de 1888, Rapa Nui fue sufriendo cambios que atentaban contra su estructura, constricciones sociales, culturales, económicas y territoriales. Diezmaron su población hasta quedar ciento once personas, desapareciendo principalmente los adultos y los sabios (ma'ori), rompiendo de este modo parte del nexo con su pasado. Así se fueron introduciendo nuevos órdenes, estructuras y significados.

Existe continuidad en la historia de Rapa Nui pese a todos los quiebres sufridos, debido principalmente a un profundo conocimiento de su estructura social, lo cual se ve reflejado en la comprensión que tienen los rapanui acerca de su origen, con respecto a sus clanes ancestrales y al territorio que ocupaban sus familias y sus respectivos espíritus protectores o varúa. (Ganzarolli, 1997:151).

Al hablar de continuidad no podemos dejar de mencionar uno de los primeros trabajos en esta área, orientado a establecer los cambios y la persistencia que existe en las estructuras de organización Rapa Nui, analizando la estructura familiar, social y política, pre y post contacto con occidente (Mc Call, 1976: 180).

En su trabajo de tesis doctoral realizado en 1976, Mc Call reconstruye el origen de las actuales familias Rapa Nui, identificando la prolongación de las antiguas estructuras al interior de la familia. Este trabajo fue retomado posteriormente por el Consejo de Jefes Rapanui, encabezado por don Alberto Hotus, quienes en la publicación titulada “**Los Soberanos de Rapa Nui. Pasado, presente y futuro**” establecen las relaciones y ligazones existentes con los antiguos mata'a o linajes, como también los cambios sufridos desde un punto de vista territorial, espacial y por supuesto de orden (Hotus, et al., 1988: 283).

Tanto los trabajos de Hotus con miembros del Consejo de Jefes Rapa Nui (1988), Mc Call (1976) y otros, nos demuestran la presencia de una reivindicación con el pasado, resaltando aquellos vínculos que hoy los une con él, sin negar su presente o del presente sin negar su pasado, ya que todos los trabajos nos hablan de la continuidad y el cambio mostrándonos y demostrándonos su vigencia cultural, social y política a través de un continuo ejercicio de su memoria histórica y colectiva.

El uso de la memoria se ve reflejado en lo cotidiano, mediante el conocimiento de su historia. En Polinesia como ya lo hemos dicho, no solo se debe conocer, sino también practicar. Esto por ejemplo se refleja en la acción cotidiana que ejercen los tapu<sup>4</sup> sobre la regulación de la vida social rapanui de hombres y mujeres, formando así un sistema normativo que une el mito y la praxis en la cotidianeidad.

Vemos que la memoria polinésica se ejecuta de una forma práctica y mítica en distintas dimensiones de su vida social. Esto se desenvuelve en tiempos y espacios distintos que apuntan a lo cotidiano y a lo "Ritual o Ceremonial", así la presentación escénica surge como una manifestación de la comunión entre el mito y la praxis donde podemos ver un diálogo entre representación y reproducción. Pero ¿qué entendemos por reproducción, es acaso una acción, un sistema ó una estructura social? ¿Cuál es su importancia en el mundo polinésico?

El término de reproducción, por lo general, lo asociamos a concepciones biológicas ligadas a la preservación de la especie ó a la antropología económica, que lo vincula a los modos de producción. Sin embargo, el concepto de reproducción es tan amplio como el de representación y el poder definirlo en el marco de este estudio implica especificar aún más el tipo de reproducción de la que estamos hablando.

Hemos tocado temas relacionados a la continuidad histórica en Rapa Nui, de una estructura social que se manifiesta en lo cotidiano y lo mítico. Esta continuidad se desprende de una reproducción cultural y social que ha sido capaz de sobrevivir pese a los embates que ha recibido.

La reproducción cultural por lo tanto está asociada a la historia y estructura práctica rapanui. En este sentido se vincula a la acción de volver a producir, de hacer algo que se hizo o dijo, de retornar al pasado para invocarlo en el presente. Las formas y estrategias a las que acudimos para reproducir forman parte de una estructura histórica y social.

Si asociamos lo práctico a la reproducción cultural y lo mítico a las representaciones. ¿Cuál es la relación existente en la actualidad entre el mundo simbólico de algunas representaciones y el mundo práctico de algunas reproducciones en Rapa Nui?

---

<sup>4</sup> Tapu, es un sistema de prohibiciones que norman la vida rapanui en distintos aspectos.

En este sentido y a modo de hipótesis, podemos decir que la relación existente entre reproducción y representación es en sí un proceso de reconstrucción cultural y social, por ende si hablamos del fenómeno de reconstrucción cultural y social en Rapa Nui, estamos hablando de un sistema de relaciones existentes entre la reproducción y la representación.

De esta manera ¿Sólo podemos hablar de reconstrucción cultural cuando existe una relación entre reproducción y representación? Debemos tomar en cuenta que ambas se manifiestan en dimensiones cotidianas y míticas, es decir, existen representaciones y reproducciones para un mundo simbólico y para un mundo práctico, en una dimensión cotidiana y en una dimensión mítica, manifestándose ambas en las representaciones escénicas.

## **1.2 Objetivos de Investigación**

### **1.2.1 Objetivo General**

Conocer e identificar la relación existente entre representación y reproducción en Rapa Nui.

### **1.2.2 Objetivos Específicos**

- a. Describir un hito de representación y reproducción que se lleve a cabo en la actualidad en Rapa Nui
- b. Identificar los principales componentes existentes en la relación: representación/reproducción.
- c. Analizar el proceso de construcción de representación y reproducción que se da en Rapa Nui.
- d. Determinar los principales fenómenos asociados a los procesos de representación y reproducción Rapa Nui.

### **1.3 Marco Teórico**

A continuación se abordan algunas de las principales discusiones teóricas acerca de la representación en antropología y otras disciplinas como la sociología y la psicología social. La discusión teórica afronta tópicos en que se hace mención a representaciones, todas componentes de una puesta en escena, donde se conjugan distintas formas, soportes e intenciones de contar una historia.

#### **1.3.1 Memoria, Espacio y Representación.**

##### 1.3.1.1 Memoria

La teoría de las representaciones sociales considera a las realidades, como algo producido y constituido durante la interacción de los individuos, donde se señala que la vida de las representaciones, es una vida de "*memoria*", ya que las experiencias, las palabras y las imágenes del pasado, no son experiencias de las imágenes y de las palabras muertas, sino que continúan actuando y envolviendo a las experiencias, las palabras e ideas presentes (Moscovici, 1986: 709).

De esta manera la memoria tiene por finalidad triunfar sobre la ausencia, haciendo que lo proveniente del pasado sea más poderoso que lo proveniente del presente, por lo tanto la fuerza de las representaciones reside en el dominio del mundo actual a través del mundo de ayer, de la percepción de lo que existe por medio de la continuidad de un recuerdo de lo que ha existido.

Tratamos de decir que la representación social tiene una cabida en un tiempo y en un espacio determinado, esta cabida genera lazos que nos hablan de continuidad, acerca del pasado, de nuestro pasado. Así el ejercicio de la memoria a través de la oralidad, de la palabra escrita, de símbolos, de recreación del pasado, de la semantización de los espacios, tiene como una de sus finalidades traspasar su cuerpo de conocimiento heredado, siendo éste modificado por los hombres del presente, quienes a su vez tomarán este cúmulo de conocimiento resignificándolo.

Es de suma importancia señalar algunos aspectos del estudio de la memoria, dentro de una u otra de estas ciencias, debido a que pueden denunciar, ya de modo metafórico o de modo concreto, aspectos y problemas de la memoria histórica y de la memoria social. El estudio de la memoria social es uno de los modos fundamentales para afrontar los problemas de tiempo e historia, en relación con lo cual la memoria se encuentra hacia atrás y adelante, en cambio el estudio de la memoria histórica se caracteriza por atribuir una importancia particular a las diferencias entre sociedades de memoria esencialmente oral y sociedades con memoria esencialmente escrita (Le Goff, 1992:22).

Por lo tanto, lo que vemos aquí es una relación entre los objetos que nos rodean y *el hombre en sí*, es decir, su cuerpo ocupando un lugar en el espacio y manteniendo contacto con los otros cuerpos y objetos que lo rodean, que oscilan en este espacio de forma autónoma, conectados por la memoria que a su vez es un cuerpo de significados, es la cosmogonía del hombre.

Al respecto Métraux (1940), nos habla de objetos existentes en Rapa Nui considerados de buena suerte. Describe cinco objetos que van desde un pendiente de madera con dos cabezas, a tortugas talladas o vulvas grabadas en piedras. Estas imágenes representan los más variados significados, unos asociados a la fertilidad otras a antiguos espíritus, pero de acuerdo a distintos testimonios, dichos objetos eran ocupados para ceremonias específicas o en algunos casos protegían las casas de sus dueños ocupando lugares privilegiados en ceremonias y casas. Al parecer dichos objetos denotaban cierto estatus para quienes los poseían y conocían su uso.

Tenemos entonces que una representación social, no es el objeto en sí, ni tampoco es una idea fortuita de algo que surgió atemporalmente, sino que es el desprendimiento de un accionar social e individual, del hombre con el mundo que lo rodea. Es la acción de significar al mundo, ordenándolo y dándole un sentido. Siendo capaz de diferenciar entre el caos (idea de inframundo en algunas sociedades) y el cosmos, idea de un mundo organizado (Eliade, 1990: 32).

Esto nos lleva a pensar en la importancia que el hombre atribuye al espacio, a sus significados y por ende a la representación que tiene y que hace de éste. Así comenzaremos esta discusión, adentrándonos en la construcción de los espacios del

hombre, donde éste deposita un cúmulo de conocimientos heredados en su memoria, convirtiéndolos en un lugar de representación social.

Tenemos innumerables mitos de origen que nos hablan de la formación del mundo y de los hombres, en ellos se relata un mundo de desorden, donde las criaturas que habitan este mundo no tienen un sentido en sus modos de vida, es un mundo de caos, en el cual no se distinguen los dioses o el dios que los ha creado, es un mundo que el hombre no puede habitar.

El conjunto de símbolos que le otorgan orden a su mundo, nos hablan del hombre como restaurador de un orden divino que no había sido respetado, ese orden además establece su cultura. Este conjunto de símbolos, creados en el principio del tiempo se constituye en un cuerpo de significados que estarían presentes en el desarrollo ritual y cotidiano de un pueblo, siendo recreados en diversas ceremonias y festividades. Ellas lubrican la memoria de los sujetos entorno a estos sucesos -en donde por ejemplo se convierten a los niños en hombres-. Por lo tanto estos símbolos se convierten en una representación viva de su historia y creencias, en una representación social del mundo, de *su mundo* (Eliade, 1990: 33).

La llegada de Hotu Matu'a a la isla, donde se nos relata una historia de migración, fundación y poblamiento de Rapa Nui. El Ariki o rey Hotu Matu'a deja su tierra, al parecer por un cataclismo o por la lucha con su hermano Oroi. En ambos casos se menciona un desorden, un término del mundo, lo que motiva al Ariki a emprender la migración hacia otras fronteras que permitan restaurar este orden divino. El destino fue revelado a Hau Maka en sueños y comprobado más tarde por siete exploradores (Ira, Ku'uku'u, A'Huatava, Ringingi A'Huatava, Nonoma A'Huatava, Uure A'Huatava, Mako'i Ringiringi A'Huatava). De esta manera, Hotu Matu'a se convierte en un ser divino capaz de restaurar el orden perdido y capaz de prolongar su linaje en nuevas tierras (Englert, 1977: 24). La visita de los exploradores y el posterior desembarque de Hotu Matu'a a la isla da inicio a la organización del espacio y significación de éste, ya que por ejemplo, uno de los exploradores planto ñames<sup>5</sup> en una de las faldas del volcán Rano Kao, ese lugar es conocido hoy en día como Ko te uhi a Ku'uku'u (plantación de ñames de Ku'uku'u).

---

<sup>5</sup> Especie de tubérculo, propio de climas templados, como Rapanui o Centro América.

Dentro de la representación simbólica de este espacio organizado en el principio del tiempo, tenemos una serie de elementos que reflejan la historia de un pueblo, es decir distintos sucesos por los que han atravesado, que han ido sumándose a este relato, incorporándose con nuevas formas, en nuevos espacios que en un principio no habían sido significados. Es aquí donde el cuerpo se vuelve una hoja en blanco dispuesta para ser empleada en un lugar donde se escribe una nueva historia. Nos encontramos también con diversos materiales de uso cotidiano que se impregnan de igual forma: ropas, mantos herramientas, que se vuelven el objeto simbólico de su uso. Como por ejemplo el Toki una herramienta de piedra utilizada para tallar los Moai; en su tiempo su valor era dado por su utilidad, en la actualidad su valor se desprende del uso que tuvo, es un valor simbólico y no práctico el que posee hoy en día.

Sin embargo, ninguno de estos objetos podría representar algo por sí sólo, sino fuese por un conjunto de experiencias sociales que le atribuyen importancia. Es decir, estos significados no se desprenden únicamente de los individuos, sino más bien son la articulación de su interacción, que va dotando de sentido, de orden, significado, símbolos, nombres, ideas, de una memoria colectiva a todo lo que nos rodea y a todo lo que creemos que nos pertenece o que le pertenecemos.

En fin, con respecto a esto podemos distinguir entre espacios, micro espacios y espacios de artificio. Aquello que queda fuera de nuestro mundo ó mejor dicho fuera de nuestro alcance simbólico, también es significado de alguna manera. Es significado como un lugar profano que se aleja del orden que se le ha dado, es visto como un lugar por significar, por ejercer sobre él la política de los nombres y del orden. La representación colectiva no es otra cosa que un conjunto de instrumentos coercitivos ocupados al interior de un grupo, como también pueden ser instrumentos de dominación de un grupo hacia otro, formas de explotación y apropiación. Son una serie de “artilugios” que han sido creados por nosotros y para nosotros, no sólo son elementos mágicos reflejos de una identidad milenaria, o parte del sentido común contemporáneo. Son elementos que han sido creados a través de las creencias, de la memoria y de la importancia que le otorgamos a nuestro medio y a nuestros pares.

### 1.3.1.2 Espacio

El tema del significado de los espacios no es un tema menor, sobre todo si lo vemos inserto en un mundo contemporáneo, que se articula híbridamente a través de pugnas y contradicciones constantes, como lo son la globalización versus la memoria. De esta manera los espacios, en un mundo que habita en la sobremodernidad, adquieren un sentido de ausencia y de anonimato.

Dentro de este conglomerado de conjeturas tenemos las relacionadas con el espacio, entendido este como un lugar dotado de sentidos y significados. Por ejemplo en la observación en terreno el espacio es percibido de dos formas. Primero como desplazamiento del viaje y en segundo lugar como paisajes donde apreciamos solo vistas parciales, imágenes instantáneas sumadas y mezcladas en la memoria y que han sido recompuestas en el relato descriptivo encadenándolas obligadamente con su entorno (Auge, 1992:91).

Por otro lado, el viaje construye un artificio entre lo observado y el paisaje, a lo cual denominamos espacio, un espacio fotográfico que nos sitúa como espectadores pasivos y activos, ya que cuando nos involucramos con ese espacio de forma activa estamos constituyendo dicho espacio en un lugar. Cuando solo contemplamos dicho espacio desde el asiento de un espectador estamos construyendo un no lugar, es decir un espacio con un sentido y un significado predeterminados (Ibíd.).

En este sentido podemos definir a un lugar como *-espacio de identidad, espacio relacional e histórico*, por lo tanto un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni relacional, ni histórico, definiría a un *no lugar*-. La hipótesis que Augé defiende, es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir espacios sin memoria. Un mundo donde se nace en una clínica, se muere en un hospital, donde se multiplican modalidades lujosas e inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales, *nos conducen a la construcción de no lugares y es más, nos conducen a habitar dichos no lugares* convirtiéndolos en nuestra realidad más cercana, ya que gracias a la sobreproducción de no lugares hemos desechado o simplemente nos hemos distanciado de los *lugares*; de esos espacios de memoria que nos vinculan con nuestra identidad, con esa imagen dinámica que se rearticula con el tiempo, ya que no es la imagen fotográfica

detenida, “estática”, que produce un *no lugar*. Por otro lado el *lugar* y el *no lugar* son más bien polaridades falsas, donde el *no lugar* constituye la medida de la época, y puede ser perfectamente cuantificable (Auge, Op. Cit; 84).

Tal vez uno de los ejemplos más concretos con respecto a los *lugares* y *no lugares* en la isla, lo constituyen los espacio que han sido restaurados, ya que para los rapanui los Ahu<sup>6</sup> restaurados representan un *lugar* al igual que los que no han sido restaurados. Sin embargo, dichos Ahu restaurados representan un *no lugar* para los visitantes, ya que es un espacio estático para ellos, un espacio que pese a guardar significado no genera una relación histórica o identitaria con los visitantes.

El desarrollo de la industria del turismo en Rapa Nui ha generado circuitos históricos que se convierten en *no lugares* para los turistas, como también ha generado *no lugares* para los isleños, como lo son los hoteles, aeropuertos y otros sitios de tránsito.

Todo esto nos ha llevado a concebir al espacio de representación como un *lugar* donde convergen los distintos factores que componen su cultura, por lo tanto, estos *lugares* debieran convertirse en una representación social de ésta cultura (Moscovici, 1986: 710). De esta manera los contenidos y las reglas de este pensamiento representativo terminan por constituir a nuestro alrededor un entorno donde se funde lo físico y lo social, siendo un emisor de estímulos, compuesto por palabras e imágenes, llevándola a ser espejo de su propia cultura y más allá, convirtiéndose en un canal por el cual ingresa un sinnúmero de información externa a los actores y por donde los actores proyectan su propia información hacia el exterior.

Los actores sociales, deberían estar en condiciones de captar el capital social de su entorno, entendiendo al capital social no solo como recursos económicos, sino como un conglomerado de recursos, sean estos; económicos, culturales, sociales o políticos, esto generaría que sus *lugares* fuesen una representación de los intereses de sus propios actores, más allá de las influencias que intervengan en ella, ya que de todas formas actores sociales y *lugares*, no se ven ajenos a las contradicciones que genera la sobremodernidad. Pero el hecho de poder ser una imagen dinámica, les permitiría

---

<sup>6</sup> Plataforma donde están colocados los Moai

resignificar su entorno continuamente, sin dejar atrás ni la memoria, ni la identidad relacional que la deberían componer.

De esta manera tenemos que, los canales de la sobremodernidad se articulan a través de la globalización, donde encontramos un conjunto de procesos de homogeneización en conjunto con un fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas. Identificamos una doble agenda de la globalización: por una parte, integra y comunica; por otra, segrega y dispersa.

Grant Mc Call, grafica muy bien esto en un artículo escrito en la Revista "Rapa Nui Journal" en mayo del 2001, en el que nos habla de su primera visita a la isla en 1972 producto de la investigación de su tesis doctoral y su reciente visita ocurrida entre febrero del 2001 y junio del 2002.

Mc Call plantea algunos de los cambios que ha sufrido la isla en treinta años, como lo son la creciente industria hotelera, telefonía, parque automotriz principalmente de taxis, televisión, radio, video club (Mc Call, 2001:5). En fin, la lista es mucho más larga, y nos demuestra de qué manera los medios de comunicación cumplen una función importante hoy en día, ya que por ejemplo muchos de los programas de radio que existen son bilingües o solo en rapanui, siendo un puente de integración y desarrollo de su cultura.

Esta modernidad no sólo se configura por la inercia y renovación de tradiciones aisladas, sino por su interrelación con nuevos procesos de industrialización de la cultura, interacción masificada con otras sociedades y reformulación de las identidades *propias* en medio de la globalización (García Canclini, 1997:6).

Todos estos procesos de sobremodernidad y su impacto sobre la cultura han generado, entre otras cosas, procesos de identificación híbridos. Desde hace unos años se ha vuelto claro que no hay identidades caracterizables por esencias autocontenidas y ahistóricas, por lo cual se trata de entender las maneras como las comunidades se imaginan y construyen autorelatos sobre su origen y desarrollo. A medida que el mundo se interconecta con más fluidez, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos durables (etnias, naciones, clases) van reestructurándose en conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales. Las maneras diversas en que los

consumidores y ciudadanos se apropian de los repertorios heterogéneos de bienes y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales, generan nuevas formas de segmentación. Estudiar procesos de representación cultural es, entonces, más que afirmar una identidad autosuficiente, conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones, cómo se remodelan una y otra vez en los circuitos con fronteras inestables (Ibíd.).

Al haber situado el problema de la representación espacial en un contexto contemporáneo, se observa que no es posible dar un carácter determinante a la configuración de los significados, ya que no se puede decir que la significación espacial ocurre solamente en los *Lugares*, básicamente debido a que los *No Lugares* o *Lugares* sin sentido adquieren un significado implícito desde el momento en que los *nombramos* como sin sentido. Por lo tanto, cuando hablamos de *no lugares*, estamos hablando de un espacio con un sinnúmero de significados, distintos a los que hay en los *lugares*, tal vez con otras motivaciones, pero no por eso dejan de ser significados, representaciones o simplemente recreaciones espaciales.

Por esto, el tema del espacio en el contexto actual se forma por la alteridad entre los *lugares* y los *no lugares*. Ambos son capaces de generar vínculos identitarios; de generar un capital social; de convertirse en una representación social. Así, hablar de cual de los dos es más o menos artificial, es una tarea difícil de llevar a cabo ya que ambos se relacionan con distintos horizontes que definen también a distintos sujetos y a distintos actores sociales. De éstos, tenemos a los que se definen por su vínculo con la memoria y a los que se definen por su capacidad de consumo.

Hemos hablado de representaciones espaciales, como estas se construyen y articulan. Pero dichas representaciones están asociadas además a sistemas de creencias, que definen el uso del cuerpo de significado.

***“Las creencias y prácticas religiosas todavía se nos presentan como productos de sentimientos que se originan y desarrollan en la conciencia de los individuos que sólo toman forma social en su expresión, porque es externa, las impresiones que deja en la mente, el espectáculo de las grandes fuerzas cósmicas, la experiencia del sueño o de la muerte, forman así la sustancia principal de la religión”(Durkheim, 1993:89).***

Entendemos la religión como un sistema que proporciona a los hombres representaciones simbólicas colectivizadas, signos consensuados y ciertas ideas compartidas acerca de la naturaleza de las deidades o fuerzas inmanentes que rigen el mundo de la naturaleza y el devenir humano, las cuales están sustentadas en un mito o mitos de origen. Los hombres exteriorizan en el rito, el mito, dando al rito “significación y trascendencia”. El rito será entendido como una representación o recreación del universo y al rol que juega el ser humano en él, entonces el rito, ayuda en la configuración del mundo. Se asume que el rito y el mito dan a estos hombres un sentido y una identidad de cultura, cabe recordar que el rito es una exteriorización de lo sagrado (Cuminao, 1998:27).

Los cultos divinos están asociados a las diferencias de economía, de cultura y organización social. Por lo tanto la hierofanía<sup>7</sup> revela un punto fijo absoluto, un centro, esta razón lleva al hombre a establecerse en el centro del mundo, para vivir en el mundo hay que fundarlo, ningún mundo puede nacer en el caos de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano (Eliade, 1991: 42).

Es interesante señalar, que lo importante de este estudio es adentrarse en la experiencia del espacio, como lo vive el hombre no religioso, el hombre que rechaza la sacralidad del mundo, sin embargo la existencia profana con tal grado de pureza no se encuentra. Para el hombre no religioso el punto fijo aparece y desaparece según sus necesidades cotidianas, así subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud, es decir, son lugares santos de su universo privado, tal como si este ser no religioso hubiera tenido otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana (Ibíd.).

---

<sup>7</sup> Cuando Mircea Eliade nos habla de hierofanía, se refiere específicamente a la sacralización de un espacio, por lo tanto, a una ruptura del espacio cotidiano, la que es manifestada como una hierofanía.

El umbral que separa los dos espacios indica el propio tiempo, la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente. Se pide un signo para poner fin a la tensión provocada por la relatividad y a la ansiedad que alimenta la desorientación; en una palabra: para encontrar un punto de apoyo absoluto. Según hemos visto lo sagrado es lo real por excelencia y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y fecundidad.

El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión. En realidad el ritual por el cual se construye un espacio sagrado es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses (Ibíd.).

Consagración de un lugar, instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, él consagrarlo. Cuando la instalación ya no es provisional, como entre los nómadas, sino permanente, como entre los sedentarios, implica una decisión vital que compromete la existencia de la comunidad por entero. Situarse en un lugar, organizarlo, habitarlo son acciones que presuponen una elección existencial: la elección de universo que se está dispuesto a asumir al crearlo. Ahora bien, este universo es siempre una réplica del universo ejemplar, creado y habitado por los dioses, comparte según eso la santidad de la obra de los dioses.

***“Make-Make se encontraba solitario y aburrido; veía la tierra que había creado, llena de plantas y animales, pero sentía que algo faltaba. Cierta día tomó una calabaza que estaba llena de agua, y al mirar dentro de ella, vio con asombro que se reflejaba su rostro en el agua. Sorprendido por este descubrimiento, saludó a su propia imagen diciendo: Saludado seas, eres hermoso y parecido a mí. En ese preciso instante un pájaro posó sobre su hombro derecho, causando asombro a Make-Make al ver que su reflejo aparecía con pico, alas y plumas. Tomó el reflejo y el pájaro y los unió, naciendo así su hijo primogénito.” (Felbermayer, 1965:17)<sup>8</sup>***

---

<sup>8</sup> Este mito nos habla de Make Make, dios creador en la cultura rapanui, quién crea al tangata manu u hombre pájaro a su imagen y semejanza. Quizá un mito que presenta la influencia de los procesos de evangelización.

Así el dios creador comienza una seguidilla de ensayos para crear al hombre, quién pensará como él, de esta manera Make-Make sitúa en su creación Rapa Nui, plantas, seres y hombres en el centro de su cosmos. Hablar del centro del mundo, nos revela de golpe una de las significaciones más profundas del espacio sagrado. (Eliade, 1991:37)

### 1.3.1.3 Representación

Los significados sólo pueden ser almacenados en símbolos: una cruz, un creciente o una serpiente con plumas. Tales símbolos religiosos, bien dramatizados en rituales o mencionados en mitos, son sentidos por aquellos para quienes son resonantes, como una forma de resumen de lo que es conocido respecto a la manera en que el mundo es, la calidad de la vida emocional que propugna y la manera como uno debe comportarse mientras se está en él.

Englert nos dice, que los Aku Aku espíritus que eran representados por los Kava Kava o Pa'a Pa'<sup>9</sup> eran guardadas en todas las casas y cuevas, cerca de la entrada, esperando cierta protección y defensa. Incluso en las ceremonias, los dueños de casa colgaban en sus hombros cuanto Moai Kava Kava tuvieran, para lucirse en las danzas. Pero además, de llevarlos consigo eran colocados en lugares de honor, convocando de esta manera a los espíritus de los difuntos para seguir participando de la vida familiar y comunitaria (Ramírez, 1990:30).

El número de estos símbolos sintetizantes es limitado en cualquier cultura, y aunque en teoría podríamos pensar que algún pueblo podría construir un sistema de valores completamente autónomo, independiente de cualquier referencia metafísica, una ética sin ontología. Por lo tanto un sistema religioso se conforma por un conjunto de símbolos sagrados, entrelazados en un todo ordenado. Para sus creyentes, tal sistema religioso parece proporcionar un conocimiento genuino, un conocimiento de los términos en los que la vida tiene, necesariamente, que ser vivida.

---

<sup>9</sup> Moai Kava Kava o Pa'a Pa'a, son pequeñas estatuillas de madera que representan a estos seres. La historia oral, describe el origen de las estatuillas, después de un encuentro que tuvo Tu'u Ko Iho con estos seres y donde le ordenan que no hable acerca de ellos y de su encuentro. Tu'u Ko Iho, para no romper su promesa y sufrir las consecuencias de ello, talla las imágenes de los Aku Aku en madera, representando la historia sin necesidad de contarla oralmente.

Lo que todos los símbolos sagrados establecen es que lo bueno para el hombre es vivir realísticamente; en lo que difieren, es en la visión de la realidad que construyen, por lo tanto no solo se dramatizan los valores positivos, sino también los negativos (Geertz, 1973:25). Todo esto puede ser mirado bajo el prisma de la unidad del mito, la cual no es sino de tendencia proyectiva, jamás refleja un estado o un momento del mito. La divergencia de las sucesiones y de los temas es un atributo fundamental del pensamiento mítico, ya que se manifiesta bajo aspectos de una irradiación para la cuál nada más la medida de las direcciones y de sus ángulos incita a postular un origen común (Levi-Strauss, 1980:32). Este puede ser la creación del mundo o cosmogonía, el inicio de los tiempos, que son dispuesto en los llamados mitos de origen y que son representados con posterioridad, dentro de una hierofanía del espacio, por ende en un tiempo y espacio sagrado.

Como vemos, la construcción del espacio y la representación del mito dan origen a una nueva concepción de representación a una visión integral de manifestaciones, de poesía, danza, canto, estética, arquitectura, sistemas de creencias, estructuras económicas y políticas. Manifestaciones integrales que se desenvuelven en un espacio definido; hablamos de una puesta en escena que posee soportes múltiples, como el canto, la danza y la pintura, como también múltiples significados.

La concepción de Kaepler (1990: 219), acerca del arte en polinesia es muy amplia y la define como formas culturales que resultan de un proceso de creación, del uso o manipulación de expresiones, sonidos, movimientos, materiales o espacios, diferenciándolo de la concepción de estética como un método evaluativo de las formas de estas culturas.

Sin embargo, el concepto de representación escénica es más completo, ya que lo consideramos como un proceso en el cual los miembros de una cultura significan, simbolizan y organizan colectivamente su mundo, su historia, su presente y su futuro, manifestando estas construcciones en una puesta en escena.

En este sentido hablamos de una semiología teatral, de una metodología que se ocupa del análisis de la representación, de su organización formal, a la dinámica y a la instauración de los procesos de significación. Es decir, podemos analizar una puesta en escena desde su construcción a su concretización, estudiándola desde un punto de vista

dinámico en su accionar, donde no es necesario conocer el aspecto formal de la puesta en escena, ya que basta con ver su ejecución (Pavis, 1998: 185).

La puesta en escena y sus respectivos análisis nos hacen pensar en las relaciones interculturales que existen para su desarrollo hoy en día, ya que no las vemos en su contexto original, sino más bien en una reconstrucción de antiguas tradiciones como es el caso en Rapa Nui. Por lo tanto, cabe preguntarse ¿Cómo son hoy estas representaciones, pese a las constricciones sociales y políticas que existieron en la isla y qué nuevas funciones han ido asumiendo, tomando en cuenta los nuevos contextos, como la distracción, animación o negocio cultural? (Op. Cit; 40).

Estas relaciones interculturales se generan y desarrollan a partir del contacto con otras culturas, principalmente con occidente. Sin embargo, dichas representaciones y puestas en escena conservan una serie de codificaciones denominadas por Eugenio Barba (Pavis, 1998:194), como preexpresivas o universales, donde el uso del cuerpo en la gestualidad desembocan en principios estructurales, como lo masculino y lo femenino, el bien y el mal, regulando el equilibrio de su mundo y de su cosmos.

Una de las maneras de entender el sentido escénico de las representaciones es a través del teatro de la crueldad, el cual pretende recuperar y conocer los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad. Tales medios consisten en intensidades de colores, luces o sonidos, utilizan la vibración, la trepidación, la repetición ya sea de un ritmo musical o de una frase hablada, tonos especiales o una dispersión general de la luz, sólo pueden obtener sus efectos mediante el empleo de disonancias. Pero en vez de limitar esas disonancias al dominio de un solo sentido, las haremos saltar de un sentido a otro, de un color a un sonido, de una palabra a una luz, de un trepidante ademán a una planta tonalidad sonora, etcétera (Artaud, 1971: 63).

Una poesía alcanzada por una vuelta a los viejos mitos primitivos, requerirá de la puesta en escena y no del texto, el cuidado de materializar y sobre todo de actualizar esos antiguos conflictos; es decir que tales temas se llevarán directamente al teatro materializados en movimientos, expresiones y gestos antes que ser volcados en palabras (Ibíd.).

Hablamos de representaciones escénicas, que por ende suceden en un espacio determinado y significado para ello, pero antes de que se lleve a cabo una puesta en escena existe una representación en nuestro cuerpo, entendido este como espacio simbólico en la cotidianidad y exacerbado en el momento de la representación sumándose a los otros recursos existentes.

### **1.3.2 Identidad, Significado y Reproducción.**

#### 1.3.2.1 Cuerpo y Representación

La cultura es quien delinea la forma como interpretamos la diferencia corporal entre mujeres y hombres, como la simbolizamos y elaboramos la angustia o el miedo que nos genera; pero también la cultura es una mediación, un filtro a través del cuál percibimos la vida. Nuestra conciencia y nuestra percepción están condicionadas, filtradas, por la cultura que habitamos. De ahí que la representación cultural de este hecho biológico sea múltiple y tenga grados de complejidad relativos al desarrollo de cada sociedad. Por eso el ámbito cultural, más que un territorio, es un espacio simbólico definido por la imaginación y determinante en la construcción de la autoimagen de cada persona (Lamas, 1994: 5).

El cuerpo se vuelve nuestro primer espacio de representación, en él grabamos nuestra historia, nuestras creencias, nuestro linaje; es una superficie donde imprimimos los acontecimientos de nuestra vida (Tousignant, 1997:1).

Hablamos anteriormente de la política de los nombres, de significar lugares, siendo parte de un sistema de apropiación, de regulación y de orden de las culturas. Este accionar, no es ajeno al cuerpo, ya que a él también lo regulamos y significamos distintas partes con aspectos de nuestra cotidiana y mítica, es decir, estamos hablando de una política del cuerpo o del uso político que tiene el cuerpo en algunas sociedades (Ibíd.).

Este uso político se manifiesta en el uso de mambretes que identifican a los sujetos como miembros de un grupo determinado o perteneciente a un linaje, siendo el cuerpo un vehículo donde se manifiestan normas, regulaciones e intereses individuales y grupales.

Tal vez, una de las primeras manifestaciones en el cuerpo es la de género, existiendo múltiples representaciones culturales de la constante biológica universal de la diferencia sexual. Las representaciones son redes de imágenes y nociones que construyen nuestra manera de ver, captar y entender el mundo. Las fuentes principales de nuestras representaciones son tres: los preconceptos culturales, las ideologías (entendidas como discursos sociales) y la experiencia personal (Lamas, 1994: 6).

Una oposición binaria básica, hombre / mujer, genera una simbolización de todos los aspectos de la vida. El género es el conjunto de ideas sobre la diferencia sexual que atribuye características femeninas y masculinas a cada sexo, a sus actividades y conductas, a las esferas de la vida. Esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución del género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es propio de cada sexo (Ibíd.).

En el caso rapanui, podemos constatar el uso del cuerpo como representación, donde se destacan las diferencias binarias entre hombre y mujer. Por ejemplo, en Orongo, existe una roca grabada con Komari<sup>10</sup>, en la visión que nos entrega su mitología se hallan pasajes donde la Niña Renge Roiti vivía recluida y era cuidada por su madre quien la bañaba, le ponía pigmento naranja en su cara, le cepillaba el cabello y le estiraba su clítoris. De esta forma en el sector de Mata Ngarau en la ceremonias del poki manu<sup>11</sup> un sacerdote les media el clítoris quedando dichas imágenes grabadas en ese sector de la aldea ceremonial de Orongo (Arredondo; et al, 1998: 49). La utilización de Komari en los petroglifos alude directamente a un concepto de fertilidad, sin embargo, esta debe ser entendida en conjunto con los petroglifos que se encuentran cerca, como las caras de Make-Make, dios creador y procreador. Generándose en el espacio una combinación entre dos imágenes opuestas.

Podemos ver que la diferencia binaria se da en los sistemas de regulación y normativización mediante los tapu, donde hombres y mujeres cumplen diferentes funciones dentro de la sociedad rapanui. Por lo general, en las leyendas la mujer aparece

---

<sup>10</sup> Komari es el nombre que recibe la vulva en rapanui.

<sup>11</sup> Ceremonia del hombre pájaro para los niños.

ligada a lo doméstico como hacer el fuego, prepara el umu<sup>12</sup>, la cosecha de camote, confección de hami<sup>13</sup>, mientras el hombre es vinculado a tareas como el tallado, la siembra, la pesca o la guerra (Ibíd.).

### 1.3.2.2 Signos, Lenguaje y Reproducción

Todo esto, la política del cuerpo, las fronteras del espacio, la etnicidad, nos llevan a pensar en el lenguaje, como una estructura que está fuera del control y de la conciencia de los hablantes individuales, quienes, sin embargo, hacen uso de esta estructura presente en cada una de sus mentes. Los signos, dividen y clasifican el mundo y lo vuelven inteligible para quienes comparten el mismo código. No hay una relación natural entre los signos y el mundo, cada lengua articula y organiza el mundo de diferentes maneras a partir de las relaciones específicas de los significados y significantes de sus signos. Así como cada lengua nombra, cada cultura realiza su propia simbolización de la diferencia entre los sexos, que engendra múltiples versiones de una misma oposición: hombre / mujer, masculino / femenino (Levi-Strauss, 1980: 24).

Vemos entonces, que el lenguaje es un elemento fundante de la matriz cultural, es decir, de la estructura madre de significaciones en virtud de la cual nuestras experiencias se vuelven inteligibles. Con una estructura psíquica universal y mediante el lenguaje, también universal aunque tome formas diferentes, los seres humanos simbolizamos un material básico: la diferencia sexual constante en todas las sociedades.

Así nos adentramos en nuevas interrogantes ¿Cómo funciona el pensamiento simbólico? La de función simbólica implica al órgano, o sea, a la parte del cerebro productora de lenguaje y de las representaciones. Supuestamente, lo característico de los seres humanos es el lenguaje, que implica una función simbolizadora. El lenguaje es un medio fundamental para estructurarnos psíquica y culturalmente; para volvernos sujetos y seres sociales.

---

<sup>12</sup> Umu es el curanto que existe en Rapa Nui, existen muchos tipos de umu y estos se diferencian tanto por su preparación como por el motivo de su realización, por lo que tenemos humus para casamientos, bautizos y muchos otros.

<sup>13</sup> Hami son los taparrabos hechos de mahute.

Por otro lado el lenguaje es un instrumento de comunicación del pensamiento (Ogden; et al, 1984: 311), este se puede imprimir en expresiones orales y gestuales, que se dan separadas o al unísono. Así resulta un elemento que no pasa inadvertido para un etnógrafo ya que cualquier estudio acerca de una cultura debe tomar en cuenta la lengua hablada por el pueblo y su medio ambiente (Ibid.).

De esta manera el lenguaje tiene como función expresar algún pensamiento o sentimiento efectivo que por alguna razón es necesario dar a conocer a una persona o a un grupo (Ibid.: 321). Por lo tanto las palabras debieran ser tratadas como símbolos, probando el principio de relatividad simbólica (Op Cit: 323).

Sin embargo, al hablar del lenguaje como símbolo, nos adentramos a un sin número de elementos que se disponen en el mismo orden del lenguaje, es decir entramos a una dimensión donde los objetos hablan, donde los objetos no son inertes, sino que por lo contrario son acompañados por un contexto histórico, que les da vida en el mundo de los significados.

Sin embargo, cabe preguntarse qué símbolos son los que se desarrollan en una puesta en escena. Para comenzar debemos saber que orientación tiene nuestra mirada, tomando en cuenta que estamos hablando de una puesta en escena que se origina en otra cultura, que posee sus propios lineamientos estéticos. Es importante mirar desde nuestra propia perspectiva y tratar de conocer la perspectiva que tiene el montaje, poseyendo una mirada etnográfica que no se orienta solo a lo exótico, sino a conocer el propio mundo de significados que tiene la puesta en escena (Pavis, 1998: 190).

Con respecto a esto Barba (1982), nos habla de gestos concretos y de los principios preexpresivos, sin dejar de lado una evaluación de la puesta en escena como un todo, pudiendo apreciar la composición entre música, gesto, danza, expresión facial; su ligación a su historicidad, a su sistema de creencias.

Finalmente, Pavis (Op Cit: 196) nos dice que la práctica espectacular es mucho más extensa y pretende conocer no solo el producto final, sino todo el proceso de composición, de creación, la participación de la comunidad y de los espectadores antes, durante y después del espectáculo. De esta manera una antropología teatral debería incorporarse en el tiempo cotidiano y escénico o ritual de una puesta en escena.

En rapanui, existen diversas formas y soportes de expresar el lenguaje simbólico, son las figuras de hilo conocidas como Kai Kai, dichas figuras se obtienen al entrelazar un hilo en las manos, estas son acompañadas de una recitación o Pata'u Ta'u (Ibíd.: 38), la construcción de la figura se obtiene al finalizar la recitación que relata acontecimientos dignos de ser rememorados, pasajes de ritos de carácter sexual, creencias e historia (Pakarati, et al. 1995:15).

Ramírez (1990: 35), nos dice que en las Islas Tuamotu la palabra Rongo designa relatos de hazañas de héroes contados por especialistas. Sin embargo, de acuerdo a algunos estudiosos en Rapa Nui eran utilizados para ceremonias, fiestas, recordando antepasados, guerras y variados sucesos históricos.

Con respecto a lo mencionado quisiera agregar algunos ejemplos de escritura jeroglífica grabada en tablillas de madera o Koahu Rongo Rongo, donde eran grabados cientos de signos comprensibles para quienes conocían de su desciframiento y recitado. Hablamos de recitado, ya que existe un énfasis en los matices fonéticos que tiene éste, no es un relato cotidiano, ya que cuenta con un tiempo y un ritmo distinto.

No todo el lenguaje simbólico descansa en recitaciones e ideogramas, ya que también tenemos el uso del tatuaje como inscripción política en el cuerpo. El tatuaje indica diferencias genéricas, de estatus y jerarquía (Ramírez, 1990: 67); podríamos considerarlo como un símbolo envolvente (Mege 1989: 81), que se lleva siempre, que no se deja de ado y el cual no solo se utiliza en ceremoniales determinados.

Así como existe el tatuaje, encontramos en Rapa Nui la utilización de la pintura corporal, a cual era utilizada en ceremonias como la del Hombre Pájaro. Los colores en la pintura corporal utilizada en la isla son rojo, amarillo, blanco y algunas tinturas oscuras (Métraux, 1940: 236). La utilización del color también representa algunas diferencias genéricas, ya

que por ejemplo la mujer solo utilizaba el color rojo (Op Cit: 237). La pintura corporal parece representar a diferencia del tatuaje relatos de su historia o de su cosmogonía.

Ahora bien, ¿cuáles son las razones que llevan al hombre a impregnar su vida de símbolos?, ¿cuál es el sentido de estas representaciones y de su reproducción a través del tiempo? Quizás los sujetos intentan estabilizar su entorno y organizarlo, ya que la complejidad de los comportamientos y de las situaciones que caracterizan a nuestro entorno social, más su oscilación e inestabilidad, hacen que el individuo busque regularidades, aspectos que no varíen. Las teorías cognitivas implícitas nos proporcionan una red de interpretación que relaciona de forma causal los rasgos del comportamiento, que se desprenderían de un conjunto de necesidades. Así esta necesidad de poner orden en su entorno proviene de un modelo de adaptación del organismo a su medio, permitiéndole el prever y dominar aquello que lo rodea.

Como podemos ver, existen modalidades normales de funcionamiento de un pensamiento social que tiene por efecto el control, la producción y la reproducción de los comportamientos interpersonales (Moscovici, 1986: 398). En este sentido estos procesos tienen por función poner orden en el entorno, por ende poner orden en la estructura social, en la organización de las personas y sus reglas, para cumplir una función en la constitución y el mantenimiento del poder social. Dicho de otro modo, las representaciones sociales forman parte de un sistema coercitivo que generan constricciones sociales, asegurando así esta coerción.

Por otro lado, el uso sistemático de la memoria como invocadora de un pasado histórico y de un conglomerado de conocimientos desemboca en la *Sabiduría Común*, la cual se caracteriza por ser un cuerpo de conocimientos basados en tradiciones compartidas y enriquecido por miles de observaciones, de experiencias sancionadas por la práctica, donde las cosas reciben nombres y donde se hacen conjeturas de forma espontánea durante la acción o comunicación cotidiana.

Tenemos dos formas de ver al sentido común, como un cuerpo de conocimiento producido de forma espontánea por un grupo determinado de sujetos que se basa en la tradición y el consenso ó, como una suma de imágenes mentales y lazos de origen

científico, consumidos y transformados para servir en la vida cotidiana (Moscovici, 1986: 680).

Al hablar de comunicación cotidiana, tradiciones compartidas, estamos aludiendo a la utilización del lenguaje, el espíritu y cuerpo de los miembros de la sociedad, que otorga imágenes a lazos mentales, dando un carácter de evidencia irrefutable, de consenso en relación con lo que todo el mundo conoce.

Un enraizamiento asociado a la idea de colectivo, de grupo, de comunidad y de sociedad, provocando una unión entre el sentido común y los sentidos de percepción humana. Esta unión - comunión entre la memoria y el sentido común espontáneo y cotidiano haría que lo proveniente del pasado fuese más poderoso que lo proveniente del presente. Esta asociación, se vincula a otro sistema de representación que conocemos como sistema de creencias que no es otra cosa que un conjunto de representaciones asociadas a ideas divinas, preexistentes al hombre, a la ilusión de un mundo ordenado por una mano invisible y divina que dispone las cosas de tal manera de formar un mundo justo.

Esta idea - creencia acerca de un mundo justo, que podemos traducir en que al final cada uno tiene lo que se merece y merece lo que le sucede, es heredada culturalmente a través de estos sistemas que operan casi por osmosis en los individuos y en su conciencia colectiva. Si bien para la psicología social aún no está claro si es producto de un aprendizaje socio - cultural o si es parte de un proceso natural donde las creencias y surgimientos serían programados por una especie de naturaleza social (Deconchy, 1986: 466).

Tal vez uno de los ejemplos más característicos de un mundo justo en las representaciones Rapa Nui es la muerte de Hotu Matu'a, donde el Ariki Henua en su lecho de muerte entrega a su descendencia la tierra, permitiendo la continuidad de su historia (Englert, 1977: 61). Este hecho destaca dentro de la memoria oral Rapa Nui, ya que de aquí se desprenden los clanes y sus respectivos territorios en los que fue dividida la isla; de esta manera sus hijos se convirtieron en Ariki de sus clanes, siendo el primogénito el Ariki Henua de toda la isla (Rochna-Ramírez, 1996: 17).

Sin embargo, podemos diferenciar dentro de un sistema de creencias otras categorías que agrupan a su vez a la memoria y al sentido común en ethos y visión de mundo, siendo el primero los aspectos morales y estéticos de una cultura dada, mientras que el segundo considera los aspectos existenciales y cognitivos. O sea, el ethos de las personas agrupa el sentir y la calidad de sus vidas, su estilo, modo moral y estético. Es una actitud básica hacia sí misma y hacia el mundo que la vida refleja. En cambio su visión de mundo es la imagen que ellas tienen de la manera en que son las cosas en realidad, su concepto de la naturaleza de sí mismo, de la sociedad.

A pesar de las diferencias entre ethos y visión de mundo, éstas se confrontan y confirman mutuamente, ya que se hace el ethos intelectualmente razonable, presentándose como representante de un modo de vida implicado por el estado de las cosas actuales, descrito por la visión de mundo, la cual a su vez se hace emocionalmente aceptable al ser presentada como la imagen de un estado de cosas reales, del cual un sistema de creencias y un modo de vida en particular son una auténtica expresión (Geertz, 1973: 25). Podemos decir que los contenidos y las reglas del pensamiento representativo terminan por constituir a nuestro alrededor un auténtico entorno donde se funde lo físico y lo social, generando un sistema de reproducción social y cultural que funde elementos biológicos, políticos, económicos y culturales a través del uso sistemático de la memoria, del sentido común como cuerpo de conocimientos de su pasado, presente y futuro, como también de su medio físico y ambiental.

Sin embargo, cabe preguntarse qué sucede con el uso de la memoria, con la construcción de etnicidad y con la reproducción en sí. A nuestro parecer, su núcleo de representación se encuentra en la construcción de identidad, una construcción vertiginosa que se articula constantemente y que gira alrededor de estos ejes, los vincula y los entremezcla sufriendo los cambios que cada uno de ellos va experimentando.

En este sentido, pensamos que los límites étnicos que fijan la relación de alteridad han cambiado, la construcción del rito y el uso de la memoria se han perdido y transformado, la reproducción descansa sobre ejes y dinámicas distintas como lo es el caso de la reproducción económica y la industria turística. Es decir, la concepción de alteridad / identidad como una idea dual deja de ser tal, ya que hablamos de la apropiación de identidades múltiples, que detonan en una enajenación de lo colectivo o de lo particular,

generándose una nueva concepción de lo propio, integrándose a un visión más amplia de mundo (Auge, 1998: 41).

De esta manera el imaginario de un grupo se vuelve permeable a todo tipo de imágenes provenientes de distinto rincones, creando espacios artificiales y reales destinados al consumo, volviéndose un producto dentro de la lógica occidental.

### **1.3.3 Historia, Modernidad y Continuidad**

En Rapa Nui, conocer el pasado y las tradiciones son símbolo de estatus y jerarquía, tomando en cuenta que para los polinésicos la historia se vive, en la práctica y como habitus. Sus vidas transcurren con un dominio inconsciente del sistema, algo así como el control de las categorías gramaticales que tiene el hombre de la calle, sumado a los conceptos domésticos del bien que les permiten improvisar las actividades diarias en el nivel de pragmático y realista. Ese dominio irreflexivo de la percepción y el precepto es lo que Bordieu denomina Habitus (Sahlins, 1997: 62).

Esto ha motivado a que algunos autores definan a las sociedades polinésicas como carentes de estructura, debido a la movilidad que tienen estas sociedades de replantearse su historia en el presente y de adaptarla. Sin embargo, esto solo se puede lograr teniendo un pleno conocimiento de la historia.

La cuestión no es la ausencia de organización, sino su inscripción en el habitus. Aquí hay una distinción fundamental de las estructuras, que corta transversalmente a las otras que he mencionado: entre las que se practican sobre todo a través del subconsciente individual y las que organizan explícitamente la acción histórica como proyección de las relaciones míticas. En este sentido Sahlins (1997:64), da un ejemplo en que los chismes de la gente suelen repetir acontecimientos fantásticos tan fabulosos como los del mito. Es una especie de mito de la vida cotidiana. La conciencia cultural que la élite objetiva en los géneros históricos aparece, en cambio, en las actividades prácticas y en los anales corrientes del pueblo, una división del trabajo cultural correspondiente al modo heroico de producción histórica.

Ahora bien ¿a qué se debe esto?, ¿qué hace tan permeables a las estructuras polinésicas, permitiendo la existencia del habitus? En opinión de Sahlins, esto se debe a la relación existente entre mito y praxis, la presencia de una dualidad que permite refrescar al mito en un tiempo cotidiano y en un tiempo ritual.

***“El pasado maorí es un vasto plan de posibilidades de vida, que va desde los antiguos mitos hasta la memoria reciente a través de una serie de épocas paralelas en la estructura y análogas en los sucesos, y cuyo contenido cambia sucesivamente de lo abstracto y universal a lo concreto e individual. De lo divino a lo humano y al grupo ancestral, de la separación del cielo y la tierra a la delimitación de los territorios y los clanes” (Op. Cit., 1997: 67).***

De ahí que mientras el pensamiento occidental lucha por comprender la historia de los sucesos contingentes y elabora para sí mismo estructuras básicas como, por ejemplo, las de producción o mentalité, el mundo maorí se desarrolla como un eterno retorno, como la manifestación concurrente de las mismas experiencias (Op. Cit: 68). Así el vivir la historia en tiempo presente, el volver a representarla en un rito o en la cotidianeidad, invocan el pasado, lo vuelven presente, tangible y digerible para las nuevas generaciones, es un ir y venir constante, una oscilación perpetua a través del tiempo.

Sahlins agrega que: ***“...la vida que los antepasados vivían en la historia futura es la misma que la existencia activa de los contemporáneos vivos” (Ibíd.)***. Por esto se habla de un eterno retorno, una suerte de atemporalidad de la historia, tomando en cuenta que la imagen del pasado para los rapanui siempre esta visible, está de frente nunca de espalda, los moai miran hacia el interior de la isla, de esta manera el pasado siempre se puede observar, siempre se puede leer.

Esto es logrado gracias al conocimiento que poseen los polinésicos de su historia, ya que no se juega con lo esencial de su estructura, eso permanece, a pesar de que para ojos occidentales la ductilidad y permeabilidad corrompen en sí su estructura histórica y social. Por eso, el mismo Sahlins (Op. Cit: 135) nos dice que la historia hawaiana está fundada completamente en la estructura, la ordenación sistemática de las circunstancias

contingentes, del mismo modo que la estructura hawaiana resultó ser en sí misma histórica. Y se pregunta ¿Qué sucede entonces, con la oposición resultante entre estabilidad y cambio? El pensamiento occidental también cree que los dos son incompatibles. Pero las consecuencias culturales se identifican como continuos con el pasado o como discontinuos, como si fuesen dimensiones alternativas de realidad o una serie de categorías elementales que organizan la sabiduría común, lo estático frente a lo dinámico, el ser frente al devenir, el estado frente a la acción, la condición frente al proceso.

***“La experiencia social humana es la apropiación de percepciones específicas mediante conceptos generales: un ordenamiento de los hombres y los objetos de su existencia de acuerdo con un plan de categorías que nunca es el único posible, sino que en ese sentido es arbitrario histórico. El segundo postulado es que el uso de conceptos convencionales en contextos empíricos somete los significados culturales a revalorizaciones prácticas. Las categorías tradicionales, al influir en un mundo que tiene sus propias razones, un mundo en sí mismo potencialmente refractario, se transforman. Pues aun cuando el mundo puede escapar con facilidad a los esquemas interpretativos de un grupo dado del género humano, nada garantiza que sujetos inteligentes e intencionales, con distintos intereses y biografías sociales, hayan de utilizar las categorías existentes de las maneras prescritas. Llamo a esta doble contingencia el riesgo de las categorías en acción.”***  
(Op. Cit: 136)

Con respecto a esto podríamos agregar que la historia entendida desde este punto de vista dinámico, es una historia que se basa en las relaciones que establece con distintos fenómenos y sucesos a los que se ve enfrentado el mundo polinésico, su relación con otros, con la modernidad o la globalización (Auge, 1998: 16).

Ahora bien, cabe preguntarse qué sucede con la historia dentro de un proceso modernizador que genera historias y alteridades transitorias o de corto plazo. En definitiva ¿cuál es la relación que toma la historia polinésica con estos nuevos fenómenos?. Para poder dar una respuesta es necesario analizar de qué tipo de modernidad estamos hablando: de un enfoque a los sistemas mundiales, a una cultura sustentada en cambios

tecnológicos de información y comunicación, sistemas económicos que atraviesan esferas políticas y sociales.

En este sentido podemos diferenciar dos directrices que generan un cambio hacia la modernización de la isla. La primera es una directriz externa que se asocia al establecimiento en la década del 60, de una base norteamericana para el rastreo satelital. En enero de 1967, ochenta norteamericanos, en su mayoría militares trajeron equipamiento científico, maquinarias, generadores, vehículos y comida importada. Las comunicaciones se reforzaron por vuelos semanales desde Panamá (Porteous, 1981:172).

La creación del aeropuerto para tales fines se convierte en un poderosísimo agente de cambio, generando una profunda transformación en las vías de comunicación, sobre todo si pensamos que antes de esto la isla permanecía casi completamente aislada. Después de 1965 se mejoró el sistema de radiotelefonía, telegrafía y servicio postal. Para 1972 más de cien teléfonos se habían instalado.

Sin lugar a dudas, el mejoramiento de las vías de comunicación trajo consigo el comienzo de la industria del turismo. Sin embargo, Porteous (Op. Cit: 189) da como inicio para la industria del turismo el gran interés que despierta Rapa Nui a partir de la expedición de Heyerdahl en 1955, la cual fue documentada y mostrada en alguno de los principales cines del mundo. Un rol importante también lo cumplen las crecientes restauraciones arqueológicas en Rapa Nui realizadas en el Ahu Akivi, Tahai, Orongo y recientemente en Tongariki que constituyen parte significativa de la oferta turística.

La segunda directriz es la interna y está relacionada con una expansión social de los rapanui ocurrida a partir del levantamiento de 1964 (Ibíd.: 171), donde los rapanui establecen un pliego de peticiones al Gobierno chileno, en relación a educación, salud y desarrollo. Esto último ha significado que la isla se convierta en una suerte de conejillos de indias para una gran cantidad de proyectos, de los cuales muy pocos han tenido alguna relevancia positiva para la población rapanui. Dentro de estas iniciativas de desarrollo, quizá, la más aceptada ha sido el turismo, ya que se ha establecido entre las directrices externas e internas.

***“If as predicted a mainlander organized system of package tourism becomes the dominant factor in the Easter Island economy the islanders last opportunity to control their way of life will have disappeared in terms of traditional concepts of development and modernization with spreading the benefits of westernization, Easter Island is indeed undergoing both development and modernization” (Porteous, 1981: 238).***

Como vemos el turismo de manos de la modernidad es un poderoso agente de cambio, ya sea por su vínculo a la idea de aldea global, como por su potencial económico. Sin embargo, para Mc Call la adaptabilidad e incorporación o apropiación de los rapanui a estos agentes externos les permite mantener una continuidad en su estructura social, continuidad que pese a la chilenezación de la isla, culturalmente hablando, se ve reflejada en su estructura parental y familiar (Mc Call, 1976: 175). Este autor además en su reconstrucción genealógica logra establecer la persistencia en prácticas matrimoniales, entre los antiguos clanes familiares y las actuales familias rapanui.

Estas ideas de continuidad y de reconstrucción de historia son un problema para la antropología o mejor dicho para su deseo de establecer retratos imperturbables de un grupo humano. En la concepción de historia del mundo polinésico, el tener a la historia en tiempo presente, hace que el ejercicio de interpretación de ésta sea constante y que varíe de acuerdo a los nuevos conceptos que se incorporan en un grupo determinado. Esta variación nos hace pensar en cambios en la estructura, cambios tan radicales que llegamos a ver una carencia de ella, pero en realidad están asociados a estrategias de apropiación y continuidad histórica que permiten reconstruir el pasado cotidiano y ritual, presente en ella.

Finalmente si pensamos que el espacio es una de las materias primas de la antropología, se trata de un espacio histórico, un espacio cargado de sentidos, un espacio simbolizado. Por ende, debemos pensar que la materia prima de la historia es el tiempo, pero un tiempo localizado, un tiempo antropológico. Es esta relación dual, la que genera la dinámica de cambio y continuidad.

#### 1.4 Marco Metodológico.

Al comenzar una investigación, se busca insertar o extender un lazo con algún tipo de paradigma de las ciencias sociales que genere cierta empatía, una identificación en la forma de acceder y relacionarse con otros, con la información buscada o requerida. Esta búsqueda me condujo primero a revisar varios documentos acerca del rol del antropólogo en el proceso investigativo y preguntarme que pretendía realmente con esta investigación. De esta manera y coincidiendo con Geertz esta investigación no se asocia a una ciencia experimental en busca de leyes universales, sino más bien se asocia a una ciencia interpretativa en busca de significaciones, es decir, la interpretación se realiza a las expresiones sociales del hombre (Geertz, 1996: 20).

Esta investigación de carácter exploratorio pretende dar cuenta de una situación de Rapa Nui en la actualidad, conocer el proceso mediante el cual los rapanui construyen su historia, articulando su pasado, presente y futuro a través de puestas en escena que recrean dicho proceso. Espero que este estudio abra nuevas puertas al estudio antropológico de Rapa Nui y genere nuevos campos de discusión.

Uno de los primeros paradigmas que enfrenta este trabajo es el de la metáfora del viaje en función del otro. Auge en su libro "La Guerra de los Sueños" nos dice que ni la antropología, en sus inicios, como tampoco exploradores o descubridores, nunca se plantearon la interrogante de sus propias alteridades, de las alteridades internas de occidente. Los otros eran los que eran descubiertos, colonizados y observados (Auge, 1997: 25). Esta idea de buscar al otro a la distancia generó que los antropólogos tuvieran que viajar grandes trayectos en busca de lo distinto, de lo extraño y exótico.

Siempre fue una interrogante el considerar la validez de un terreno de acuerdo a la distancia que nos separa de aquel lugar. Esta es una de las razones que me lleva a experimentar en carne propia la metáfora del viaje del antropólogo, pudiendo diferenciar al otro o simplemente ver lo próximo que se encuentra culturalmente pese a los kilómetros de distancia que nos separan. Esto no pretende cuestionar la diversidad cultural existente,

sino establecer hasta que punto el otro ya está en casa o hasta que punto nosotros hemos penetrado en la casa del otro.

Otros de las dificultades que debieron ser franqueadas es el doble ejercicio de vincular la antropología al mundo del espectáculo y del teatro, como de vincular el teatro al mundo de la antropología, más allá de las herramientas metodológicas que pudiesen ser utilizadas por los investigadores teatrales o por la antropología teatral.

El estar vinculado al teatro y al quehacer escénico me condujo a comprender este tipo de representaciones como expresiones fuertemente ligadas a experiencias de grupos determinados, donde se intenta dar a conocer un mundo de contenidos y significados específicos, los cuales se asocian muchas veces a un concepto estético. Sin embargo, la representación escénica se vincula más a la acción de contar, de mostrar a través de diversos medios una forma particular de pensar, mirar, sentir y vivir. Donde, el cómo contamos una historia, adquiere gran relevancia, determinando a partir de esto los patrones estéticos que la componen.

#### **1.4.1 Del Trabajo de Campo**

El trabajo de campo fue realizado entre enero y mayo del 2001, con la idea de conocer el proceso mediante el cual los rapanui realizan y construyen sus puestas en escena. Dicho trabajo se dividió en varias etapas.

##### *Observación a partir de la Tapati Rapa Nui*

La llegada a la isla coincidía con la semana Rapanui o Tapati Rapanui, actualmente una de las celebraciones más importante en la isla. La intención era observar como se llevaban a cabo las puestas en escena en la isla, ya que solo había tenido la oportunidad de observar danzas rapanui en el continente. Quería observar cuales eran las diferencias entre una representaciones realizadas por rapanui en el continente y en la isla, como también que lugar ocupaba el Kai Kai dentro de las actividades, competencias y bailes de la Tapati.



Una vez realizadas las observaciones participantes en distintas áreas, se procedió a realizar entrevistas en profundidad a especialistas en los temas tratados y a diversos actores participantes de actividades que involucraban una puesta en escena.

#### **1.4.2 Técnicas Utilizadas.**

##### **1.4.2.1 Observación participante y estructurada**

La observación participante y estructurada utilizada para recolectar los datos necesarios es un método clásico de investigación científica. Es la manera básica por medio del cual obtenemos información acerca del mundo que nos rodea. Este tipo de observación está determinado por el hecho de que el observador participa de manera activa dentro del grupo que se está estudiando; se identifica con él de tal manera que el grupo lo considera uno más de sus miembros, es decir, el observador tiene una participación tanto externa, en cuanto a actividades, como interna, en cuanto a sentimientos e inquietudes (Briones, 1993: 27).

Es aquella que se lleva a cabo cuando se pretende probar una hipótesis, o cuando se quiere hacer una descripción sistemática de algún fenómeno, es decir, cuando estamos realizando un estudio o investigación en el que sabemos exactamente lo que vamos a investigar y tenemos un diseño de investigación. Se diferencia de la observación no estructurada en el sentido de que en esta última sólo poseemos una idea vaga acerca de lo que vamos a observar, mientras que en la estructurada ya tenemos más claramente definidos los objetivos que nos ayudarán a clasificar y concretar el fenómeno en cuestión. (Op. Cit: 30)

La observación estructurada presenta menos problemas prácticos en cuanto a la forma de registro. Utiliza formas estandarizadas. Existen menos probabilidades de que los observadores sean subjetivos.

La Observación participante fue aplicada en los siguientes grupos:

- ♦ Agrupaciones culturales de danza y representación
- ♦ Agrupaciones o empresas rapanui de turismo
- ♦ Grupos de jóvenes y niños

### 1.4.2.1 La Entrevista en Profundidad

La entrevista en Profundidad es una técnica para obtener información, mediante una conversación profesional con una o varias personas para un estudio analítico de investigación o para contribuir en los diagnósticos o tratamientos sociales. Por tanto, la entrevista consiste fundamentalmente en una conversación intensa que exige el mismo interés y concentración por parte del entrevistador como del entrevistado (Taylor et al., 1984: 144). Así, se privilegia un dialogo abierto y se da al entrevistado la posibilidad de explayarse en temas que él considera de importancia. De esta manera, el entrevistado significa los temas propuestos por el entrevistador en un orden particular. En este sentido, la entrevista concibe al hombre -al actor social- como una persona que construye sentidos y significados de la realidad ambiental, siendo esta, cultural, social o natural (Op. Cit.:128).

Dentro de los elementos formales o de protocolo se procedió a:

- Selección de los entrevistados: Las entrevistas fueron aplicadas a dos grupos diferenciados por conocimiento y edad.

Especialistas de 35 y más años de edad	Actores involucrados de 16 a 30 años de edad
Se entrevista un total de 10 especialistas de ambos sexos, en danza, música, historia y cultura rapanui.	Se entrevista un total de 10 jóvenes que participaban en alguna agrupación cultural de la isla.

- Definición de sitio, hora y el anonimato de la entrevista (si o no). Las entrevistas fueron aplicadas en las casas de los involucrados, lugares de trabajo o en el Museo R.P. Sebastián Englert. La mayoría fue realizada después de las 6 de la tarde y solo cuatro fueron anónimas.
- Dar cuenta del interés, utilidad y oportunidad de la entrevista identificando sus objetivo y condiciones básicas

- ♦ Dar garantía de fidelidad y respeto del contenido solicitado. Al entrevistador se le invita a la reflexión personal, a la exploración en profundidad de su propio yo social.
- ♦ Diseñar un protocolo de conversación: El protocolo fue desarrollado de acuerdo a la siguiente tabla temática:

Percepción de su propia cultura
Importancia y significación de la Tapati
Participación en agrupaciones culturales
Sentido del canto, música y danza en su cultura
Formas de aprendizaje de la música, canto y danza
Cambios experimentados en su cultura
Relevancia del turismo

- ♦ Registrar horario, emplazamiento, guión de temas, hipótesis posible de trabajo, estructura de la conversación, ritmo y duración.

Una vez cumplido el protocolo de la entrevistas, se ajustaron las estrategias que había que aplicar en la entrevista en sí, tomando en cuenta elementos de calidad de la información, de sistematización de la misma y de empatía, generando una estructura permeable y modificable a los requerimientos del entrevistado. De este modo el entrevistado no advierte el hilo conductor y la estructura de la entrevista, logrando que cuente lo que realmente sabe o lo que realmente desea contar y no lo que el entrevistador desea escuchar.

## CAPITULO II

### LA TAPATI RAPA NUI

#### Reconstrucción del Espacio Mítico

La Tapati Rapa Nui o semana Rapa Nui, se realiza todos los años a fines de enero y a principios de febrero. Es una celebración donde se rememoran antiguas tradiciones. Mi intención no es describir cada una de esas actividades, puesto que para ello bastaría con ver el programa de la Tapati o revisar algunos documentales y reportajes que se han realizado entorno al tema. El objetivo de este capítulo es abordar a la Tapati desde un enfoque distinto, conocer el proceso histórico general que vivió la isla para dar inicio a la Tapati, como también el contexto social en que se realiza y las influencias que entrega y recibe, tomando en cuenta que la Tapati es el hito cultural más importante hoy en día en Rapa Nui.

La planificación de este terreno en su fase primitiva pretendía observar representaciones en su contexto particular, en un espacio determinado que permitiera la observación de todo el proceso escénico. Fue así que el terreno fue asociado en una primera instancia a la Tapati, que se transforma en uno de los campos de observación primordial de este estudio. Sin embargo, en ese momento ignoraba lo trascendente de esta celebración y como ésta se vuelve el recipiente de su cultura en la actualidad, siendo un espacio de síntesis de la historia.

En el interior de la Tapati se encuentra, dialoga y se enfrenta el mundo rapanui con su historia cargada de significados y ausencias, a una constante plática con el futuro que busca y vuelve a su seno cultural y a un presente que oscila entre ambos. Esto da origen a la Tapati, la que hoy en día cuenta con un despliegue escénico con características rituales que forman parte de la comprensión del Rapa Nui actual.

De esta manera, inicié mi trabajo de campo en la isla, en medio de la Tapati del año 2001. Las primeras observaciones parecen cargadas de sin sentidos, pero al transcurrir el tiempo se van transformando en piezas fundamentales de este estudio y en engranajes claves de los análisis.

Podemos clasificar la semana Rapa Nui en varios hitos asociados a su programa, en competencias de índole deportivo tradicional, competencias artísticas y competencias productivas las cuales se viven al interior de esta celebración en un escenario cultural que conduce a los rapanui a convivir entre dos mundos. Sin embargo, todos estos componentes se contraponen a la otra cara de la Tapati, que la asocia a un escenario turístico, generándose un cruce de miradas entre los de afuera que llegan a la isla y los de adentro que ven su cultura expuesta o magnificada, ambos sentimientos contradictorios, pero existentes en la Tapati.



a. Tapati 2001. Fotos: Pablo Andrade

## 2.1 Estructura de la Tapati

Hablar de estructura de la Tapati es categorizar las competencias y actividades que la componen, con tal de poder establecer las relaciones entre la vida social, política y económica rapanui, que en su totalidad forman un escenario propio que rememora el origen de su creación e historia a través del tiempo.

Es así, que observando el programa de la Tapati Rapa Nui y el desarrollo de las actividades en cuestión, podemos agrupar actividades y competencias en tres categorías centrales. Dichas categorías no pretenden establecer un parámetro absolutista de las actividades de la Tapati, solo es una forma de sistematizarlas para su mayor comprensión, ya que muchas de estas pueden ser consideradas en más de una:

- a) Artísticas: Son aquellas actividades consideradas como tradicionales, en las que existe un proceso de creación, por ejemplo la competencias folclórica o de interpretación de piezas musicales inéditas escritas en rapanui, el Kai Kai, competencias de danzas tradicionales, como lo es la interpretación del Hoko y el tallado del moai.
- b) Deportivas: Son aquellas actividades asociadas a juegos y competencias, donde el ejercicio físico es predominante, por ejemplo el Haka Pei o deslizamiento en troncos de plátano, natación, canotaje y Kau Hai Pora competencia de construcción y recorrido en una embarcación de totora.
- c) Productivas: Son aquellas que abarcan las relaciones entre el hombre y el medio ambiente y se componen de fuerza y relaciones de producción y distribución de bienes (Godelier, 1981: 14), por ejemplo, pesca submarina, confección de collares de concha y tela de mahute o esteras.

Estas tres categorías agrupan las distintas actividades que son llevadas a cabo durante las dos semanas que dura la Tapati. El objetivo final de la competencia es coronar una reina de la isla. Por lo general en la competencia participan clanes familiares o barrios de la isla, siendo más de dos las competidoras que disputan el cetro de reina, un fenómeno que tal vez esté asociado a la visión bipartita del mundo Polinésico y Rapa Nui. Sin

embargo, este es un fenómeno que se ha dado en los últimos años de la Tapati. En su origen la semana rapanui llegó a tener hasta seis candidatas, siendo este uno de los elementos que nos habla de la rapanuización de la celebración.

De esta manera las actividades se entrelazan para dar inicio a la competencia de la Tapati y una de sus principales directrices es la de competir con otro. Esta competencia esta dada por pertenecer a un clan familiar distinto, a otro lugar o barrio de residencia y pertenencia.

Antes de pasar a analizar a la Tapati es interesante conocer las diferentes actividades que suceden en ella, agrupadas en las categorías ya descritas.

ARTÍSTICAS	DEPORTIVAS	PRODUCTIVAS
1) Tallado de Vai a Heva	1) Natación damas	1) Pesca en alta mar
2) Riu (festival folclórico)	2) Natación varones	2) Gastronomía con productos de la isla
3) Tango Rapa Nui (festival folclórico)	3) Regata damas y varones	3) Confección collares de Pipi
4) Himene Api (festival folclórico)	4) Haka Pei o deslizamiento en troncos de plátano	4) Caza Submarina
5) Haka Tangi Upa Upa (festival folclórico)	5) Natación Niños	5) Runu Pipi
6) Koro Haka Opo Riu Tupuna	6) Carrera de Caballos tramo corto y largo	6) Here Koreha
7) Tarai Moai	7) Vaka Ama	7) Mata e Oru
8) Tallado Orongo	8) Aka Venga	8) Tingi Tingi Mahute.
9) Pintura en Mahute	9) Kau Hai Pora	9) Confección de Moenga
10) Hoko e He riu o Te Repa (Festival folclórico niños)		10) Confección de traje de pluma y fibra de plátano
11) Competencias de cantos jóvenes		11) Exposición Agrícola
12) Kai Kai		
13) Takona		
14) Competencia de Ute		
15) Farándula *		

Todas las actividades y competencias son presenciadas por todo tipo de público, no así su participación. La farándula en la categoría artística constituye una excepción, ya que en ella se dan puntajes por el número de persona disfrazadas presentes en el lugar de partida de la farándula, siendo los disfraces de elección de cada participante, lo que a su vez es combinado con los carros alegóricos adornados con motivos Rapa Nui.<sup>14</sup>

De alguna manera, la farándula refleja lo híbrido de muchos de los aspectos de la Tapatí, ya que los disfraces son con todo tipo de motivos y no es difícil ver a turistas alemanes y japoneses vestidos con trajes típicos de sus tierras o vestidos de apache. Mientras los rapanui buscan lo tradicional, si bien su concepción de tradicional este permeada de fantasías polinésicas, de la construcción imaginaria y mítica de lo que es ser polinésico. La farándula mezcla elementos de tradición Polinésica, de occidente y otras latitudes siendo un reflejo de su cotidianeidad, de su historia, de convivir con otros, de ser un lugar de tránsito para cruceros venidos desde distintos rincones del mundo, de charters, vuelos internacionales, migraciones y un deambular constante de navegantes, investigadores, colonizadores, empresas explotadoras y turistas.

Lo importante a destacar en este cuadro es que las distintas competencias se dan en lugares específicos de la isla, cada competencia tiene su lugar y así se genera una resignificación de los espacios públicos y sagrados.

El mejor ejemplo de la significación de los espacios que se da entorno a las competencias y actividades de la Tapatí se observa al finalizar la semana rapanui, en el momento de la coronación de la reina ganadora, la cual es realizada en dos ceremonias, haciéndonos recordar su concepción bipartita y dual del mundo. Una de las ceremonias se lleva a cabo en Hanga Varevare, lugar que se encuentra en las cercanías del centro de Hanga Roa. Allí se ha construido un espacio para esta actividad y se lleva a cabo una coronación de reina de belleza al más puro estilo occidental. La otra ceremonia se realiza en el Ahu de Tahai y se conmemora el presente y pasado rapanui siendo una síntesis de todas las actividades que anteceden a la coronación.

---

<sup>14</sup> En el Anexo 3 está el programa de la Tapatí y se describe cada una de las actividades

### 2.1.1 Hablar de la clausura 1

Comenzar a hablar de toda la Tapati, sería una tarea bastante agotadora y poco productiva para los fines de este estudio, por lo que me he concentrado en las notas que hablan del final de la Tapati, de sus actividades, de lo percibido a pocos días de estar en la isla. Creo que esto resume en gran medida el acontecer general de la competencia, de su trasfondo social, sagrado y lúdico.

Al volver al escenario de la Tapati, comencé a observar los ensayos y tal vez las primeras muestras de hibridación las percibí al oír al grupo Matato'a, quienes tocan una especie de fusión rapanui: algo de rock y algo tradicional, es decir, ukelele con amplificador y parafernalia. Este grupo ha incorporado a su repertorio canciones que son parte de la tradición oral rapanui y otras que son historias contemporáneas que recorren la isla. Podríamos hablar quizá de mitos urbanos (sólo que no nos encontrábamos en una urbe sino que en una isla y en la más aislada de todas).

La sorpresa fue mayor cuando subió al escenario un hombre vestido al estilo de Jimmy Hendrix, con una guitarra electroacústica, de pelo castaño y cantando en rapanui. Fue algo interesante de ver, el cintillo que usaba era de mahute, combinado con una túnica Hindú de los años 70 y peinado afro. Quién es, pregunte, Tpsi fue la respuesta. Tpsi es rapanui y canta en todas las Tapati desde hace años, sin embargo visualmente no parecía un rapanui, eso me llevó a ver cómo el sincretismo<sup>15</sup> cultural había generado un sin número de visiones.

Al llegar a Hanga Vare Vare se preparaba el día final de la Tapati Rapanui, había un escenario que simulaba una figura antropomorfa para recolectar el agua que está en el Poike. Los técnicos y todos los implementos son traídos desde el continente. Este espacio ha sido acondicionado especialmente para esta fecha y para otros eventos.

También se había implementado una ramada con varios puestos donde se vendía comida, algunos son de organizaciones y otros de familias, que en algunos casos es casi lo mismo, puesto que los clanes familiares se agruparon ahora en torno a una organización social, de manera de legitimarse ante el estado chileno.

---

<sup>15</sup> Al hablar de sincretismo tomo el concepto de Christopher Balme de sincretismo aplicado a la teatralización en Polinesia, donde se conjugan prácticas y materiales escénicos desde dos o más tradiciones culturales, produciendo cualitativamente nuevas formas de expresión e interpretación.

Por primera vez pruebo una empanada de Nanue, pez mitológico de la isla y realmente deliciosa. En estos instantes empiezo a vincularme por primera vez con toda la importancia que se le asigna a la comida en la isla, y no me refiero a lo particular o exquisito de su preparación, sino simplemente a lo increíblemente ritualista de la preparación y cómo ésta, se asocia a distintos ámbitos. En la Tapati<sup>16</sup>, la podemos ver como parte de la competencia gastronómica, donde los competidores deben usar vestimenta autóctona para la preparación de los platos en competencia.

### 2.1.2 Hablar de la Clausura 2

En la noche del sábado 3 de febrero se realiza la primera coronación de la reina, en Hanga Varevare. Esta no difiere de los concursos de belleza occidental, donde existen artistas invitados y se hacen traducciones simultáneas en varios idiomas.

La coronación comienza con el grupo de fusión rapanui Matato'a y la gente empieza a bailar y cantar, gente de todas las edades, niños y adultos, señoras gordas y flacas, todos gozan con el ritmo y las canciones. Al terminó de la actuación de Matato'a, los espectadores presentes se encontraban con el fervor suficiente para proseguir con la coronación de la Reina: La presentación fue realizada por Chino, un rapanui que se dedica a ser guía de turismo en la isla. Este sujeto, comienza la presentación en el siguiente orden: rapanui, inglés, francés, y castellano. Lo más curioso es que la presentación en rapanui decía una cosa, a diferencia de las traducciones en francés, inglés y castellano, todas disímiles entre sí. ¿Por qué?, muy sencillo, una comunicación para los rapanui, otra para los "conti"<sup>17</sup> colonialista tratando de ser diplomáticos y finalmente una para el turista, tratando de tocar algún deseo de éste; en el fondo tratando de saciar la demanda del turista, sea cultural, esotérica o exótica. La idea es responder a una demanda, ya que la oferta se va generando en el camino de los demandantes.

A continuación, la reina da su discurso y en el plantea: *"cuando sale una reina en mi familia mueren cinco parientes y anoche ya murió mi tío Gregorio, así que solo faltan cuatro"* y comienza a reírse; extraño sentido del humor pensé yo, pero en realidad el

---

<sup>16</sup> Ver Anexo 3.

<sup>17</sup> Forma de referirse a quienes provienen del Continente o a este, propiamente tal.

discurso de la reina estaba dirigido a dar a conocer que el vaticinio de que iba ser elegida reina se había comenzado a cumplir la noche anterior con la muerte del tío. Así se entremezcla todo y esa ritualidad que pareciera desaparecida se encuentra aun presente en lo cotidiano. La coronación tuvo su respuesta más tradicional con esas palabras. En fin fue extraño, porque nuevamente surge la duda, acerca de si estamos hablando de cómo el “*ser rapanui*” se hace presente en contextos contemporáneos o sencillamente como lo contemporáneo influencia lo rapanui, para generar productos de consumo cultural.

Termina la coronación y parecía que se acababa todo, cuando al estilo vía crucis aparecen unos rapanui con los cuerpos pintados y con antorcha en las manos, cantando y bailando. El Grupo Polinesia, se hace presente, Pascual es el líder. Son unos cincuenta bailarines, hombres y mujeres; la influencia tahitiana en el montaje es rápidamente apreciable. Podemos ver como el tamuré con todo su despliegue energético se hace presente y de que manera se combinan construcciones tradicionales con modernas concepciones del ser rapanui. Desde ese punto de vista es bueno mencionar, que mientras me encuentro con la boca abierta viendo quizá por primera vez un despliegue con esas características, las personas que se encuentran cerca, sobre todo rapanui, comentan que esto no es de acá: *que por qué no trajeron al grupo Kari Kari, que las bailarinas no son rapanui, que las trajeron del conti, que bailan en el “Balihai”*<sup>18</sup>. Estos comentarios son tan significativos, que al terminar el baile presentan a su coreógrafo, tahitiano, llamado DIVI, el cual sale a bailar solo, la gente lo aplaude, le gusta su número y luego se retira. Mientras tanto observo como son los movimientos básicos de baile, tratando de vislumbrar una estructura en la puesta en escena, es decir como el baile se estructura con líneas horizontales intercaladas por hombres y mujeres.

### 2.1.3 Hablar de la Clausura 3

Al día siguiente, 4 de febrero, tenemos la ceremonia de coronación tradicional a cargo de la familia Hucke y de su grupo Tu’u Hotu iti, quienes a través de investigaciones con los Koros (Ancianos) de la isla e investigaciones foráneas, tratan de rememorar representaciones de una forma tradicional. Sin duda alguna, lo propuesto por los Hucke, ha tomado gran relevancia al interior de la comunidad rapanui.

---

<sup>18</sup> Restaurante ubicado en Santiago, donde se realiza un show de tipo polinesio.

La doble coronación de la reina en la Tapati, con una ceremonia hecha para ojos de occidente y otra para ojos rapanui nos sigue hablando de la concepción dual de su mundo, de alteridades que dialogan y dislocan, de un pensar en dos lo relativo a sus creencias, tradiciones e historia.

En Tahai, con los Ahu aquí presentes y completamente iluminados por antorchas, mujeres, hombres y niños están vestidos con ropas tradicionales, con los cuerpos pintados. La representación comienza con un canto que habla del manutara, las mujeres sentadas en forma horizontal forman el coro de la representación, llevando el ritmo con *poros*.<sup>19</sup> Todo esto se vincula con tiempos rítmicos acompasados y expresiones que se ocupaban frecuentemente en el deslizamiento en *pora*<sup>20</sup> por las olas. También se ocupan expresiones que se utilizaban como cábalas de buena pesca.

En la actualidad las puestas en escena rapanui nos muestran gran parte de lo que constituye su mundo, su cosmogonía, expresando de qué manera éstas se entrelazan y conforman una unidad representacional completa. Los poros poseen un valor múltiple que va desde la construcción de viviendas a la musicalización de representaciones escénicas, donde los sonidos que se obtienen de ellos nos hacen pensar en un compás rítmico semejante a los latidos de un corazón, siendo pausados o apresurados.

Todos estos ritmos están casi instintivamente en los niños rapanui, al igual que las danzas y repertorios gestuales que los acompañan. La representación rapanui es algo sumamente complejo y completo, puesto que es una puesta en escena altamente codificada, donde una canción y un ritmo le corresponde un gesto y una danza determinada. A pesar de tener discontinuidades en su historia y del significado que poseen algunos de estos códigos impresos en letras de canciones, gestos y música, los rapanui se las han arreglado para interpretar los significados de sus representaciones de color, música, danza, comprendiendo en esta lectura a su historia.

Debemos recordar que la mayoría de los cantos conmemoran algún pasaje mítico de su historia, entendiendo que su concepción mítica es una concepción práctica (Sahlins). Por ende, la representación que se hace de esta historia es sumamente tangible, pese a lo

---

<sup>19</sup> Piedras que sirven de instrumentos de percusión y que se encuentran en el sector de Vaihu y que tal vez son uno de los instrumentos más tradicionales que se preservan.

<sup>20</sup> El pora es una embarcación de totora y que se ocupa para deslizarse en las olas, de forma parecida al surf.

abstracto que pudiese parecer y nos hace pensar en un sistema de representación definido en el cual las tablillas Rongo Rongo representan la máxima expresión de abstracción y concreción.

La representación del grupo *Tu'u Hotu iti*, esta guiada por una especie de maestro de ceremonia u orador, en esta ocasión es Jhonny Tuki Hucke, el actual director del grupo, quien guía los tiempos de canto y entrada de personas en las diferentes escenas. Vemos a Hotu Matua, detrás de todos observando el desarrollo de la ceremonia, como si se tratara efectivamente del verdadero Hotu Matua y esto fuera una ceremonia antigua. De esta manera la representación posee dos focos de público: uno que es parte de su misma representación y otro hacia el público, se genera un proceso interesante una especie de distanciamiento brechtiano, donde el público observa, como en las antiguas procesiones y donde el rapanui se esfuerza por reconstruirlas.

El guión es sacado de relatos orales, de mitos y leyendas, de investigaciones, de relatos de los primeros navegantes que se encontraron con la isla, en fin no importa como, todo es válido en la reconstrucción. Sin embargo, todo el montaje es en rapanui, donde existen conversaciones acerca de la representación misma, esto hace una suerte de distanciamiento real, en torno a su comunidad y a quienes entienden además que cosas dicen. En fin, dentro de esta dinámica, aparece Hotu Matua, quien viene desde el grupo de mujeres avanzando hacia el público y el centro de la representación, mientras camina viene contando una historia, con su capa de mahute y corona. Hotu Matua trae consigo una bola de fuego sostenida con un alambre, una bola de fuego que hace girar repetidas veces; su canto es enérgico y es acompañado rítmicamente por las mujeres con sus coros, a pesar de ello, él las increpa y las hace callar, dice que lo dejen solo y comienza a hacer algo que tenía preparado con la bola de fuego. Aquí es posible ver la propia concepción que tenía este rapanui que representa a Hotu Matua, ya que se encuentra improvisando algo que para él tal vez es digno de Hotu Matua. Hace lo suyo, saca aplausos y luego se retira.

La representación prosigue con un juego de hombres, ya que las mujeres se encuentran en la misma posición. Grupos de hombres, adultos y niños forman líneas paralelas para representar una danza guerrera, el Hoko. En esta danza cantan y giran sobre una de las

diernas, van interviniendo distintos hombres y niños, quienes al terminar son acompañados en coro y coreografía por el resto de los hombres.

Después de toda una conmemoración relatada solo en rapanui a través de cantos recitados a la usanza tradicional, con los cuerpos pintados y acompañados de poros se presenta la reina y la Nua más antigua de la isla. Reaparece Hotua Matu'a diciendo que la reina va a heredar el Mana (poder) de la Nua, el cual se entrega en presencia de esta última. Vuelven a coronar a la reina, solo que ahora en otro contexto, un contexto casi sacro. Al finalizar la reina es subida a un carro hecho de totora y troncos, en el cual pasea frente a todo los presentes, estos gritan aclamándola y se la llevan.

Al ver esto no puedo dejar de preguntarme ¿Cómo estas representaciones e historias lograron sobrevivir a tantos sistemas foráneos? Tal vez la explicación se encuentra en que sobrevivieron aquellas expresiones como el canto, el baile y la memoria oral, por ser consideradas inofensivas y estéticamente atractivas para los occidentales, favoreciendo con ello el desarrollo del turismo a partir de la década del 60 y creándose una imagen de exportación. Así, la Tapati en esta misma década se instaura y desarrolla, permaneciendo incluso durante el gobierno militar.

Quizá el único relato que encontramos al respecto del gobierno militar y el desarrollo de las representaciones es de diciembre de 1974, cuando alguno de los integrantes del grupo Tu'u Hotu iti fueron arrestados por orden del nuevo Gobernador Militar de la Armada de Chile por alterar el orden y las buenas costumbres al salir vestidos en sus presentaciones en *Hami*<sup>21</sup>, quizá fue la primera vez que se utilizó el Hami en estas representaciones escénica rapanui. A esto debemos agregar que la puesta en escena era y es en la actualidad hablada en rapanui lo que también pudo ser considerado peligroso o sospechoso para el entonces Gobernador de la Isla, según relata Fischer y Mc Call.

---

<sup>21</sup> Hami es el nombre en rapanui que recibe el taparabo.



b. Terai Hucke, maestro de ceremonia, coronación en Tahai. Foto: Pablo Andrade



c. Coronación en Tahai, la Nua más antigua, mamá y abuela de los integrantes de Tu'u Hotu Iti, entrega el Mana a la nueva reina. Foto: Pablo Andrade



d. La nueva reina es subida a su trono. Foto: Pablo Andrade

## **2.2 La Tapati: receptáculo de Cultura**

### **2.2.1 Espacio y Representación**

En la Tapati los espacios son muchos y cuentan con variados significados, los cuales toman distintos valores. Algunos nos recuerdan su historia, mientras otros su presente.

Recordemos que cada competencia sucede en un lugar distinto, algunas en ahu restaurados, como la coronación de la reina en Tahai ubicado al lado nor-oeste de la isla o la representación de la llegada de Hotu Matua'a en Anakena, lugar según cuenta la mitología, fue donde este desembarcó y estableció su primer Ariki. Otras, como la farándula suceden en la avenida principal, Atamu Tekena antigua Policarpo Toro de Hanga Roa.

Las competencias y actividades posicionadas sobre lugares con identidad, nos recuerdan que en ellas existió un nombrar divino. Dichos lugares recuerdan un pedazo de la historia rapanui. El solo hecho de estar parados sobre ellos hace remontar a un rapanui a la llegada de Hotu Matu'a, o al sueño de Haumaka. En fin, son lugares con historia, son lugares reales. Por ende, la actividad o competencia que se realiza en dicho lugar adquiere un ribete de representación, bien sea porque muchas veces se conmemora algo que sucedió ahí, o porque sencillamente el lugar, su significado, su solemnidad dota de sentido e importancia a lo que allí ocurre, sea una representación o sea una competencia entre familias.

En este sentido la Tapati oscila entre lugares de tránsito y lugares de identidad, apelando quizá a su vieja mirada dual, tal vez con un sentido de generar dinámicas de alteridad en su celebración, que en sí cuenta con competencias para rapanui exclusivamente y también para extranjeros, como lo mencioné anteriormente en la doble coronación de la reina durante la clausura.

A continuación quiero establecer una diferenciación entre las distintas actividades y competencias, como ellas se convierten en lugares de identidad y de tránsito.

Lugares de Identidad	Lugares de Transito
1. Tallado de Vai a Heva	1. Natación damas
2. Riu (festival folclórico)	2. Natación varones
3. Tango Rapa Nui (festival folclórico)	3. Regata damas y varones
4. Himene Api (festival folclórico)	4. Natación Niños
5. Haka Tangi Upa Upa (festival folclórico)	5. Carrera de caballos, tramo corto y largo
6. Koro Haka Opo Riu Tupuna	6. Farándula
7. Tarai Moai	7. Pesca en alta mar
8. Tallado Orongo	8. Gastronomía
9. Pintura en Mahute	9. Exposición Agrícola
10. Hoko e He riu o Te Repa (Festival folclórico niños)	
11. Competencias de cantos jóvenes	
12. Kai Kai	
13. Takona	
14. Competencia de Ute	
15. Haka Pei o deslizamiento en troncos de plátano	
16. Vaka Ama	
17. Aka Venga	
18. Kau Hai Pora	
19. Confección collares de Pipi	
20. Caza Submarina	
21. Runu Pipi	
22. Here Koreha	
23. Mata e Oru	
24. Tingi Tingi Mahute.	
25. Confección de Moenga	
26. Confección de traje de pluma y fibra de plátano	

Como vemos, los lugares de identidad, no solo los podemos asociar a un espacio físico determinado, ya que también se asocian a competencias deportivas y productivas tradicionales, en este sentido reiteramos lo dicho por Eliade (1978) acerca de que el hombre al significar un espacio, restaura el orden existente, lo que convierte a estos espacios físicos y culturales en depósito de conocimiento, en lugares sociales que permiten relacionarse con el pasado y el presente, articulando las nuevas direcciones que toma el pueblo rapanui.

Así, la representación adquiere un potencial social que la lleva a explotar el uso de la memoria, utilizando en este accionar espacios, micro espacios y espacios de artificio. Cabe entonces preguntarse ¿dónde se articula la memoria en las representaciones espaciales atendiendo a su distinto orden?

Para comenzar, los lugares de identidad dialogan en espacios físicos asociados a historia y acontecimientos, pero también existen lugares de identidad que se reflejan en micro espacios como lo es el cuerpo, un artefacto o una herramienta, mientras los espacios de artificio se vinculan a espacios de tránsito, a un deambular en la historia presente, a la producción de una imagen que no necesariamente se convertirá en un referente cultural.

Desde esta perspectiva la relación que existe entre lugares y espacios de distinto orden se da gracias a la puesta en escena que en ellos ocurre, debido a que el cuerpo, como ente capaz de enunciar, comunica a través de gestos y movimientos preexpresivos (Pavis, 1998: 78), que nos recuerdan el vuelo de un ave, las olas del mar, la cadencia de una relación sexual, la pesca, el trabajo familiar; hablándonos de su pasado, convocándolo en el presente. El cuerpo también nos cuenta del artificio y del tránsito del presente, es capaz de hacerlos dialogar a ambos.

La puesta en escena ocurre en lugares repletos de historia y al hacerlo restaura el tiempo mítico, el tiempo antiguo y por supuesto el orden que alguna vez tuvieron. Este accionar regenerador hace entrar a la puesta en escena en un accionar ritual que la convierte en representativa e identitaria, porque lubrica la memoria.

## 2.2.2 Reproducción e Identidad

Cuando hablamos de identidad, asociamos inmediatamente este fenómeno al de alteridad, a la relación que se establece con otro, por lo tanto a la idea que se tiene de sí, al vínculo que tenemos con nuestro origen y con nuestra historia. Si pensamos en la Tapati como una gran competencia, ¿qué relación puede tener esta a un fenómeno identitario?

Desde el punto de vista occidental y de la construcción de la competencia podemos ver que se configura en dos competidores, en dos hemisferios de la isla, en dos fuerzas antagónicas, que se enfrentan en un mismo espacio por competir con el mana, por la herencia cultural. Pero a su vez son dos fuerzas que luchan por el equilibrio que permite la creación, la procreación y la reproducción en su más amplio sentido.

La teoría de los juegos (Costales, 2001: 4), busca generar un equilibrio entre dos contendores, donde la ganancia de uno implica la pérdida del otro. De acuerdo a esto, podríamos pensar en una competencia contra otro, que en el caso de Rapa Nui se trata de una construcción de alteridad interna, vinculándose a dos hemisferios de la isla, dos familias, dos barrios y dos candidatas. Quizá debido a su aislamiento, se construyeron en el pasado divisiones internas que aseguraron sistemas de alianza matrimoniales entre clanes, fortaleciendo una construcción de identidad de los clanes, de las divisiones de la isla y a su vez una identidad común.

Observamos dentro de la competencia de la Tapati tres categorías que clasifican a las actividades y competencias, artísticas, deportivas y productivas. En ellas se reúnen fuerzas productivas, creativas y físicas. Se conjuga el hombre terreno y el hombre divino, depositando en la Tapati un sentido ritual que reconstruye con su paso, el tiempo y el espacio, operando como receptáculo de la memoria que permite ser rapanui a la antigua y a la moderna, quedando a mano con las antiguas creencias, donde se debe comer de todo y todos debemos comer del mismo plato.

Por ello, pensamos que la Tapati es fundamental en la definición de etnicidad y de identidad Rapanui de hoy en día. Nos dice quienes son los otros, cual es la visión de quienes visitan la isla de los rapanui, como también cual es la visión que tienen de sí mismos, la cual se hace evidente en las representaciones escénicas, ya que ahí el papel

de Hotu Matu'a no lo hace quien lo representa mejor, sino quien posee mayor jerarquía dentro del grupo de representación. Así también, se revelan estos rangos, estatus y funciones sociales en el manejo que tiene cada uno de su iconografía y de su historia al usar pintura corporal.

El uso de la pintura corporal "Takona", es tan importante dentro de Rapa Nui, que existe en la Tapati una competencia exclusiva para ella. Las dimensiones que evalúan se relacionan al conocimiento de una historia que se narra con la pintura donde la utilización de los colores no debe ser azarosa, sino intencional apelando a los significados que tiene a historia, el color y la forma. De esta manera el manejo de la pintura suele ser un conocimiento heredado de la familia y se convierte en un símbolo que envuelve y transforma, en una construcción que habla por si misma y que al ser acompañada de movimientos se torna un foco de expresión de historia y cultura.

Observando el despliegue de la Tapati, en la reproducción dual del mundo rapanui, en la reproducción de antiguas representaciones y competencias, en el uso de la memoria por una infinidad de vías, podemos hablar de reproducción cultural.

Pero la Tapati no solo nos muestra una reproducción cultural que se vincula a la historia mítica de la isla, sino a su historia práctica y a su historia actual. El pensar en dos no sólo sirve para generar alteridades o alianzas. Nos sirve para ordenar el mundo en que vivimos para equilibrar entre quehaceres míticos y productivos; estos se corresponden, no son dimensiones separadas de la vida rapanui, son integradas y por eso se hace complejo generar categorías al interior de la Tapati que sean capaces de diferenciar entre distintas actividades.

Por esto el rol del extranjero y del turista dentro de la Tapati es tan importante; como dije no solo por las alteridades que se puedan generar, sino más bien por lo que significa el turismo para la isla hoy en día. El turismo significa sustento e incluso en muchos sentidos el sustento de la Tapati.

Podríamos hacer una analogía entre la antigua ceremonia del Tangata Manu, ceremonia en que se realizaba una competencia entre los distintos clanes de la isla, con la cual se elegía el gobierno político y se le daba el mana necesario a la tribu vencedora.

¿Por qué vencedora? sencillamente porque la ceremonia del Tangata Manu era también una competencia, el representante ganador convertía al Ariki de su clan en gobernador de la isla por un año.

La fecha de la competencia era en el mes de octubre, mes en que anidaba el gaviotín conocido como Manutara y la competencia consistía en traer el primer huevo de Manutara a la isla desde los motu o islotes que se encuentran frente al sector de Orongo. La leyenda cuenta que fue el propio Make Make quien envió al gaviotín a anidar en los islotes.

Si nos detenemos en la competencia y en algunos antecedentes de ella podemos ver que la anidación del gaviotín marca una fecha clave en el calendario rapanui, que pueda estar en directa relación con algunos fenómenos naturales, como tiempos de cosecha, mayores flujos de cardúmenes de peces, en fin, todo lo ligado a la fertilidad, ya que lo que da el poder es un huevo y la mayoría de la iconografía rapanui apunta hacia la fertilidad como una fuerza reproductora capaz de dar el sostén de los clanes.

En ese sentido la Tapati también representa la síntesis de un año, de un nuevo ciclo, que según los datos que tenemos comenzó como una fiesta de la primavera, pero que se fue trasladando poco a poco por distintas razones a los meses de enero - febrero, por un lado para que no fuese la fiesta solo para los habitantes de la isla, sino que para sus visitantes también. Esto fue convirtiendo a la Tapati en un atractivo turístico que fue creciendo y transformándose vertiginosamente.

Ahora, si seguimos pensando que la Tapati marca un ciclo que corresponde a los nuevos iconos de fertilidad, a la anidación de un gaviotín, que permite la reproducción necesaria, es quizás un nuevo icono de fertilidad, el turismo y el turista que anida en forma masiva durante los meses de verano.

Así, la Tapati se convierte en un eterno retorno (Eliade, 1978: 41) a antiguas prácticas y más aún, a una forma de pensar. Y es ahí donde se da una suerte de reproducción cultural que busca refundar su cosmos a través de los acontecimientos personales e históricos que componen la Tapati.

La Tapati se vuelve el escenario donde los rapanui vuelcan sus experiencias, aprendizajes y conocimientos, el buen uso y manejo de éstos les permitirá un mayor estatus, mayor jerarquía; por eso la Tapati es la gran vitrina de su cultura, aquí se *exacerba al ser rapanui*.

### 2.2.3 Historia y Continuidad

Hemos hablado de la Tapati del 2001, sin embargo ¿qué sabemos de ella en la historia rapanui? ¿Cuándo se originó? ¿Es heredera de alguna antigua tradición de la isla? ¿Por qué hablamos de continuidad o de uso de la memoria?

Si consideramos a la Tapati como el desenlace de un proceso, debemos comenzar por considerar que durante el siglo XIX y comienzos del XX el arribo de embarcaciones a la isla se hace más frecuente y constante. Con ello no solo aumenta el relato de distintos navegantes, acerca de sus habitantes; sino que también comienza el camino que conecta a la isla con occidente y con el resto de Polinesia. Uno de los hechos más dramáticos de este proceso lo constituyen las expediciones esclavistas que llegan a la isla, como consecuencia de la prohibición de importar esclavos negros del África en 1823 (Rochna-Ramírez, 1996: 21)

Los primeros asentamientos permanentes de europeos se producen primero a raíz del establecimiento de una misión católica y luego con la transformación de la isla en una estancia ovejera, propiedad de un francés proveniente de Tahití que se radica en la Isla, Jean Baptiste Onésime Dutroux-Bornier. Bornier formó junto con los misioneros una sociedad que llamaron el Consejo de Estado Rapanui. A través de este consejo refrendaron las primeras compras hechas tanto por la iglesia como por el propio Bornier. Sin embargo, dificultades entre estos socios terminaron en hechos de violencia que culminaron con la huída de los misioneros en 1871, junto a ciento sesenta y ocho isleños leales a Tahití (Ibid: 22). De esta manera, la corbeta O'Higgins, informa que la isla completa había sido convertida en una hacienda por Bornier, teniendo a todos sus habitantes como inquilinos. Se había establecido además, una especie de tributo de la población para con los gobernantes (Ibid: 23).

El contacto con occidente y con las empresas coloniales de la época llevan a la población a recibir constantes flagelos que afectan su estructura social. Con ello se inicia un proceso de deconstrucción cultural, donde se incorporan nuevas normas sociales, nuevas prohibiciones, concepciones distintas de parentesco y donde la población rapanui va incluida en el arriendo de la isla como parte de la hacienda ganadera. La deconstrucción está vinculada al hecho de que la población disminuyó a ciento once personas, debido a los secuestros esclavistas y a epidemias que la diezmaron en la segunda mitad del Siglo XIX (Englert, 1995: 120). Estos secuestros fueron dirigidos a la población adulta, encontrándose entre ellos los Maori o sabios de la comunidad, quienes eran especialistas en distintas dimensiones de la vida social rapanui, dejando a sus habitantes mucho más vulnerables a otras formas de construcción social, generándose una discontinuidad en la transmisión de conocimientos.

El confinamiento de los isleños en Hanga Roa por la administración de la estancia y los nuevos conceptos morales introducidos por los misioneros, dejan a la población rapanui al arbitrio de sus visitantes, los cuales imponen sus propias estructuras sociales.

En la isla se introduce un modo de producción, en la que se explotan conjuntamente recursos y habitantes, un modo de producción colonial, precapitalista que considera a los rapanui como población inquilina, ya que se convierten en mano de obra prácticamente gratuita.

Al parecer, para algunos isleños la solución a este arbitrio de intereses y poderes, se daría con la anexión a Chile a fines del siglo XIX. En ese entonces Chile pasa por un auge económico importante debido a su posición estratégica en relación al Estrecho de Magallanes. Este auge va asociado a una fuerte presencia naval y económica en el Pacífico (el peso chileno era moneda dura en Tahití y California (Rochna- Ramírez, Op. Cit.: 27). Sin embargo, con esto se inicia el proceso de Colonización Chilena, el que continúa con los arrendamientos de la isla a compañías extranjeras, como es el caso de Williamson Balfour Company, la cual constituía una verdadera transnacional de la época y reflejaba parte de la envergadura del mercantilismo inglés, al tener una hacienda de explotación ganadera en medio del Océano Pacífico (Ibid: 32).

Lamentablemente la explotación de las personas no terminó con la incorporación del territorio insular al Estado, ya que entre 1953 y 1965 la Armada Chilena asume el control de la isla. La autoridad naval, mediante la Ley 3220, suspende todas las garantías constitucionales en la isla; como por ejemplo la igualdad ante la ley, derechos políticos como el sufragio y el derecho de propiedad (Vergara, 1939: 77). Las constricciones políticas y sociales a las que fue sometida la población rapanui fueron tales, que necesitaban de autorizaciones de la Armada para salir de Hanga Roa. De acuerdo a testimonios orales, una de las razones dadas por la Armada era la existencia de la lepra en la isla y la posibilidad de contagio.

Este largo período de abusos, comienza a generar un clima de tensión que desemboca con un levantamiento de los isleños en protesta por las restricciones que mantenía la Armada y a falta de condiciones para el desarrollo de la isla (Grifferos, 1998). Este movimiento se inicia a fines de 1964 y demandaba, entre otras cosas, apertura social, el término de las restricciones para salir de la isla, la prohibición de hablar la lengua rapanui y la participación en el sufragio universal.

El inicio de esta apertura social, trajo consigo el origen de esta celebración, el cual se lleva a cabo desde los años 70. Comienza como una fiesta de la primavera en la cuál se elegía una reina. Las competencias de elección se caracterizaban por la división entre dos barrios de la isla, estos barrios habían sido incorporados en la competencia en la celebración del “*cincuentenario*” de anexión de la isla a Chile, donde por primera vez, luego de la anexión y de la explotación ganadera por parte de compañías extranjeras, ocurre una celebración de esta envergadura, según nos relata don Rafael Haoa:

**-En mi tiempo, tuve la suerte de festejar el cincuentenario, a cargo de Alvaro Tejada, para eso dividieron la isla en dos grupos, la gente de Hanga Roa y todo los de este lado (Moeroa), para hacer conjuntos folclóricos y empezaron a sacar y aparecieron las mentiras también, pero mentiras bonitas- (Entrevista a Rafael Haoa, enero 2001)**

De acuerdo al relato de don Rafael, en la celebración del cincuentenario surge por primera vez un espacio donde los rapanui pueden mostrar su cultura:

**-Yo no solamente presencié cuando actuaron, no, sino que noche a noche los ensayos. Aquí mismo al frente había una casa del conjunto Moeroa, (actuaban en una pieza, ahí tocaban y hacían las poesías antiguas y todo eso). Nadie se acordaba mucho, entonces, ahí trataron de rescatar lo que había en esas habitaciones. Ahí vimos que no sabían si aquí existió bandera. Ocorre que en la tarde asistíamos a clases y después de clases el otro jefe del otro grupo de Hanga Roa estaba con su gente trabajando, ahí donde está la municipalidad y al otro lado de la pirca miramos y habían señoras de edad, que estaban tejiendo bandera y le iban van pegando pluma por pluma. Plumas de ave de gallina y lo tenían para llevar a la presentación...como estandarte, entonces les dijimos a los de nuestro grupo que los otros tienen bandera y se empezaron a preguntar ¿cómo es la bandera rapanui? Nadie sabía, parece que era un trozo de mahute, lo teñían de amarillo y sobre eso algo café, y ese es el reimiro, pero no hicieron esa bandera porque no sabían hacerla, no tenían bien clara la idea.- (Ibid.)**

En este sentido, la celebración del cincuentenario permitió a los rapanui enfrentarse con su historia, fue el primer intento masivo de reconstruir su cultura, ya que, si bien es cierto, existían ciertos elementos que no fueron interrumpidos en el proceso de reproducción cultural, los cuales se transmitieron básicamente gracias a la continuidad que se ha dado en la estructura familiar (Mc Call, 1976: 186), no es menos cierto que otras partes importante de su cultura a nivel global fueron eliminados.

**-En ese tiempo nada de tradición... se estaba todo muriendo, todo, nadie se acordaba. Si yo les preguntaba a los viejos ¿por qué o para qué los Moai? Bueno no sé y no sabían nada, no nos decían por ejemplo: para los muertos. Lo único que decían era que los Moai caminaban, entonces me preguntan ahora, porque no caminan y yo les digo, porque ya se le gastaron las patas- (Ibid.)**

Así el cincuentenario permitió lubricar la memoria colectiva de los rapanui de la primera mitad del siglo XX, cosa que contribuyó notablemente al nacimiento treinta o cuarenta años más tarde de la Tapati.

**-La última Tapati que yo pasé, lo pasé fabuloso, sacaron todos los elementos tahitianos, hicieron las canciones con letra rapanui, le incorporaron poesía para**

cantar y el bailar con movimiento rapanui. Yo creo que ese año (1999), ha sido la mejor Tapati que yo he visto en mi vida, y yo he visto la fiesta para el centenario que hizo Alvaro Tejeda y todo eso, culturalmente hablando muy bien hecho, y estaba volviendo el modo rapanui, ya que el rapanui no es agarrar la guitarra y tratarla como un delincuente y mostrar las carótidas cuando cantan....no, los rapanui son suaves para cantar, incluso en mi tiempo llegaban canciones de Tahiti y los rapanui lo suavizaban y lo hacían más bonito.- (Ibid.)

La Tapati entendida como parte de un proceso histórico nos demuestra de que manera los rapanui han ido incorporando componentes de distintas culturas en su proceso de reconstrucción, así podemos observar la influencia del resto de la Polinesia y principalmente de Tahiti, sin embargo no debemos olvidar que en 1871 los misioneros huyeron de la isla con ciento sesenta y ocho rapanui rumbo a Mangareva y Tahiti. De esas ciento sesenta y ocho personas, algunos vuelven a la isla años después, lo que genera el comienzo de migraciones temporales que se dan hasta nuestros días.

**..los rapanui adoptan todo lo foráneo y van extinguiendo todo lo suyo, entonces esa cultura no es de aquí, esa costumbre de hacer un monumento (busto de Atamu Tekena) por ejemplo, son costumbres extranjeras.- (Ibid.)**

Las migraciones de los rapanui hacia otras fronteras y en busca de mejorar su calidad de vida, producto de la apertura de las fronteras políticas y sociales a fines de 1965, generan un cambio en los viajes que eran básicamente hechos por mar, en buques comerciales o de la marina chilena. Los tradicionales visitantes de la isla como marineros, exhonerados o relegados políticos, investigadores que contribuyeron al rescate y conocimiento de ella, su pasado mítico y su presente son ampliados a un nuevo género de viajero, *el turista*.

En 1965, se inicia el turismo a través de los vuelos comerciales de la compañía aérea Lan Chile y con ello la importación masiva de elementos exógenos que se imprimen en el diario vivir rapanui, incorporándose rápidamente a sus representaciones, estableciéndose un proceso de construcción y reconstrucción cultural.

Las primeras Tapati, como la conocemos actualmente, fueron fiestas de la primavera, donde las alegorías existentes iban dirigidas a fantasías occidentales. Es decir existía una fiesta de la primavera como las celebradas en Santiago en esa fecha, con elección de reina, bailes, comparsas y disfraces. Era un carnaval que evocaba a occidente pero que no tenía nada que ver con la isla, con su gente y su cultura. A fines de los años 60 la celebración ocurrida en primavera se traslada a verano, a un verano que comienza a esperar pequeños grupos de visitantes.

De acuerdo a antecedentes entregados por don Alfredo Tuki y doña Florencia Atan, la Tapati nace como una imitación a las fiestas de la primavera ocurridas en el continente, por eso la competencia se centra en la elección de una reina, siendo un antecedente que no se encuentra en la historia de la isla. Lo otro que contribuyó fue la visita de algunas personas a Tahiti, durante un aniversario de la Revolución Francesa, solo que la fiesta que observaron era absolutamente polinésica.

La Tapati en sus inicios fue una fiesta organizada por las autoridades chilenas en la isla para el esparcimiento de sus habitantes, una celebración en un contexto político determinado y que pretendía determinados efectos políticos en su tiempo.

Sin embargo, la apertura social de la isla parece ser el hecho más relevante para sus habitantes, ya que esto hace que surja un contexto propicio para la apropiación total de la fiesta, convirtiéndose en uno de sus estandartes identitarios, transformándose en un depositario de su cultura, en un centro donde converge aquello que había sido intentado extirpar desde el contacto con occidente, primero por los misioneros, luego por las compañías explotadoras y finalmente por el Estado chileno. Aquellos resabios culturales que sobrevivieron a este flagelo cultural y humano comenzaron a darse cita en una reunión originada con fines de esparcimiento, generándose un espacio de reproducción y representación de su cultura.

La celebración adoptó el nombre de Tapati y los afiches que invitaban a esta fiesta tomaron la iconografía de la isla, las competencias de decatión que existían fueron paulatinamente sustituidas por competencias tradicionales, como el Haka Pei, o deslizarse en troncos de plátano, el canotaje, confecciones en Mahute, pinturas corporales y el festival folclórico.

La transformación de la Tapati en una celebración con cortes más tradicionales, tuvo diversas influencias provenientes de distintos grupos familiares, cada una en ámbitos distintos como es el caso de la familia Hucke en las puestas en escena y artístico y Rodrigo Paoa en lo deportivo, transformando las competencias convencionales por competencias tradicionales

**-Por ejemplo en ese tiempo era famoso el Apolo 11, entonces los carros alegóricos mostraban esas cosas, no contaban las vivencias diarias. Pero esto comenzó a cambiar cuando terminé la tesis que hice de juegos y entrevisté a todos los viejos y consulte como mil libros para llegar a tener una conclusión buena, que pudiera aplicar y cuando llegué en el año 84' me puse a ver de que forma podía cambiar esto.- (Entrevista a Rodrigo Paoa, enero 2001)**



e. Tapati de la década del 70. Gentileza Rodrigo Paoa

En esta fotografía facilitada por Rodrigo Paoa, podemos observar como la Tapati es un punto de encuentro, donde dialogan imágenes de mujeres tahitianas y mujeres vestidas como griegas o romanas, haciéndonos pensar en una imagen que oscila entre el mundo Polinésico y el mundo occidental. De esta manera se inicia un cambio paulatino en las representaciones utilizadas en la Tapati privilegiando lo propio por sobre lo ajeno.

En el año 1985, Rodrigo Paoa se hace cargo de la Organización de la Tapati e introduce los primeros cambios en la competencia deportiva y en la estructura original de la Tapati. La celebración que buscaba esparcimiento para los rapanui, fue volcándose a su historia, a sus raíces. Siendo un puente de comunicación con el pasado, invocándolo, reconstruyéndolo para las nuevas generaciones, para seguir siendo rapanui.

**-yo recién me estaba metiendo, entonces ahí hubo un cambio rotundo de la actividad, ya que en vez de hacerlos jugar básquetbol o fútbol o voleibol, cosas que se ven en todas partes del mundo, la idea era ofrecer otra alternativa que fuera propia de acá...haka pei fue algo impresionante porqué era un evento que no se realizaba hacia años, entonces probamos y plantamos unos plátanos como símbolo de reiniciar la actividad y partimos con un éxito rotundo.- (Ibid.)**

La competencia no fue lo único que cambió, sino que también cambió el sentido de la fiesta ya que:

**-También cambiamos los carros alegóricos, con motivos foráneos (monos, cohetes), esto se reemplazó e incluimos desplazamiento de embarcaciones tradicionales desde caleta Hanga Piko hasta Hanga Roa, que se yo, con todas las implementaciones y elementos usuales de un viaje que se utilizaron para la colonización de esta isla por Hotu Matua, cambiamos en el fondo todo lo foráneo por elementos de acá.- (Ibid.)**

De esta manera, la Tapati deja de ser una celebración cualquiera y comienza a tener más relevancia y a ser más atractiva para los propios rapanui, la participación reúne a planes familiares, hua'ai, quienes son descendientes de los sobrevivientes de la isla y quienes de alguna manera fundaron los nuevos mata (Mc Call, Grant. Op. Cit. p 126), ya que la elección de la reina se realizaba con la venta de votos, se juntaba plata y se hacían actividades, se participaba en la maratón, en caza submarina y otras actividades en las que algún representante del hua'ai más destacado en la competencia se daba a conocer.

Esto produjo la división en dos bandos, Hanga Roa y Moeroa donde además se reproducían las alianzas entre familias. De esta manera la isla se divide en dos barrios, como los antiguos dividían la isla en dos hemisferios. La importancia de la participación de éstas en la Tapati es sumamente relevante ya que permitió que muchas familias comenzaran a contar con un espacio público para sus reproducciones culturales

**-Hay más participación de la gente, hay más entusiasmo de entregar y conocer lo que es su tradición, porque hay mucha gente que no conoce...ahora recién, con la difusión de la Tapati se han integrado, los viejos son los informantes directos para llegar a conocer como se llama el tatoo o la pintura corporal y así se ha ido integrando, se ha ido conociendo todo lo que ellos no conocían de antes.-**  
**(Entrevista Rodrigo Paoa, enero 2001)**

Así se inicia el circuito de reproducción cultural, traspasando el conocimiento existente, integrando lo aprendido e incorporando nuevas percepciones acerca de su historia. La participación de los jóvenes cada vez es mayor, destacándose en la competencia folclórica su interés de formar nuevos grupos.

**“...han ido mejorando los grupos folclóricos..no digo que lo anterior allá sido negativo, todo lo contrario, todo lo anterior era manejado por el papá Kiko y otros señores que quedan....manteniendo solamente lo tradicional y en cambio ahora, aparte de lo tradicional, los jóvenes han creado su propia música con nueva instrumentalización, más modernizado, no sale de lo tradicional en cuanto a la letra de las canciones.” (Ibid.)**

Sin embargo, el espacio de integración y participación cultural que significa la Tapati no es el único motivo de su origen, ya que para Paoa existen otros:

**-Uno de los objetivos principales de la Tapati era atraer al turista, la promoción hacia fuera, para que llegara turismo a la isla y tuvo un éxito esto, porque después se afirmó y vinieron canales internacionales a filmar este momento y lo promocionaban afuera. Entonces la difusión a nivel internacional y nacional se estableció y la cosa fue cambiando cada año.**

**Cambiaba también dependiendo de quién la manejara, por ejemplo el año pasado sacaron cosas buenas por cosas más económicas, o hacen una selección de elementos que encogen en el presupuesto de cada año. Hay un cambio notorio en la llegada a la gente, como que se ha desmotivado en participar en esos momentos tradicionales.- (Ibid.)**

De todas formas para Rodrigo Paoa, el interés en participar en la Tapati sigue siendo mucho mejor del que existía hace algunos años, ya que antes era difícil atraer a la gente en algo que era nuevo, porque a lo mejor se les había olvidado, pero ahora la gente vibra, es decir *de alguna manera uno de los objetivos era revivir el turismo y otro revivir todo lo ancestral* y hacer participar lo máximo a la comunidad y al turista.

Así para Paoa y otras personas de la isla el turismo no es un peligro para la Tapati, ya que ayuda a financiarlo y constituye un importante porcentaje de los ingresos de todos los rapanui. Sin embargo, hay quienes son detractores de las hordas de personas que llegan en esta fecha.

Uno de los mejores ejemplos de participación en la Tapati que tenemos es la del grupo *Tu'u Hotu iti*, de la familia Hucke. Este clan se ha encargado de hacer representaciones y puestas en escena de forma tradicional de la historia de la isla. Para ello han indagado con los viejos de su familia e incorporado un guión sobre la cultura rapanui, sobre sus formas de representación.

La contribución de la familia Pakarati a la Tapati reside en que ellos son herederos de una de las tradiciones más antigua de la isla, que es el Kai Kai, o juego de figuras de hilo. Amelia Tepano, abuela de esta familia y quien fuera informante de Métraux e hija de Juan Tepano informante de K. Routledge, heredó de sus abuelos parte de esta tradición que nos habla de acontecimientos de la isla. Según sus hijas, el Kai Kai con su respectivo Patau tau [canto o salmodia según Blixen (1979)], existen para hablar de su pasado, contar sucesos de la isla, para traspasar esta historia a las nuevas generaciones, pero además le atribuyen un sin número de significados más, ya que el Kai Kai fue enseñado por los Varua o espíritus a los hombres de la isla y en este sentido representa un poder mágico, conjugando historia, oralidad y magia en una sola representación.

Todos ellos y muchos más contribuyen de manera importantísima a la identidad de la Tapati como una fiesta propia, como una celebración de la otrora isla tratando de reivindicar un pasado mítico y heroico, agudizando la importancia de los guerreros (Matato'a) y de los sabios (Maori).

Sin embargo, este espacio de participación y traspaso de conocimiento que representa la Tapati, no se desarrolla de la misma forma para todos, ya que por un lado los clanes buscan preservar sus conocimientos al interior de sus familias, mostrando su trabajo en la Tapati y por otro lado, nuevas formas de asociación, como lo son las agrupaciones culturales, muestran sus propios rescates de la cultura y forman nuevos clanes familiares.

Finalmente podemos advertir como el poseer, conocer y manejar la historia genera jerarquías sociales dentro de la isla (Sahlins, 1997: 45), formando grupos de maestros y especialistas maori. La Tapati Rapa Nui se despliega y oscila en un escenario atemporal que nos habla del pasado, presente y futuro rapanui, haciéndonos recordar la concepción atemporal de la historia en Polinesia (Ibíd.) y en un tránsito y de espacios cargados de sentido que establecen vínculos que nos dejan pensar en la continuidad, no de un proceso y quizá tampoco de un episodio, pero sí de una cultura.

Como señala Sahlins (1997), podríamos decir que la historia rapanui se funda completamente en la estructura, en el orden sistemático de las circunstancias contingentes y a su vez la estructura rapanui es en sí histórica.

**-Por qué guardar información, siendo que la persona se muere y no se transmite más ese conocimiento, ese es el peligro de no transmitir a otras personas o a cualquier persona que tenga interés de transmitir o publicar una información- (Entrevista a Rodrigo Paoa, enero 2001)**

## 2.3 Conclusión

La Tapati Rapanui que nació como punto de encuentro de su gente se ve obligada a compartir aquel espacio con turistas venidos de distintas partes del mundo y del continente, es en este sentido en que la Tapati se ha ido desperfilando generando una serie de encuentros y desencuentros entre su gente.

Su construcción fue cíclica y apuntaba a conocer y rescatar aquel pasado glorioso que había sido enterrado por la mano de occidente, fue así que aquellas tradiciones orales de los más antiguos, transmitidas por los abuelos, comenzaron a tomar importancia y a dar forma al receptáculo, que era la Tapati, de todas estas tradiciones. Los koros (viejos) comenzaron a guiar a los jóvenes en esta empresa, sin embargo este proceso de reconstrucción tuvo altos y bajos, ya que en él se vieron mezclados distintos intereses. Para algunos koros, la celebración desvirtuó la representación tradicional, disminuyendo a importancia de éstas.

Así, la Tapati rapanui tuvo una doble implicancia política, para el Estado chileno significó generar un espacio de esparcimiento para los habitantes de la isla, como también a través de los años significó un impulso turístico a la región. En cambio para los isleños, se convirtió en un recipiente cultural que albergaba sus expresiones casi desaparecidas, convirtiéndose en un punto de encuentro para los suyos. Aquí comienza esta peligrosa relación, un nuevo vínculo entre el Estado chileno y la Comunidad rapanui, trato que los ha obligado a bailar juntos, sin embargo debemos recordar que en todo baile hay uno que guía, pero es exactamente quien dirige el baile el personaje incógnito en este momento, podrían ser los rapanui, puesto que ellos controlan el turismo, pero también podría ser el estado convirtiendo a la isla en un centro turístico, donde la cultura es solamente una expresión carente de significado propio.

De esta manera comienza la delgada línea que une los procesos identitarios actuales con los rapanui, con la producción cultural en pro de alimentar un turismo que se vuelve día a día el sustento de los habitantes de la isla, es en este sentido que la Tapati ha tomado una trascendencia vertiginosa hoy en día, convirtiéndose en conjunto de su patrimonialidad, en una de las alternativas turísticas más visitadas, donde la metáfora antropológica del viaje se puede concretar; generando un discurso del viaje entorno a lo

desconocido y construyendo nuevas historias de viaje, que van desde el desplazamiento, como fenómeno altamente practicado en la actualidad (Arroyo, 2000: 3).

Las dimensiones sociales que intervienen en este sentido van desde los espacios construidos para la heterogeneidad, trastocando las construcciones locales, configurando nuevos espacios sociales de intercambio y significado (Ibid: 4). Por esto la memoria se vuelve un elemento fundamental para la construcción de espacio paralelos y mixtos de uso exclusivos del turista y del rapanui, como también espacios de diálogo donde se construyen nuevos escenarios.

Es interesante ver como los rapanui comienzan a abandonar su confiscación a Hanga Roa y empiezan a tomar posesión de otros rincones de la isla, como La Perousse y las afuera de Anakena, poniendo en lo alto su bandera de fondo blanco y con un reimi-rojo, símbolo de su pertenencia polinésica. Resulta curioso ver como este posicionamiento rapanui ocurre de manera similar al de las tomas de terreno en la urbe, donde se alza la bandera chilena para demostrar el hecho. En sí, la ocupación de sus propias tierras, pertenecientes al fisco parecen demostrar un acto simbólico de suma importancia.

Con el término de la temporada alta de turismo y el comienzo del año escolar, con amaneceres más tardíos, se da punto de partida a un ritmo más cotidiano... "Se van los Pastos" -como nos llaman y diciendo- *"la isla vuelve a ser nuestra."* Sin embargo, no solo se retiran los continentales, sino que un gran porcentaje de jóvenes rapanui, se dirigen al continente a estudiar.

## CAPITULO III

### La Representación Cotidiana

#### 3.1 Sistema de Representación

Un sistema de representación es un orden particular, un horizonte en el cual se inscriben distintos tipos de representación, donde podemos observar puntos comunes.

Dentro de un sistema de representación podemos ver la amplitud de diversas manifestaciones con sus puntos en común y con diferencias. Al referirme a un sistema de representación hago hincapié en la capacidad que tiene éste de construir un discurso común e identitario, albergando una construcción étnica que puede ser reproducida en su interior, permitiéndonos observar distintas dimensiones de la vida social de un pueblo, en este caso rapanui.

Tomando en cuenta lo dicho, es necesario volver a recalcar que la observación de este trabajo de tesis, se enfocó hacia las representaciones escénicas, entendidas éstas como manifestaciones colectivas ocurridas o desarrolladas en un espacio público o privado, donde se utilizan diversos soportes para su representación tales como; la música, el canto, la danza, la dramatización y la pintura. Además debemos destacar que las representaciones escénicas tienden a contar una historia a través de la recreación. Por ello, hemos tratado de establecer relaciones entre las representaciones y otros aspectos de la cotidianidad social rapanui.

Para poder ordenar y sintetizar la información obtenida he construido las siguientes categorías de representación escénica, con objeto de ejemplificar cada categoría, para poder comenzar a vislumbrar los componentes étnicos que poseen en tanto discurso social y político.

a) Representación tradicional: Traspasada por herencia familiar, entrega en su interior un conocimiento reservado para los rapanui, un conocimiento de la isla, de sus lugares, su historia, su formación tanto histórica como divina. Podríamos especular que la herencia de esta representación equivale a la antigua herencia del mana.

Como ejemplo podemos citar el caso del Kai Kai, en el cual algunas de sus figuras son invocaciones al pasado, invocaciones micro espaciales que nos hablan de historias épicas, de tragedias, de un pasado divino. No sabemos con exactitud si los antiguos practicaban en general el Kai Kai o estuvo en manos de un linaje en particular, pero hoy en día solo existe una familia especialista en su ejecución. Esto no quiere decir que las demás familias lo hubiesen olvidado o ya no lo practiquen, sino que el conocimiento de esta familia acerca del Kai Kai es mayor, sin embargo los correspondientes Patautau<sup>22</sup> son conocido por la gran mayoría de la isla debido a que son parte de una tradición oral generalizada que ha sido introducida a diversos cantos actuales.

Es así como Isabel Pakarati hija de Amelia Tepano, principal informante de numerosos investigadores, nos cuenta que a su madre le enseñó su abuela, que alguna de sus abuelas habría vivido en Tahiti, lugar de donde importó algunas figuras, es por ello que en la actualidad es posible ver figuras que no son propias de la isla.

Isabel nos cuenta que el origen del Kai Kai es espiritual, ya que existió en la antigüedad un anciano que comenzó a escuchar voces en la noche, las cuales, al parecer, eran recitaciones de Patautau. Luego de soñarlo noche tras noche logro ver la figura, comenzando así el Kai Kai, producto de una revelación, de una enseñanza de los espíritus. Sin embargo, existe un desarrollo paralelo del Kai Kai, ya que en el mundo de los espíritus continúa su evolución, al igual que en el mundo de los humanos, siendo distintos unos de otros. Así la dualidad entre ambos mundos permitió la creación y desarrollo del Kai Kai.

De esta manera, el Kai Kai nos revela componentes de la historia oral Rapa Nui, donde podemos observar la construcción social de la isla, como los nombres que se dan a los distintos lugares, así como su vinculación sagrada a los ancestros que habitan la isla, transformándose en lenguaje común para ambos mundos.

Actualmente el Kai Kai se representa en el contexto de la Tapati, donde Isabel Pakarati es a que transfiere el conocimiento a las diferentes participantes. Pero, tal vez la

---

<sup>22</sup> Para Blixen, el Patautau es comparable con una salmodia religiosa, es decir, un canto monótono que en este caso acompañaría las figuras de hilo del Kai Kai.

representación más importante desde el punto de vista de la reproducción es la que hace Isabel al interior de su familia enseñando el Kai Kai a sus hijas (Pakarati, et al. 1995: 16). Por otro lado la conjunción entre la figura y la narración generan una mayor estabilidad en el discurso, se corresponde mutuamente, generando una simetría de fuerzas antagónicas propia, que nos podrían mostrar los precarios equilibrios que se deben mantener hoy, antes y mañana.

La ejecución del Kai Kai tiene un carácter solemne y su interpretación en términos expresivos tiene su relación al Patautau. La figura se plasma en el espacio lo que certifica su historia, es una fotografía, una imagen, un texto que se muestra, así se certifica lo que se habla o bien dicho de esta manera la figura de hilo constituye el ideograma de una historia. Por otro lado, la acción de mostrar y narrar tiene como efecto plasmar, en el sentido de recrear lo contado; por ejemplo: "el joven Ure tomo un bote...y se fue..." la figura que corresponde es bote, ya que es lo central de la historia y el bote está asociado a viajes migratorios, la pesca como forma de vida y conocimiento y su contacto con el pasado a través del mar.

Es en este sentido, en que el Patautau y la figura muestran códigos - conceptos - ya establecidos para su interpretación, son historias conocidas a través de la oralidad (Mege, 1987:89). Por ende quien ejecuta el Kai Kai realizó una invocación de dichas historias trayéndolas al presente, generando una composición con un dibujo en el espacio. De esta manera se genera una suerte de atemporalidad (Sahlins, 1997: 135) en la representación, la historia es en presente y no en pasado, es decir la historia rapanui se funda completamente en la estructura, en el orden sistemático de las circunstancias contingentes.

Por otro lado, hablar de códigos - conceptos - no solo quiere decir, el hecho de poseer una estructura interpretativa que establece un diálogo entre el interprete y el espectador, sino además una delicada y compleja urdimbre de ideas abstractas compuestas en una imagen. En este sentido podríamos establecer una analogía entre el recorrido que hace la cuerda para llevar a cabo la imagen y los distintos puntos que constituyen esta imagen, puntos que podríamos interpretar como distintas dimensiones de la vida social, la que además no es plana, sino tridimensional.



f. Competencia de Kai Kai en la Tapati.  
Gentileza Colección Museo RP. Sebastian

b) Representación tradicional moderna: Este tipo de representación como la que posee el grupo Tu'u Hotu Iti se basa en una reconstrucción, un rescate que opera con fuertes bases sociales, manifestando sus lazos parentales, de familia extensa y recomposición de linajes mataá.

Tu'u Hotu Iti es un grupo que nace en 1974 para representar a través de la expresión dramática, leyendas y costumbres que la tradición les ha legado, lo cual incluye baile, canto, vestuarios, escenografías ad-hoc. Nace por motivos de una necesidad de expresión y revalorización urgente de su cultura y se presenta por primera vez con oportunidad de una Tapati (Huke, 1998: 43).

**“Primeros Representantes y directores Carlos Huke, Joel Huke – el resto son integrantes de la familia Tuki y Huke. Los integrantes de la familia se denominaron Tu'u Hotu iti porque como bien lo dicen sus apellidos Tuki y Huke genealógicamente pertenecían a las tribus de los antiguos habitantes del sector de Mata tu'u Hotu iti, Tupu Hotu, de ahí su nombre y actividad. Por lo tanto a la manera antigua la tribu vencedora Tu'u Hotu iti, vuelve a reivindicarse en pleno siglo XX, en sus necesidades como grupo social étnico diferente, de modo de darle sentido y valor a su cultura actual. No debemos olvidar que Hotu Matu'a le dijo a su hijo menor en su lecho de muerte “Que tengas buena suerte Hotu iti ko te mata iti, hijo**

**de Hotu matu'a, los niuhi tapa kai se encuentran en motu toremo en hiva, tu tierra"  
(Huke, Op. Cit.: 44)**

Diciéndole que heredaba esas cualidades de sus ancestros, siendo un fiel representante de ellas.

Recordemos una conversación sostenida con Terai Huke, quien contaba una anécdota de una presentación del grupo en el continente. Un periodista de la Radio Cooperativa se le acerca y le pregunta que representaba su vestuario. Él responde:

**-claro señor yo le voy a explicar...mira esto que esta acá se usa en la cabeza, se encuentra llena de plumas, porque el uso de estas son parte del prestigio, no las usa cualquiera, son como usar oro, además cada color tiene su significado por ende esto solo lo usan personas importantes.**

**Entonces el periodista interviene y le dice: -Ah!! Es una corona de plumas.**

**-sí caballero, además esta capa que usted ve acá es de Mahute con plumas, también es símbolo de alcurnia, como el ao y este reimiro que usados juntos simbolizan el poder de mando.**

**Volviendo a interrumpir el periodista le dice: -Ah!! Entonces Usted es un Rey....**

**-Exacto señor, pero usted lo dijo no yo!!!-**

Podemos ver que a lo que Terai apunta es al reconocimiento por parte del continente de las formas de gobierno propio de los rapanui.

En esta reconstrucción del diálogo con el periodista así como también en su cotidianeidad el grupo Tu'u Hotu Iti y las familias asociadas han generado un discurso reivindicativo, un discurso que apela tanto a sus ancestros familiares, como a los orígenes de la isla. Este discurso a su vez es un frente de lucha, es una composición política que intenta reivindicar lo propio, sus propios discursos y su propia estructura política.

El Koro Benedicto Tuki por otra parte, tiene una buena opinión sobre el cambio y lo tradicional, ya que para él hay cosas que cambian pero la base no se puede perder.

A pesar de que este grupo surgió al parecer a fines de los años 60 principio de los 70 ha generado una línea de representación que ha sido seguida por diversos grupos

posteriores. De esta manera la concepción escénica que han adoptado ha servido de referencia visual para la comunidad. Por otro lado el hecho de que la génesis de este grupo es a partir de alianzas familiares genera un acervo histórico de cooperación, produciendo un sentido de pertenencia mayor y una búsqueda al mana familiar, lo que permitiría reivindicar *al ser rapanui*.



g. Grupo Tu'u Hotu Iti, en una representación en el sector de Tahai. Gentileza Colección Museo RP. Sebastian Fndert

c) Representación moderna: En este tipo de representación podemos observar un sin número de variaciones a la disposición física del espacio en el sentido que es posible ver una mayor participación del hombre asumiendo un rol más protagónico en la puesta en escena. Por otro lado se generan variaciones en la estructura de los bailes. Como ejemplo de ello podemos tomar al grupo Kari kari, quien ha comenzado un trabajo que se diferencia de otros grupos existentes en la actualidad, ya que si bien las canciones y los bailes son prácticamente los mismos, la construcción que se hace de éstos es distinta.

Las variaciones introducidas en la estructura de la danza son simplemente evoluciones de lo considerado tradicional, según nos aclara su director, pues en lo particular este grupo ocupa desplazamientos diagonales, movimientos circulares y cruzados, que no son ocupados por otros grupos.

De todas formas este no es el único cambio que se observa, ya que es el único grupo que tiene ensayos fijos y dos funciones por semana, además perciben un sueldo por su trabajo, así su concepción de representación ha cambiado y el escenario también. Cada una de las representaciones son trabajadas mucho más en detalle, tanto a nivel de gestualidad y movimiento, como en la búsqueda de una totalidad simétrica. Desde este punto de vista el trabajo propuesto se asemeja más al de una compañía de danza contemporánea.

La búsqueda de fijar elementos en la danza, como de introducir cambios en los desplazamientos, están asociados a generar un producto de mayor calidad para el turista, como también un producto visualmente más atractivo. Así, buscan establecer montajes de danza que son propios de la isla, con canciones que son parte de la tradición oral o composiciones modernas diferenciándose del resto de Polinesia. Sin embargo, como para el turista que llega a la isla, siempre es atractivo ver danzas tahitianas, no es extraño verlas también en sus presentaciones.

La influencia que ejerce en este caso el turista es tan importante, que lleva a los grupos a producir su discografía, a afinar los procesos de sonsacamiento de información de su cultura, ya que el turista como cliente es exigente y conoce mucho acerca de la isla. Por lo tanto, ha sido necesario incorporar en este último tiempo, introducciones a los bailes, que relatan la historia que se va a contar. Uno de los problemas que tuvieron fue que ese relato era en rapanui, porque las historias eran en rapanui, así se tradujeron al castellano y al inglés para introducirlas en las presentaciones que tiene este grupo en el Hotel Hanga Roa.

Es interesante destacar que los bailes a los que hacemos mención han sido perfeccionados, en cuanto a movimiento, principalmente por las mujeres pudiéndose ver a los hombres improvisar con más frecuencia.



h. Presentación grupo Kari Kari, en crucero japonés. Foto: Pablo Andrade

### **3.1.1 Hablar de Representación Cotidiana 1**

(Nociones de representación y poder)

Filas de alumnos que asisten al colegio a reconocer salas, comienzan los clásicos discursos que a todos más de una vez nos ha tocado escuchar frente a un paredón de autoridades.

Luego se toca el Himno Nacional, las Fuerzas Armadas se cuadran y saludan, las autoridades se paran. El presentador invita a los profesores de origen rapanui que imparten clases de cultura rapanui y a Lynn Rapu, monitor de folclore a dirigir y cantar el himno de Hotu Matu'a. Es sin música, a capella. El y otros profesores rapanui sostienen su bandera y cantan, se canta con fuerza y con algunos movimientos corporales. De esta manera se refleja en un acto público la lucha constante que tienen los rapanui para validar su discurso, el poder de los símbolos; se encuentran en una arena pública donde chilenos y rapanui, rinden culto a los suyos.

Con este pequeño párrafo extraído de mis notas de campo, quiero ver como se constituyen los poderes en la isla, como los lenguajes se cruzan y diferencian. Aquello que para los continentales chilenos representa poder, no lo es para los rapanui.

Vemos que la ceremonia es un acto completamente occidental y chileno, en el cual se da inicio al año escolar. Es un fecha simbólica que es celebrada por los continentales, el canto de un himno rapanui, de una canción que habla de Hotu Matu'a como fundador, se contraponen a los íconos que invoca el himno nacional chileno.

Se contraponen los discursos y las autoridades, quedando claro que para ninguno el otro es una autoridad. La escuela se vuelve un lugar de tránsito por el cual se lucha. Para los rapanui la educación de sus hijos es importante, pero no en términos occidentales, es bastión que se desea ganar y apropiar.

### **3.1.2 Hablar de Representación Cotidiana 2**

(Nociones de representación y poder)

Fui a territorio Hucke (Te hoe te manu) a hablar con Jhonny Tuki, escultor y tallador. Al entrar, se divisan las banderas rapanui y bajo ellas las banderas chilenas. En casa de Jonhy, se encuentra el Koro Benedicto Tuki, uno de los mejores talladores que existen actualmente en la isla y un chileno radicado en ella. Están tallando. En realidad el Koro Benedicto les enseña a ambos. El Koro me cuenta algunas cosas, acerca de las nubes y el viento, de hecho me habla más que Jonhy,. En el fondo me cuenta como él había aprendido o que sabía de su historia y su oficio. Al poco rato de estar conversando con el Koro Benedicto, llegó Terai Hucke uno de los miembros directivos del Consejo de Ancianos II.

Terai comienza a hablar de la simbología de las banderas que existen en este sector y me muestra la de su casa, es una bandera rapanui que tiene un remiro rojo en el centro sobre fondo blanco, bajo esta bandera se encuentra una bandera chilena ajada.

Me cuenta lo que significan, la importancia que tienen, ya que reflejan el sentir rapanui y como los distintos grupos familiares que hay en la isla algún día se van a levantar. Esto me hace pensar no solo en la convicción política que tienen los integrantes del clan Hucke sino además, de su interés en comunicar un discurso reivindicativo con su pasado y con

su presente, ya que ellos escriben en el espacio escénico su historia, su pasado, en el presente tratando de elevar su futuro.

Su dirección política genera en gran medida una asociación familiar que lleva su postura más allá de lo escénico, ya que en lo cotidiano, es posible ver las banderas rapanui en grandes varas frente a las casas de los integrantes de las distintas familias que componen el clan. También es posible ver como Terai quien por lo general representa a Hotu Matu'a, ha hecho una exposición simbólica con la bandera rapanui y la chilena tratando de expresar una promesa polinésica de libertad y autonomía.

**“Sin embargo, el fortín finalmente debe haber confirmado la interpretación de los rebeldes, porque toda la construcción parecía ahora claramente un tuahu maorí: un altar cercado dentro del cual se levantan uno o varios postes, como los que constituían los sagrados recintos de los asentamientos maoríes y encarnaban sus antiguos reclamos en las tierras tribales. En esencia, los británicos coincidían con el punto de vista maorí. En septiembre de 1845 el gobernador envió una carta a Heke en la que sintetizaba las condiciones británicas para la paz, que eran las siguientes: primero se respetase el tratado de Waitangi de 1840, por el cual se cedía la “soberanía” a la Reina y segundo “los colores británicos debían ser sagrados. En realidad en abril de 1845, cuando 470 soldados británicos navegaron hacia kororareka para reestablecer la soberanía de la Reina, su primer acto después de desembarcar fue izar la bandera británica en la playa” (Sahlins, Op. Cit.: 70)**

El acto simbólico realizado por Terai y su familia no es azaroso y aislado, sino que responde a un pensamiento polinésico de la propiedad de la tierra y de la soberanía que se pone en discusión a través de tratados y en el transcurso cotidiano que evoca constantemente la confrontación de dos mundos, de dos discursos políticos, de una colonia y de un estado dominante.

### 3.1.3 Hablar de Representación Cotidiana 3

(Nociones de representación y poder)

Big Man, el concepto usado por Malinowski en las Trobriand, se puede observar en el resto de la Polinesia y también en el Rapa Nui contemporáneo, el poder y el estatus de los rapanui se deriva y valida a través de la capacidad de los sujetos de redistribuir. En la antigüedad esta práctica se llevaba a cabo mediante la tributación a los jefes de clan o reyes locales, quienes tenían el deber de redistribuirlos, asegurando así su poder. La redistribución y reciprocidad en algunos casos aseguraban las alianzas existentes entre los miembros de un grupo, por ende hablamos de un poder político frente a sus pares.

Hoy en día podemos ver en la isla como los nuevos monarcas del turismo redistribuyen a través de la generación de trabajo. Como se generan alianzas de distinto tipo, es decir favores que hay que pagar; esto genera roles particulares, que no surgen debido a las posesiones que se tenga, sino como se utilizan dichas posesiones, las cuales no solo son materiales, a decir verdad el conocimiento es también un generador de estatus.

Otra forma de poder, como bien digo, se adquiere mediante el conocimiento, esto lo podríamos asociar a los antiguos maori o sabios de la isla. Estos maori tenían sus especialidades, eran maestros en la agricultura, pesca, tallado, historia, religión, etc. Hoy surgen nuevos clanes dedicados al turismo, como fuente de recursos, al rescate de la lengua, a la representación de su historia, de un rapanui actual, y a especialistas de tradiciones heredadas como lo es el Kai Kai, la pesca y el tallado.

**“Por el yo heroico – y diversos complementos como, por ejemplo, el parentesco perpetuo- las principales relaciones de la sociedad son al mismo tiempo proyectadas históricamente y encarnadas en las personas de la autoridad. Los antepasados contemporáneos, esas figuras heroicas, son estructurantes sólo de ellos. En términos europeos esto es el poder, pero el poder entonces es un valor de posición o sistemático, que puede funcionar por influencia o por cooperación. Además la estructura encarnada en esas personas de autoridad puede resultar, por consiguiente, inmune a lo que hagan realmente otras personas. Está en juego la relación histórica entre el orden cultural y la práctica empírica, que voy a ejemplificar nuevamente con la cultura Fiji.” (Sahlins, Op Cit. 59)**

Otro punto, se refiere al concepto de utilidad que existe en la isla. Este concepto alude a la necesidad de las personas por otros, no es ningún insulto si un rapanui le dice a uno: oye yo te necesito por tales razones o para conseguir esto. Se relaciona a un circuito de deberes y obligaciones recíprocas que se adquieren entre unos y otros, por lo tanto ser parte de este circuito lo podríamos considerar como un halago. Todos se sirven unos de otros, lo que permite generar alianzas de distinto orden, desde una reciprocidad a una redistribución que centraliza el poder en una persona o en un clan. Así, aquellos que obtienen poder no lo ostentan de forma occidental, ya que es algo implícito y tácito, han logrado acceder a un rango dentro de la sociedad, ya que no se trata de quien tiene más o quien sabe más, sino de quien distribuye mejor lo material o el conocimiento, lo que genera alianzas a su alrededor.

**“La historia no está distribuida equitativamente, porque tenerla es un signo de poder político – religioso y de autoridad. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero el mejor seguiría siendo probablemente el brillante análisis de Cunnison sobre las distinciones políticas en la conciencia histórica de los pueblos Luapula”.**

**“Es más, los chismes de la gente suelen repetir acontecimientos fantásticos tan fabulosos como los del mito. Es una especie de mito de la vida cotidiana. La conciencia cultural que la elite objetiva en los géneros históricos aparece, en cambio, en la actividades prácticas y en los anales corrientes del pueblo: una división del trabajo cultural correspondiente al modo heroico de producción histórica” (Sahlins, Op. Cit.: 61).**

## 3.2 Lo Cotidiano

### 3.2.1 Espacio y Representación

La representación de los espacios rapanui en lo cotidiano se desarrolla de acuerdo a la significación y utilización que se les asigna a estos. Es decir, existen espacios escénicos de tránsito como la inauguración del año escolar, el 18 de septiembre y otras fechas que poseen un valor para los chilenos residentes en la isla. Sin embargo, para los rapanui que están a favor o en contra de una autonomía también tienen un significado, ya sea sintiéndose chilenos, por lo tanto poseyendo lazos de identidad con esos íconos y por otro lado generándose una confrontación donde se demuestra tácitamente la diferencia que existe entre ambas culturas, mostrando además a qué iconos responde *el rapanui*, una suerte de negar los símbolos chilenos, como por ejemplo la bandera o la estatua de Arturo Prat en la plaza frente a las casas de la armada.

También, tenemos aquellos lugares que hablan, y nos cuentan las historias del pasado, lugares que jamás paran de hablar y que los rapanui visitan o transitan por ellos, invocando su pasado de forma constante.

Finalmente, tenemos lugares para aquellas festividades o celebraciones de tipo familiar, asociadas a matrimonios, bautizos y siembras, donde se realizan distintas disposiciones del espacio con sus respectivas significaciones, como la preparación del *umu* o curanto correspondiente.

Espacios Impuestos	Espacios Históricos	Espacios Familiares
1. Año Nuevo	1. Ahu	1. Bautizos
2. Inauguración año escolar	2. Aldea Orongo	2. Cumpleaños de Koro
3. Semana Santa	3. Ahu Nau Nau	3. Primera Comunión
4. 21 de Mayo	4. Anakena	4. Matrimonios
5. San Pedro	5. Akahanga	5. Siembras
6. Anexión de la Isla (9 de septiembre)	6. Vaihu	6. Cosechas
7. 18 y 19 de Septiembre	7. Tahai	7. Pesca
8. Mes de María	8. Hare Paenga	8. Carreras de caballo
9. Navidad	9. Ahu Akivi	9. Velorios

En este cuadro se ejemplifican algunas de las representaciones y sus espacios que ocurren en el transcurso de un año normal en la isla, no aparecen retratadas todas y algunas aparecen identificadas como fechas, otras como lugares y otras como acontecimientos.

Esta inconsistencia de fechas durante un año normal hace de la Tapati un evento, una celebración importante que sintetiza todo el año y el cúmulo de las experiencias obtenidas en el transcurso del año.

El hablar de espacio y representación utilizando fechas, lugares y acontecimientos, no se debe a una falta de celebraciones importantes en el calendario rapanui, sino más bien a la funcionalidad de los espacios. Tenemos en primer lugar fechas relacionadas con dos agentes externos a la cultura rapanui, pero que han generado un impacto importante, como lo son la evangelización y la chilenización (Mc Call, 1976: 70). Estas ocurren en los espacios de los ghettos chilenos y de la Iglesia, como la Escuela, la Gobernación, el Hospital, la Marina y la Fuerza Aérea, espacios transitorios que para muchos rapanui significa usufructo y dominio, mientras que para otros se asocian a una alianza estratégica y útil.

En segundo lugar, mencionamos los espacios históricos, espacios cargados de memoria y que cuentan su historia, son espacios de identidad, por ende al estar en ellos se está acudiendo al pasado.

Finalmente, tenemos espacios familiares asociados a acontecimientos, en los cuales se conmemoran fechas o ceremonias vinculadas a la historia familiar, a la herencia de cada clan. Por ende, ocurren en espacios íntimos o vinculados de alguna forma al clan, es decir dentro de los hogares o en los territorios de los antiguos clanes a los que pertenece la familia.

La existencia de los espacios nos lleva a pensar en como opera la memoria en la isla y en el resto de Polinesia ya que para ellos su historia oral y su mitología se basa en un realismo práctico. Los sucesos que se relatan en canciones y bailes están compuestos de lugares reales, de hechos acontecidos en la isla, como lo es la llegada de Hotu Matu'a o

en el caso Maori, de las batallas evocadas en su historia oral, recordando constantemente su glorioso pasado, ya que para ellos el futuro está atrás, el lugar donde encuentran las respuestas al presente (Sahlins, 1997: 65).

El discurso que se desprende de las distintas representaciones escénicas, basadas en un pasado fragmentario y un presente dinámico son constituyentes de una cultura propia, depositaria de un orden cosmogónico que ordena su mundo (Sahlins, 1997: 65 y Eliade, 1978: 60).

Grant Mc Call (1976), nos propone la idea de una doble fundación rapanui, por un lado con la llegada del mítico Aniki Hotu Matu'a y por otro al contacto con occidente. Esta doble fundación va acompañada de mucho quiebres en la cultura rapanui, quiebres por la evangelización, como por la colonización, no con fines únicamente expansionistas o territoriales, sino más bien con fines comerciales. Los datos que da a conocer Mc Call, en varios artículos, nos muestran la continuidad rapanui, una continuidad llena de sobre saltos, pero que sin embargo ha sido parte de su propia búsqueda.

En este sentido me atrevo a decir a priori, que estamos frente a un renacimiento cultural. porque el Pueblo rapanui se ha visto flagelado a través de su contacto con occidente, una flagelación que no solo ha amputado miembros importantes de su cultura, sino una flagelación en el inconsciente del ser rapanui, que ha generado una serie de constricciones, dirigidas por el evangelio, por las compañías explotadoras, la piratería y el colonialismo chileno.

Estas constricciones socioculturales fueron aplicadas a su cuerpo, a su espacio territorial y simbólico, a sus ceremonias en sí y su forma de pensar. Por un lado se quiso evangelizar, mientras paralelamente comenzó a instalarse una compañía explotadora. La isla se convirtió en un ingenio de producción ganadera y su población se vio movilizada y condicionada a las nuevas disposiciones, a los nuevos espacios productivos que se asignaban en lugares de habitación, de tránsito e incluso sagrados. Mientras sucedía esto, aspectos de la estructura social rapanui fueron abruptamente atacados por parte de la evangelización.

Todo esto generó hacia el exterior, la adopción de la nueva cultura, pero generó disposiciones sincréticas, es decir, podríamos hablar aquí de sincretismo e hibridación. Muchas veces esta adopción y este sincretismo se relaciona a estrategias de sobrevivencia del grupo; más aún si tomamos en cuenta la serie de presiones a las que están expuestos. En este sentido muchas culturas mantienen ciertas tradiciones – desde una perspectiva sincrética, escondida desde el grupo dominante y finalmente a través de elementos que para la cultura dominante no parecen representar mayor peligro, como es el caso de juegos y la producción de textiles.

En el caso rapanui tenemos el Kai Kai y una serie de producciones más recientes que al parecer se ligan a una imagen de postal de consumo tanto turístico como local. Sin embargo, los elementos ocupados en esta última representación tienen un nacimiento tradicional, transmitiendo en sus puestas en escena componentes culturales de antiguo raigambre.

La construcción constante de espacios simétricos en las representaciones y en la vida cotidiana, nos hace observar diversas antagonías que se construyen al unísono, desarrollando alteridades que van desde construcciones genéricas a construcciones políticas. Es así que podemos ver en la sala de clase esta disposición frecuente en las presentaciones o aperturas de clase, una división entre pokie tane – pokie vahine (niños y niñas), generando aprehensiones el equivocarse de puesto no por niña y pequeño que se siente en un lugar femenino sino porque rompe con el orden dispuesto de un hombre o una mujer; sucede algo similar en algunos bailes que están pensados para ver fuerzas antagónicas entre un hombre y una mujer: masculino – femenino, bueno – malo.

Podemos ver que las representaciones en un amplio orden social, reproducen constantemente la dualidad masculino / femenino y en esta oscilación constante hombres y mujeres se unen en un espacio, en una danza determinada, en una figura de hilo, un canto, un ritmo y un gesto, iniciando una cópula de elementos asociados que muestran los roles de género que se desenvuelven cotidianamente en la vida social rapanui. Así, la mujer suele ser hermosa y encantadora como exudando fertilidad y el hombre suele estar asociado al padre protector y proveedor (Sahlins, Op. Cit.: 26).

Sin embargo, la dualidad que se establece en las representaciones es mucho más amplia y no solo nos da cuenta de los roles existentes, sino que nos habla del equilibrio de fuerzas que sostienen a la isla, fuerzas que pueden ser antagónicas, que sin embargo conviven en perfecta armonía. Así el hombre puede representar actividades de producción como la pesca, la navegación, la construcción y la agricultura y contar historias de batallas. La mujer en cambio representa actividades domésticas, de alimentación, de cuidado de los niños, de producción de artefactos como collares.

### **3.2.2 Reproducción e Identidad**

Existe en la isla y al parecer en el resto de Polinesia una constante construcción de mitos cotidianos que suelen repetir la fabulosa estructura de mitos de origen, evocando un pasado glorioso (Sahlins, Op. Cit.: 63). De tal forma estos residen en las actividades prácticas de los sujetos, reproduciendo así las antiguas construcciones culturales. Es así como en una reunión de jóvenes rapanui, se contaba una historia que hablaba de un amigo que había regresado de madrugada después de una noche de juerga, y que al llegar a su casa se había tomado el agua bendita que estaba en el altar de su casa para saciar la sed que traía. Al día siguiente sufrió una fuerte indigestión, producto del agua bendita. Su familia supo de esto, como también de que a aquel joven se le asociaba a distintos tipos de milagros relacionados con la pesca y sanación de enfermos. Sin embargo, la situación particular del joven duró hasta sanarse de su indigestión.

De esta manera podemos ver como la estructura de representación se inserta en el desarrollo cotidiano de la vida rapanui. Como dice Sahlins tenemos

**“algunas estructuras que se organizan a través del subconsciente individual y otras que se organizan explícitamente en la acción histórica, como proyección de las relaciones míticas” (Sahlins, Op. Cit.: 64).**

**“La antropóloga Jocelyn Linnekin ha sugerido, para otros casos en el Pacífico, que se podría decir que la tradición es una interpretación contemporánea del pasado, más que algo que se recibe pasivamente. Sostiene que no es necesario que artefactos y costumbres sean indígenas para ser identificados como tradicionales.**

**Uno puede ser de la opinión que tales préstamos son objetables, pero esto depende del significado que uno otorga a la identidad cultural” (en Sahlins Op. Cit.: 64).**

Es posible advertir de que manera la población rapanui ha reducido su lenguaje, pero también es posible advertir de que manera se han disminuido las formas tradicionales de reproducción cultural como lo son a través de los clanes o en los núcleos familiares. De esta manera, aquellos clanes familiares que no se encuentran reproduciendo su corpus cultural, descansan hoy en día en la institucionalización de la cultura que se lleva a cabo en distintas organizaciones, como lo son la Escuela y agrupaciones culturales de distinto índole, de tal forma que estas agrupaciones buscan hacer escuela de su propia cultura, reproducirla y evitar que se pierda. Para mucho de estos dirigentes, los Koros muchas veces morían con información acerca de su historia, por ende con parte de su cultura, ya que los Koros se demoraban mucho en seleccionar al depositario de su conocimiento y mucho más en traspasar la información.

En este sentido la escuela se ha transformaba en una institución capaz de educar a niños y jóvenes en sus propios corpus de conocimiento, como historia local, medicina local, engua rapanui, etc... Claro está, que todo esto ha sido posible gracias a la incansable labor de docentes rapanui que luchan contra viento y marea para establecer y validar un programa de educación intercultural bilingüe.

En este programa y especialmente el de inmersión total en lengua rapanui, se enseña, escribe y habla en rapanui y es aquí donde es posible ver las dinámicas de enseñanza, las cuales oscilan entre la enseñanza tradicional y un rescate con elementos propios, como lo son ciertas dinámicas de evaluación, juegos, historia y geografía de la isla. En la escuela existen además diversos talleres de cultura rapanui, orientados básicamente a la enseñanza de música y danza.

Dentro de estas dinámicas debemos destacar una canción infantil, que se utilizaba para las aperturas de las clases.

**Tingi ~ tingi va'e** (*canción infantil*)

**Tingi ~ tingi te va'e**

**Haka hete ~ hete :]**

**Riva rotu rotu**

**Ka ori te ori:]**

**A nei 'a-, a ra 'a-**

**Haka teka ~ teka**

**Ko te reka o- :j<sup>23</sup>**

Esta canción es parte de las nuevas creaciones rapanui instituidas con el fin de reemplazar las clásicas dinámicas y rondas infantiles occidentales. La finalidad de la canción es la misma que la de las rondas, ya que con ella se busca ejercitar la memorización de una letra y de una melodía, imitar secuencias rítmicas, trabajo de estimulación para la expresión e integración, desarrollar la expresión corporal e impulsar una mayor integración grupal.

Al ser una canción rapanui su forma de interpretación es rapanui, desde la estrofa que dice: golpea las manos, hasta el final de la canción son realizados con el complejo lenguaje corporal y gestual rapanui, viendo la correspondencia que tiene una acción y un movimiento, un concepto y un gesto.

Dicha correlación es tal, que al hacer el intento de bailarlo con sus sencillos gestos y movimientos, era constantemente corregido por los niños, ya que mis movimientos no correspondían a lo que la canción decía.

La interpretación de la canción al comenzar cada jornada de clase, no es la única estrategia para vincular a los niños con su cultura, ya que existe una lámina con tatuajes y

---

<sup>23</sup> Traducción:

Golpea ~ Golpea los Pies Golpea ~ golpea los pies Haciéndolos sonar:] Golpea las manos (aplaude) Y baila que baila. Por aquí, por allá. Dando una vuelta. Que rico es. Traducción Vicky Haoa.

pintura corporal en la sala de clases, como también algunos afiches que al parecer eran textos de poesía en rapanui. Finalmente comprendí que no eran poesías, sino que eran canciones, que por lo demás para mi son muy parecidas.

*Este material, más actividades en que se dibujan y pintan las historias de la isla tienden a recrear y reproducir un aprendizaje que algunas familias han ido dejando de lado y que ha sido desplazado por una enseñanza formal occidental. De esta manera, algunos profesionales rapanui se han organizado para instituir la enseñanza de su cultura en la escuela, para que exista una base común en el lenguaje, en la historia, en la danza y en muchas otras tradiciones.*

La relación que se establece entre jóvenes y niños con su historia, ha permitido un estrechamiento en la relación con sus parientes más viejos, estableciendo un vínculo hacia su pasado-presente, hacia la historia viva en los más viejos y un puente que los une con la oralidad.

Las actividades del Programa de Inmersión Total, se extienden a la preservación de la isla en todos sus aspectos, buscan reciclar parte de la basura que genera la isla, la cual va en aumento durante los meses de verano, reforestarla con especies autóctonas, logrando así conocer y cuidar su patrimonio cultural y natural.

Esta experiencia me ha permitido aprender más sobre la comunicación y lengua rapanui. Los niños de a poco trataron de integrarme a la dinámica de grupo curso, a veces traduciendo al castellano las indicaciones de las profesoras, ya que era el único que no hablaba rapanui, obligándome a expresarme en un mínimo de palabras rapanui.

Es curioso ver sus vínculos de expresión en elementos cotidianos, como la comida y los viajes. Se refuerza en la sala un vínculo de identidad con la isla y no solo por el hecho de hablar rapanui, sino también por el contexto de aprendizaje en que se desarrolla.

La reproducción y representación de su historia, no solo abarca episodios de precontacto con Occidente, sino también habla del nefasto período de contacto, el cual se vio asolado de historias que aun son relatadas por los más antiguos, contándonos acerca del período esclavista y como eran cazados por los traficantes a las orillas del mar. La memoria

colectiva de los rapanui también se presenta por omisión, ya que por lo general no se habla de los golpes que dio la lepra, a pesar de que el leprosario<sup>24</sup> todavía se encuentra activo.

En una ocasión se efectuó una operación DAYSE en la escuela. Los niños con los que trabajaba, jamás habían visto una operación de esta naturaleza y no habían sido informados. Justo antes de la operación pasaron los bomberos a apagar un incendio, por lo que los niños estaban absolutamente desconcertados y no entendían que pasaba, no sabían si se quemaba la escuela o se estaba cayendo la estación espacial MIR<sup>25</sup>.

Se generó tal angustia que los niños lloraban, hubo pánico en la escuela. Sólo una vez que se les explicó que esto era un simulacro, los ritmos bajaron y bajo también la rabia contra los continentales, puesto que los niños solo pensaban en el susto injustificable que les había echo pasar los continentales del colegio, entendiéndose aquí el director, la UTP u otros.

Las historias que me contaban después de que el susto pasó, eran que el satélite se les iba a caer en la cabeza o que iba a caer en el mar provocando un maremoto. Todo este tipo de fenómenos tanto sociales, como naturales, se perciben al interior de la isla como una amenaza constante a su forma de vida, a su cultura y a su pueblo. El peligro de desaparecer está siempre constante y se convive con él cotidianamente. Es por esto que cuando hablamos de virus o pestes estamos hablando de amenazas que están muy presentes en la memoria colectiva de la gente, estamos hablando, de lepra, viruela, períodos esclavista y explotación ganadera y colonial.

Este ambiente se dejó sentir fuertemente ante la presencia del dengue, con una campaña interna en televisión para que la gente tome las precauciones necesarias: como mantener el pasto corto y sin basura, para reducir focos de infección y reproducción del mosquito. La campaña contaba también con la fumigación de todas las casa de la isla, a pesar de que a la fecha no había ningún caso de dengue y mucho menos alguna víctima fatal.

---

<sup>24</sup> El leprosario, dejó de existir en el año 2003. Actualmente se construye la Aldea Educativa, con las nuevas edificaciones del Liceo con jornada escolar completa.

<sup>25</sup> La estación espacial MIR (cuya traducción es paz), fue dada de baja en el año 2001, su caída fue proyectada en el triangulo polinesio en las cercanías de Fiji. Sin embargo, las imprecisiones en otras operaciones de esta índole, generó un temor colectivo en la isla.

En este sentido la amenaza que significa lo externo es permanente, una amenaza que no es solo el contacto con occidente, sino más bien una amenaza que representa todo lo externo, conocida genericamente por los rapanui como continental. Es evidente que lo continental tiene un rostro particular, para los rapanui un rostro chileno, que es su centro colonial y su alter, generando una dicotomía que reconstruye su identidad.

### **3.2.3 Historia y Continuidad**

No resulta sorprendente ver de qué manera el arribo constante de continentales a la isla está generando cambios en la percepción en la población rapanui y sobre todo en los niños. Recuerdo que en una de las clases en que se tocaba el tema de la historia de la isla, la profesora Viky Haoa se encontraba relatando la historia de la llegada de Hotu Matu'a y al preguntar a los niños que traía consigo el Ariki, que había traído desde Hiva en su canoa, los niños respondieron que whisky, lo que causo risa en la tías, ya que Hotu Matu'a traía consigo los elementos necesarios para permitir una colonización exitosa (matute, taro, gallinas y camote). y asegurarían el sustento de la población.

Sin embargo, si bien el whisky no asegura el sustento de la población en la actualidad, no deja de ser un bien de prestigio, ya que al igual que en el continente no es lo mismo tomarse una botella de whisky que una botella de pisco. Vemos como se incorporan cánones continentales y chilenos en la percepción de la vida cotidiana de los propios rapanui.

También, observamos algo similar en la Agrupación Cultural Kari kari, que tratan de formar escuela con su trabajo, escuela que no solo se asocia a la danza sino a su cultura en el amplio sentido de la palabra.

Este grupo se reunía los fines de semana en un sitio, en el sector de Tahai que esperaban ocupar, para ensayar y hacer sus presentaciones. Se juntaban a limpiar el sitio realizando un trabajo cooperativo entre todos los integrantes y por ende comiendo juntos al estilo de los mingakos. Así entorno a la comida se comenzaban a relatar distintas historias, que habían recibido de sus familias u otras que no las habían oído nunca, así se producía un espacio donde se reconstruía la historia de la isla.

Las reuniones se realizaban solo en rapanui y aquellos jóvenes que habían vivido casi toda su vida en el continente comenzaban a aprender la lengua. Tal vez no la hablaban pero lograban entenderla, pudiendo impregnarse en aquellos momentos de su isla. Algunos pescaban para la comida, otros cocinaban ó trabajan en la limpieza y al comer juntos comenzaba una clase donde los más viejos y con más conocimientos guiaban en el aprendizaje a los jóvenes.

Desde esta perspectiva existe un renacimiento cultural que se ha intensificado en las últimas tres décadas, que además se asocia a una apertura en la participación civil de los rapanui y una mayor afluencia de extranjeros. Por ende, comienza cierta publicidad de lo propio, cosas que son hechas desde dentro desde una resignificación de las huellas culturales de antaño.

Uno de los mayores vínculos que existe en la población rapanui con su pasado se encuentra depositado en las representaciones escénicas, en el canto y en la danza. Se recrea la isla a través del canto, de la música y la danza, se nombran lugares, personajes míticos, envueltos todos en un deambular, que nos cuenta una historia paralela acerca del modo de vida, de fuerzas productivas y divinas que en su comunión construyen la isla y su cultura, ya que sin esto la isla "Rapa Nui" no existiría.

**"El dios Atua Matariri y la diosa Taporo, engendraron el cardo.**

**El dios Ahimahima Marao y la diosa Takini Tupufema, engendraron las rocas**

**El dios Aoevai y la diosa Kava Kohekoe, dieron origen a la medicina. Después de los dioses estaban los aku aku, espíritus o dioses menores, con nombre y lugares fijos de residencia. Los había de ambos sexos y se casaban a veces con gente común." (Arredondo; et al., 1998:45)**

Podemos ver como la danza evoca e invoca estos componentes elementales de la vida y creación rapanui. Nada nació espontáneamente, todo se originó tras la unión de dioses y hombres.

Así estas representaciones cambian en ritmos y en formas, pero los componentes siguen siendo reproducidos, en el orden de las cosas, de su lugar en el universo, resignificando de acuerdo al curso de las relaciones históricas que se producen en la isla (Sahlins, Op. Cit.: 46).

**“El relato de Uho, cuenta de una joven muy hermosa que se estaba bañando a orillas del mar, cuando una tortuga le roba el cinturón que había dejado sobre una roca. Ella le pide que se lo devuelva y la tortuga le promete que así lo hará si nada hacia ella, Uho nada detrás de la tortuga hasta llegar a una tierra muy lejana, en donde conoce a Mahina Te Ra’a, con el cual se casa. La nostalgia por su tierra, por su familia, la decide regresar. Yendo a la orilla del mar, encuentra nuevamente a la tortuga, a quien le pide la regrese a su tierra, pero ésta le pide a cambio su vagina.” (Arredondo, Op. Cit.: 47)**

El papel que tiene la mujer en el sistema de representación Rapa Nui es muy variado. Sin embargo, hay algunos elementos como la inocencia, la seducción, el trabajo doméstico, la dependencia de hombres, sean padre o maridos, que se presentan constantemente.

El hombre es representado a través del Hoko una danza guerrera en la cual podemos observar la concepción del mundo masculino, como también algunos de sus roles.

En un ensayo del grupo Kari Kari, recuerdo haber visto la creación de un Hoko. Este se basaba en una historia tradicional y en la cual se desplegaban las clásicas posiciones para su interpretación; como lo son la presentación del guerrero, comenzando con un grito que indica energía, fuerza y buena fortuna, utilizado en distintas faenas como el capear olas.

Se toma la posición inicial y se adopta la del moai la cual fue creada en el momento para unir dos esquemas distintos de la danza y de la historia que se relataba. La posición en sí, consiste en estar recto con las manos bajo el ombligo, la vista se mantiene al frente y se comienza a marcar el ritmo con el cuerpo flectando levemente las rodillas, avanzan girando sobre su eje, así como hizo caminar a los moai Thor Heyerdahl, siempre que avanzan uno grita: “Tautanga”. Así se desarma la posición del moai. Una vez desarmada

retroceden con una de las rodillas arriba y adoptan una posición de lucha, luego se vuelve avanzar como atacando con un mata.

Se muestra el mata y comienzan a recitar un texto acompañado de un gesto de sacarlo de la boca, entonces se inclinan adoptando la posición de un pájaro, se vuelve a retroceder adoptando la posición de lucha y se repite lo mismo. Cada vez que se avanza y retrocede se dan cuatro pasos.

Se termina con el gesto que saca palabras de la boca e inclinándose, abriendo los brazos a los costados de las caderas, en proporción a sus hombros.

La creación de movimientos nuevos, no es algo azaroso y fuera de contexto, ya que al hacerlo los rapanui toman representaciones existentes en la isla, adaptándolas a la danza que interpretan, como es el caso de la posición del Moai.

Los hombres cuentan una historia épica que no habla únicamente de batallas entre los hombres, sino que también de batallas con los espíritus, con el medio ambiente. Así el hombre, a través del Hoko, demuestra la lucha constante por su soberanía, pudiendo observar que la vida social y representacional rapanui se encuentra normada por una serie de restricciones o tapu, que se dirigen a estructurar lo cotidiano, encontrándose lo sagrado y lo profano (Eliade, 1995: 33), constantemente conviviendo. Así hay tapu que son solo para algunos hombres y para algunas mujeres (Arredondo, 1998: 48). Esto lleva a reproducir en el cotidiano el equilibrio de fuerzas divinas y humanas que dan origen a la isla, sosteniéndola en el tiempo.

La división de género y la dualidad que se refleja en distintos aspectos sociales de la vida rapanui, son heredados a través de la historia que cuentan sus cantos y danzas. Aquí radica el principal hilo conductor que nos permite hablar de continuidad histórica, ya que en él se desarrolla un estilo de aprendizaje informal para ojos de occidente y formal para una mirada rapanui o polinésica.

Una manera de sortear los quiebres que fue teniendo la historia, una forma de aprendizaje y enseñanza lúdica que no fue vista como tal, nadie sintió peligrar ninguno de los ordenes impuestos con la danza y el canto.

De esta forma la historia occidental se esfuerza por comprender procesos lógicos de producción de sucesos, en comparación con el mundo polinésico que revive constantemente su pasado, como evocando un eterno retorno de las experiencias en sus representaciones.

De acuerdo a esto, podríamos establecer que la memoria rapanui se construye a partir de la apropiación de elementos específicos de su historia, ordenando a los hombres y objetos de acuerdo a categorías históricas y contextuales. De tal forma que estas categorías nunca son las mismas o simplemente esta apropiación se lleva a cabo mediante criterios empíricos que resignifican la cultura mediante aplicaciones prácticas (Moscovici 1986: 706 y Sahlins, 1997: 144).



i. Dibujos de fines del S. XIX.  
Gentileza Museo RP. Sebastian  
Englert



j. Integrante del Grupo Tu'u Hotu Iti,  
en la Tapati del año 2000. Gentileza  
Museo RP. Sebastian Englert

### **3.3 Conclusión**

*Hablar de representaciones y reproducciones en la esfera de lo cotidiano, nos lleva a pensar en las distintas dimensiones de la vida social rapanui, como la vida familiar, la escuela y la pesca, es inmiscuirse en el diario vivir de los rapanui, como lo construyen y significan, ver de que manera se establecen lugares, fechas y acontecimientos que permiten la interacción y manifestación de los rapanui de su cultura.*

Tal vez, una de las mayores asociaciones que encontramos entre representación y reproducción en la vida cotidiana de los rapanui, es la construcción de poder, sea a través de la redistribución, del manejo de su historia o de la construcción de un discurso étnico, político y social.

Sin embargo, la manifestación o representación de la cultura en puestas en escena, no son uno de los pilares fundamentales en el cotidiano rapanui, ya que su orientación se liga más a la reproducción de su historia, a la enseñanza y aprendizaje de su cultura, constituyéndose los distintos espacios de representación existentes en antesala de la Tapati, donde los rapanui se posicionan de toda la isla.

La reproducción cultural se convierte en uno de sus principales componentes, desenvolviéndose en la institucionalidad de la cultura, es decir en la centralización de su saber en instituciones como la escuela o agrupaciones culturales, supliendo de esta forma la labor que descansaba completamente en la familia.

Finalmente podemos agregar que la relación entre representación y reproducción se orienta al conocimiento de ambas y se ejecuta bajo el alero de instituciones que permiten su producción cultural, política y económica. Siendo estos tres ejes necesarios para que se efectúen.

La construcción de la historia Rapanui, incorpora tradiciones de otras islas de polinesia, que funde lo tradicional y lo moderno de estas islas, incorporando incluso nuevos componentes. De todas maneras, todo cambio práctico es además una reproducción cultural y hemos podido ver como estas incorporaciones externas han ido transformando a la isla y su gente, como los jóvenes rapanui adoptan estructuras urbanas, se agrupan

entorno a movimientos sociales que buscan revivir el sentir rapanui, pero a su vez contagian la vida social de un urbanismo polinésico, un urbanismo entendido en la forma de asociación, como lo son las tribus urbanas.

## CAPITULO IV

### *Turismo y Representación*

Hablar de turismo se asocia automáticamente a un viaje, a un lugar desconocido y ojalá lejano, un lugar que nos separa radicalmente de nuestro mundo cotidiano. Hablar de antropología también suele remitirnos a un viaje, en busca de otro, en busca del extrañamiento que nos produce una cultura y un mundo distinto.

La metáfora del viaje parece vincularse sin ningún problema a ambos casos, generando representaciones similares. Sin embargo, yo creía que no era necesario distanciarse para encontrar al otro, ya que el otro ya estaba con nosotros, al igual que nosotros formamos parte de ese otro para muchos. Pero el mundo polinesio me causó extrañeza, me condujo a un otro tan distinto como cercano, a un mundo híbrido que se desenvuelve sin pudor alguno a un viaje por lo recovecos más insospechados del mundo rapanui.

El viaje, sigue siendo parte integral de una investigación y de un tour; El mío, a la isla, comenzó fijando fechas convenientes. Busque información sobre la isla, a través de isleños que vivían en el continente, amigos que la habían visitado e Internet. Así comencé a llenarme de las primeras imágenes producidas por un mercado o producidas para el mercado. Aquí se hablaba de la Tapati y se identificaban áreas turísticas en orden de prioridades, con el fin de que uno se hiciera un pequeño mapa de lo que es la isla y de la oferta que ésta nos entrega.

El turismo genera nuevas representaciones, nuevos íconos en el interior y en el exterior de la isla, nos muestra un imaginario nuevo, recreaciones de relatos de los primeros navegantes que llegaron a la isla, haciendo una invitación constante a ella, un mensaje que incita a occidente a redescubrirla y que permite a los rapanui reconstruirla.

En este sentido el turismo, es quién ha generado nuevas dinámicas económicas, políticas y culturales en la isla, desarrollando las condiciones necesarias para que la comunión entre reproducción y representación se realicen.

## 4.1 Turismo Etnográfico

Al reflexionar sobre los fenómenos del turismo y el proceso etnográfico en Rapa Nui, se nos hace muy difícil separarlos o entenderlos de forma diferenciada, ya que si bien ambos aluden a motivos distintos, no es menos cierto que ambos se han ido complementado con el tiempo. Es decir, las primeras etnografías y estudios etnológicos o antropológicos han contribuido a la reconstrucción del “ser rapanui”, como a la vez este proceso ha servido para seguir alimentando nuevos estudios.

De esta manera, hablar de turismo etnográfico apunta a la idea de que hoy en día no se puede hacer etnografía en la isla sin hacer turismo y no se puede hacer turismo, sin hacer algo de etnografía en el intento. Sin embargo, anteponer el concepto de turismo al de etnografía nos orienta también en la oferta que genera Rapa Nui al mercado mundial de turismo, la isla te ofrece jugar al etnógrafo, a salidas de terreno que en realidad no son otra cosa que circuitos turísticos.

Ahora bien, por lo general hablamos del turismo como uno de los fenómenos que se desprenden de la globalización y pensamos en esta como una internacionalización de occidente o del mundo anglosajón. Sin embargo, en las islas del Océano Pacífico y más exactamente en el triángulo polinésico, entre las islas de Hawaii, Nueva Zelanda e Isla de Pascua o Rapa Nui, ocurre un fenómeno de globalización con características propias, que no solo tiene características occidentales, sino más bien características panpolinésicas.

Di Castri (2002), nos dice, que la fuerte identidad mantenida por los pueblos polinésicos es una de las razones fundamentales por la que los turistas se sienten atraídos a las islas, a tal punto de que las islas de Hawaii, reciben aproximadamente siete millones de turistas cada año, mientras que las islas Guam en Micronesia, más de un millón. En cambio, las islas de la Polinesia Francesa reciben anualmente un promedio de 223.000 visitas y Rapa Nui un promedio de 18.000 turistas.

A pesar de que Rapa Nui recibe un número menor de turistas por año, esto no se equipara con la proporción que podemos hacer entre número de habitantes y turistas o número de turistas por kilómetro cuadrado, ya que en el primer caso tenemos que en la Polinesia Francesa la proporción entre residente y turistas es de 1 a 1, en cambio en

Rapa Nui es de 1 a 7. Así, el número anual de turistas por kilómetro cuadrado es de 66.6 en la Polinesia Francesa y de 130 en Rapa Nui. (Di Castri, 2002: 261).

Todos estos antecedentes apuntan a ver la relevancia que posee el turismo en Rapa Nui. Sin embargo, el creciente desarrollo del turismo en Polinesia se debe, a que a partir de 1960 se generan políticas de integración económicas aumentando de esta manera la conectividad de las islas. Por ejemplo, en la Polinesia Francesa y en Rapa Nui se *construyen aeropuertos internacionales, lo que posibilita nuevas migraciones entre las Islas, migraciones en ambos sentidos de entrada y salida. Así, las visitas dejan de ser de guarniciones militares o de expediciones científicas* (Op. Cit.: 262).

La apertura de Polinesia al mundo, comienza a generar nuevos nexos entre las islas, se vive un proceso de reconstrucción y acentuación de su cultura, ya que por un lado se generan nuevos procesos de alteridad, no solo frente a sujetos pertenecientes a una colonia, sino ante sujetos con raíces multiculturales.

Sin embargo, como dice Di Castri (2002), uno de los factores de atracción para el turismo occidental es la fuerte raigambre que existe en su identidad, así el proceso de alteridad también se vive como un producto cultural que potencia y favorece el turismo

De esta manera, encontramos las siguientes tipologías de turismo en Polinesia:

- Turismos de playa [Bora Bora, Moorea, Huahine, Tahaa y toda las islas Tuamotu]
- Caminatas [Tahiti, Rapa Nui, y todas las islas Marquesas]
- Cabalgatas [Rapa Nui, Raiatea, y todas las islas Marquesas]
- Buceo [Bora Bora, Rapa Nui, y todas las islas Tuamotu]
- Ecoturismo [Tetioaroa, Rurutu, islas Tuamotu]
- Agroturismo [Huahine, Tahaa, Raiatea, Maupiti, Mataiva e islas Australes]
- Turismo cultural y arqueológico [prácticamente todas las islas con especial énfasis en Rapa Nui, Raiatea, Huahine, Moorea, Tahiti, Maupiti, Mataiva, Tarapoto, Mangareva, Raivaevae, Rapa Iti y todas las islas Marquesas] (Di Castri, 2002: 267).

#### 4.1.1 Hablar del Turismo 1

(Del viaje y otras hierbas)

Comencé mi viaje en el aeropuerto Pudahuel o Comodoro Arturo Merino Benítez, en una larga fila para registrarse e ingresar los equipajes. La fila no avanzaba pues no había sistema eléctrico por un corte de luz y el ingreso era manual. La mayoría de las personas que estaban a mí alrededor eran extranjeros de todas las edades, algunos en viajes organizados y otros simplemente a la aventura, buscando olas para surfear o conocer uno de los enigmas del mundo que no es otra cosa que su ombligo.



k. Aeropuerto de Mataverí, Isla de Pascua. Enero 2001.  
Foto: Pablo Andrade

El avión aterriza en Mataverí y es impresionante ver desde el aire la isla; lo primero que se divisa son los acantilados de Orongo y los islotes Motu Nui y Motu Iti. Una vez en la pista golpea el calor y la humedad. Los turistas y yo sacamos nuestras cámaras desde que el avión se acerca a la isla, se toman fotos desde las ventanas, desde la escalera de descenso, se oyen los disparadores de muchas cámaras.

La gente toma fotos de todo, incluso de la decoración del aeropuerto, donde hay una serie de manutaras grabados en una cornisa. Luego viene la clásica imagen polinésica, un grupo de folclor tocando música rapanui y dando la bienvenida a los recién llegados, colocándoles un collar de flores. Para mi sorpresa el grupo ha sido contratado por la Cámara de Turismo de Isla de Pascua y las flores son entregadas por distintas agencias de turismo que reciben a sus clientes, por lo que yo no recibo ni collar, ni canción.

De todas formas, la práctica de recibir a turistas se da paralelamente a la bienvenida que hacen las familias a las personas de la isla que vuelven del continente.

*Quizá exista una relación en Rapa Nui, para dichas bienvenidas, no solo en su sentido comercial, sino tal vez como retribución a la llegada del turista, porque éste arriba en una fecha de bonanza, se le espera para dar inicio a un buen año. Así como lo relata Sahlins (1997), en su libro "Islas de Historias", que para los hawaianos Cook representaba a Lono dios de la fertilidad, por ende su llegada marcaba un nuevo ciclo de fertilidad. Así las llegadas de Cook coincidían con los ciclos de fertilidad hawaiano.*

#### **4.1.2 Hablar del Turismo 2**

(Del viaje y otras hierbas)

Después de la bienvenida en el aeropuerto, lo más difícil fue encontrar un medio de transporte que nos llevara de Mataveri al sector de Tahai y no precisamente porque no hubiera taxis, sino porque estos se encontraban tomando pasajeros en Hanga Piko. Esa mañana había atracado un crucero con 3.000 pasajeros abordo.

Los cruceros no se quedan un día en la isla, así que la carrera de los turistas por conocer y llevarse algún souvenir es vertiginosa, como también lo es la de los rapanui por encontrar un pasajero, un cliente de restaurante o un comprador de artesanía.

La corta estadía del crucero y de sus pasajeros motiva el desinterés del vuelo recién arribado a Mataveri, ya que los turistas que vienen por aire se quedan a lo menos tres días en la isla, tiempo suficiente para visitar varias de sus principales ofertas hoteleras, restaurantes y comprar artesanía.

En este sentido, la relación de estadía que existe en Polinesia es muy distinta, ya que los turistas se quedan un promedio de 12 días en hoteles y 24 en casas de personas de la localidad en la Polinesia Francesa y en Rapa Nui no supera los 4 días de promedio (Di Castri, 2002: 262).

*Esto motiva que la avenida principal Atamu Tekena ex Policarpo Toro, se vuelva un paisaje lleno de señores de short con muchos bolsillos, zapatillas de caminata con caña larga y resistentes al agua, sombreros estilo Indiana Jones, equipos fotográficos con dos o tres cámaras portátiles digitales y con zoom. La avenida parece más colorida que nunca y se repleta de ofertas que en realidad no lo son tanto, ya que los precios son mucho más altos que otros días. Sin embargo, esto no impide a los turistas llenarse de pequeños Moai, collares, y una serie de artilugios que no son propios de la isla, que más bien son tahitianos, pero eso es un detalle y no es importante para el turista, ya que él solo mostrara fotos de los Moai, y dará lo mismo que sea o no de la isla, a tal punto que después de un par de horas es posible ver a los turistas con camisas y pareos comprados, como una forma de atestiguar el yo estuve ahí.*

Se venden anticuchos, sandías y piñas, pero el paisaje no solo tiene turistas, sino rapanui que se muestran construyendo una puesta en escena que agrada al turista, acompañada de exotismo a través de los tatuajes, coronas de pluma, a caballo, descalzos como si anduvieran vestidos de gala sobre una pasarela para el recibimiento de los turistas.

Pero no todo lo podemos vincular al comercio, ya que los rapanui andan vestidos así, para realzar la alteridad con los turistas y distintos visitantes que llegan a las isla en esta fecha, siendo el caso de los Iorgo que se encuentran montados en sus caballos, mirando el tránsito de los turistas y dejándose fotografiar por éstos. Tomando en cuenta que los Iorgo<sup>26</sup> andan descalzos montados a pelo con coronas de pluma y muy tatuados, son la perfecta imagen de lo exótico para los turistas.

### **4.1.3 Hablar del Turismo 3**

(Del viaje y otras hierbas)

La visita de este crucero no es la primera ni la última que recibe la isla en el verano del 2001, ya que las visitas son semanales sumadas a charter particulares, cuatro vuelos semanales de Lan Chile y pequeñas embarcaciones privadas como catamaranes, yates y veleros con un promedio de tres por semana.

---

<sup>26</sup> No hay claridad en el origen de la palabra Iorgo, algunos dicen que tiene un origen tahitiano y se refiere a los que andan descalzos. Ahora bien, los Iorgos son jóvenes de la isla que se agrupan para recuperar antiguas tradiciones, andan a caballo, usan tatuajes y coronas de plumas de forma cotidiana, andan descalzos y muchos habitan en cuevas. En su conjunto forman una especie de tribu urbana al interior de la isla.

Así, el paisaje de la isla se asemeja al de una urbe tropical, a esa clásica imagen de postal, que muestra playas de arenas blancas y aguas turquesas, surfistas, buceo, y mucho bambú en las construcciones, conformándose el imaginario de una Polinesia idílica.

Sin embargo, de esas imágenes podemos decir que existen solo dos playas con características similares; se práctica surf pero las olas no son las más impresionantes, a pesar de que muchos surfistas dicen que en invierno son una de las mejores olas del mundo.

El bambú no se usa en las construcciones, a lo sumo como un elemento decorativo. Por ende la imagen tropical de la isla no pasa de ser una postal, un anzuelo que se lanza a los turistas para que enganchen, una oferta ficticia de un Rapa Nui que se construye en el imaginario de ese grupo de turistas que busca una puerta a lo exótico, en lejanas tierras que se asemejan al paraíso judeo cristiano.

El otro segmento de turista que llega a la isla se asocia al patrimonio arqueológico de la misma. Es un público que sabe a lo que va y que por lo general ha revisado distinto tipo de documentación, siendo su visita a Rapa Nui una prueba tangible de que conocen la isla más allá de los libros.

Estos últimos tienen un gran interés en el pasado de la isla y buscan fotografiarse con un par de Moai, siendo una mezcla de avezados científicos esotéricos, ya que no discriminan entre las fuentes que consultan, van de Métraux a J.J. Benitez; del Discovery Channel al Plan Infinito, siendo su motor de búsqueda "el misterio que depositó a los Moai en medio del Océano Pacífico".

#### **4.1.4 Hablar del Turismo 4**

Me encontraba absorbiendo todo a lo que podía acceder, todo lo que se encontraba a mi alrededor, estaba algo desconcertado, puesto que a pesar de haber leído bastante sobre la isla y vincularme con algunos isleños en el continente, jamás imaginé lo que veía y no me refiero al paisaje, sino a la gente, a los modos de vida, a todo lo que lograba divisar,

*era absolutamente nuevo y extraño para mí. De alguna manera la metáfora del viaje antropológico comenzaba a cumplirse en carne propia, sólo que esta vez era algo distinto, uno no sólo se encontraba con otro diametralmente opuesto, sino que también con otro sumamente semejante y sobre todo con los rapanui más jóvenes, con aquellos que poseían una urbanidad, en la que me reconocía. No una urbanidad producto de la vestimenta o gustos, sino una urbanidad hostil y segregadora, una cosa que veo cotidianamente en mi casa, solo que en mí casa soy parte integral y aquí no lo era, por la tanto esa hostilidad era dirigida hacia mí en muchas ocasiones.*

Los más sorprendentes en estos días fue la hibridación que existe en la isla, como todos los que han pasado por ella han dejado su huella impresa, en la música que posee entonaciones de country, influencia del período que estuvieron los norteamericanos. El hecho de que la mitad de los jóvenes de la isla estudia en el continente durante el año se deja sentir de alguna u otra manera; el asombroso incremento del parque automotriz convertidos en taxis, los cargos fijos telefónico que han llevado a que la gente converse largas horas por teléfono, las migraciones de chilenos que han integrado el sound en las programaciones de radio, su vínculo con Tahiti siendo su norte urbano más próximos en un sentido cultural. Todo esto se ve en la isla y parece tener una mayor proyección en estos días donde se recibe a tanto extranjero.

En Hanga Vare Vare, se realizaba un desfile de moda histórico, que iba desde las tradicionales vestimentas de mahute, a la influencia tahitiana, mostrándonos los períodos de evangelización de la iglesia y la explotación de las compañías extranjeras.

#### **4.2.1 Espacio y Representación**

La oferta del turismo representa para occidente un pasado mítico, una figura construida de los más variados textos literarios y manifiestos sociales, una concepción de libertad que es posible mirar desde diversos ángulo, desde "El buen salvaje de Rosseau" a "Aline et Valcour ou le roman philosophique de Sade" (Romieux 1997), donde se construye una sociedad ideal, el paraíso ensoñado de occidente, una sociedad distinta que surge de relatos de exploradores y navegantes que hablan de otro mundo enclavado y diseminado en el océano.

Si pensamos en espacios con importancia turística en la isla, se me vienen a la mente todos aquellos sitios arqueológicos que han sido restaurados y que forman parte de la oferta turística, es por esto que quisiera describir tres de las ofertas más demandadas por los turistas que visitan la isla.

- a) Visita a la aldea ceremonial de Orongo, Volcán Rano Kau y Vinapú. Este circuito se recorre en medio día y preferentemente es visitado en las mañanas. Los lugares que mencionamos se encuentran próximos a Hanga Roa.
- b) Visita a Vaihu, Akahanga, Tonganki, laderas del Volcán Rano Raraku, Anakena. Este circuito considera todo el día de tour, ya que se llega a almorzar a Anakena, siendo una tarde recreativa en la playa. Los lugares mencionados se encuentran al lado este y norte de la isla y no son cercanos a Hanga Roa.
- c) Visita a Tahai, Museo, Ahu Akivi, la Cueva de los plátanos y la cantera Puna Pau. Este circuito está hecho para medio día y los sitios mencionados se encuentran relativamente cerca de Hanga Roa, básicamente a unos diez kilómetros al norte y cinco al este.

Por otro lado, los circuitos menos recorridos son el Poike, el Maunga Terevaka y el lado noroeste de la isla, ya que después de Tahai por la costa, no existe ninguna otro Ahu restaurado, considerando que tanto el Poike, como el Terevaka son de difícil acceso y es posible acceder a ellos a caballo o en vehículo 4x4.

Cabe preguntarse si estos son los principales espacios turísticos que existen en la isla, ¿cómo se articula la representación en ellos?

Como lugares de identidad, reflejan historia para los rapanui que los visitan, pero para los turistas no son más que lugares de tránsito, en los que ven los resabios de una desaparecida cultura, ya que los monumentos de piedra no tienen otra explicación para ellos. Es como si se encontraran visitando las ruinas de la Atlántida y todas las explicaciones acerca de la cultura fueran válidas excepto las científicas.

*Pero la ciencia ha contribuido enormemente a este legado, al haber tildado a la isla de misteriosa en las primeras expediciones que se hicieron a ella. Son estos significados y otros más, los que están en la retina del turista al mirar y observar estos circuitos.*

A esta supuesta civilización perdida se la compara con lugares tan remotos como Egipto, por su semejanza en algunas palabras y una especie de barbilla en algunos Moai y a la India, por la similitud de los signos en las tabletas Rongo Rongo y otros encontrados en el valle del Indo. Son estas imágenes de tránsito las que deambulan por hoteles y rutas de tour, imágenes sobrecargadas de modernidad, modernidad que reúne culturas y universos disímiles en el ombligo del mundo.

Pero que sucede con la modernidad y la representación espacial para los rapanui ¿por dónde entra y de qué manera nosotros la percibimos?

Tal vez la radio y la televisión han sido el medio que más ha penetrado en la vida social rapanui y en ella encontramos noticias varias del continente, programas evangélicos, música country, rancheras y sound, un espacio para todos; también podemos sintonizar la radio de la Marina, la cual se conectaba a Radio Activa de la V Región. En febrero del 2001 un doctor de la isla creó la Radio Polinesia Chilena, colocando principalmente música continental, con el fin de dar una alternativa, ya que la radio local, era música principalmente polinésica, con programas de gusto rapanui, (ranchera y Country) y el sound era un aporte de los taxistas principalmente chilenos.

En fin, esto no es nada si nos ponemos a pensar por ejemplo, en la televisión, Habitualmente el canal nacional, TVN, es el que se transmite en la isla, pero hoy en día gracias a diversos proyectos, existe un canal local que se transmite los fines de semana, en él podemos ver largas horas de noticias locales, entrevistas a sus personajes, cine con toda clase de películas pirateadas, donde es frecuente ver películas de acción, cine gole y de artes marciales.

Esta gama de construcción social, es un gran atractivo para el turista, se sorprenden y se confunden con facilidad. Es fácil ver en los tour a extranjeros y continentales con brújulas y otros artilugios para detectar el magnetismo de los Ahu, piedras, canteras, y ver de que manera algunos guías turísticos acomodan la historia según sus espectadores, es decir la

oralidad evoca un tiempo pasado, donde se cuenta la historia del lugar que se está visitando y se convierte la historia pasada en una historia presente, por lo cual se articula constantemente, generando un espacio donde se mezcla un pasado mítico con un presente esotérico.

En este sentido la cultura se entiende como un proceso de construcción social, donde la animación y el desarrollo comunitario, comienzan a jugar un rol importante en la organización rapanui y en la construcción de su oferta turística (Caride, 1999: 32).

Así, los circuitos turísticos conforman un horizonte que realza el valor patrimonial de su cultura. Se generan dos espacios que cooperan entre si, por un lado la reconstrucción del pasado arqueológico con las respectivas visitas a lugares patrimoniales y por otro el presente rapanui, donde su acentuada identidad frente a las masivas visitas de turistas se convierte en una nueva oferta (Herreman, 1998: 32). Todo esto nos lleva a nuevos productos de consumo cultural que promueven a la isla con nuevas facetas, como un museo de sitio y como un grupo humano que mantiene sus costumbres.

Se construye una puesta en escena doble que mezcla perfectamente el patrimonio cultural tangible y el valor social que el pueblo Rapa Nui le da a su pasado y su presente (González, 1995: 235). El primero se da en los sitios arqueológicos y patrimoniales, mientras el segundo se desarrolla en lo cotidiano, en la urbe espacial que forma Hanga Roa.

De esta manera, la representación cotidiana que llevan a cabo los rapanui, nos habla de una lucha por ser, donde se observan los procesos de hibridación, a través de sucesos que se superponen en la historia de los rapanui y que parecieran ser significados desde todos los ángulos posibles.

## 4.2.2 Reproducción e Identidad

En términos generales, concebimos el turismo como un fenómeno característico del llamado proceso de globalización, de hecho como un impulsor notable de dicho proceso. Aunado a las migraciones laborales, el turismo se destaca en primer lugar como el fenómeno más relevante de desplazamiento e intercambio de población a nivel mundial.

Gran parte de los trabajos antropológicos apuntan a reconstruir, desde los paradigmas de la cultura, las condiciones socio-culturales necesarias para el sostén y reproducción de un discurso sobre “lo que fue” y lo que es “ser” Rapa Nui. El origen enigmático de su población, los posibles procesos de difusión y contacto cultural temprano ante una situación de aislamiento geográfico única en el mundo, la gran producción material de esta cultura, que supone un pasado de auge y esplendor y un origen asociado a las influencias culturales de polinesia, son los elementos más solicitados por los estudios antropológicos y arqueológicos, hecho que les ha otorgado un status académico por un lado, y por otro, han servido de manera crucial a la construcción de una imagen cultural que se expande por el mundo y que constituye la piedra angular del desarrollo turístico en la isla.

La contribución de la antropología a la industria turística no ha sido solo el hecho de haberla categorizado como exótica o enigmática, sino que también se ha debido al carácter aventurero que han tenido consigo las diversas expediciones que se llevaron a cabo en la isla. Sin ir más lejos, la expedición de Thor Heyerdahl en la Kon Tiki fue documentada en 16 mm, y mostrada en cines en distintos lugares del mundo antes de las presentaciones de los respectivos largometrajes. Esto motivó una suerte de necesidad de descubrimiento de lo distinto, de lo otro, asociado muchas veces a la empresa colonialista y a la labor que tuvieron las Reales Sociedades de Geografía.

El caso de Métraux, a pesar de tener una formación etnológica más rigurosa, no escapa a la industria fílmica, ya que la expedición a la isla también fue acompañada de una visión cinematográfica. Claro está, que dichos documentales distan mucho de lo que actualmente concebimos como tal, ya que la tomas de imágenes y la banda de sonido que acompaña a dichos documentales son parte de un estilo cinematográfico que se asemeja a la de misterio y terror “arqueológico”, como los son clásicos como “La Momia”.

Esto nos lleva a pensar en la presencia de la industria filmica en la isla y sus posteriores consecuencia, tanto en la población misma, como en la posterior presencia turística, que vende lo visto en películas y documentales a turistas deseosos de vivir parte de dichas aventuras y experimentar a su vez un contacto con un otro distinto, un otro exótico.

De aquí se desprende otro aspecto fundamental al respecto; el consumo de lo exótico. El turismo es, según Pierre Rossel (1990), un fenómeno propio de la sociedad de consumo, con el que se convierte a las "minorías culturales" y sus modos de vida, en objetos de consumo, eliminando toda posibilidad de intercambio igualitario debido a las posiciones desiguales entre turistas y "minorías culturales". Con esto, Rossel desecha en gran medida la posibilidad de concebir la actividad turística como un valor social de interrelación humana; "El turismo forma parte de un marco más general de relaciones desiguales norte - sur y parecería que para cambiar un elemento del sistema, habría que antes o al mismo tiempo cambiar el todo". A partir de esta crítica se puede decir que el turismo transformaría a las minorías culturales en algo exótico que encuentra cabida en las imágenes que construye el turista en la "búsqueda de lo primitivo", en "la vuelta a lo natural"

La contribución de los arqueólogos a esta industria turística tampoco es menor, a partir de los esfuerzos del arqueólogo Williams Mulloy, tenemos el inicio de un proceso de restauración en algunos de los Ahu más importante de la isla. Mulloy restaura con la finalidad de comprobar su teoría de técnicas y tecnologías ocupadas en la construcción de los Ahu. Con ello comienza un período en el cual la arqueología se concibe y desarrolla a partir de proyectos de restauración.

El trabajo de restauración no solo es importante para la investigación arqueológica, ya que también lo son para la empresa turística quienes hacen de los lugares restaurados unos de las principales paradas turísticas en la actualidad. Es más, el Ahu de Vinapu, utilizado por Heyerdahl para apoyar sus teorías acerca de un segundo poblamiento desde América hacia la isla, donde establece una comparación entre el sistema de construcción Incaico y las de este Ahu, es hoy en día denominado por la industria turística como "*El Ahu Perfecto*", siendo también una parada obligatoria para los visitantes sedientos de transitar por los mismo lugares de las expediciones.

El turismo se ha transformado en una de las mayores industrias del mundo y el patrimonio cultural contribuye en buena medida a esta situación. La simbiosis existente entre patrimonio cultural y turismo es manifiesta y ha dado nacimiento a la "industria del patrimonio", en donde lo constitutivo de un grupo humano *-su patrimonio cultural-* se transforma en una simple mercancía al servicio del turismo.

Cabe destacar una situación particular del desarrollo del turismo cultural en la isla. Pocos son los casos donde el turismo, en tanto actividad introducida en minorías culturales, se desarrolla entorno a la autogestión, donde la propiedad casi exclusiva de la infraestructura turística y las divisas que de ahí se generan, son de usufructo local, de los propios rapanui. Esto nos lleva a suponer positivamente, un desarrollo sustentable del turismo en el ámbito cultural, que estimule la preservación de las condiciones que hacen posible la renovación y la continuidad del uso, consumo y transmisión de los bienes culturales, sin deteriorarlos.

Sin embargo, en la isla la capacidad hotelera y turística es manejada en su mayoría por los propios rapanui, siendo el acceso a la isla uno de los recursos que reporta grandes divisas y que no es manejado por la población rapanui.

Todo esto nos arrastra al conflicto que se produce entre identidad y turismo, conflicto no solo en un sentido negativo de la historia, sino también desde una perspectiva distinta, donde el proceso dicotómico es entendido como uno solo. En este sentido la producción cultural rapanui ha sido dirigida para construir una serie de insumos para el turista.

**“Desde siempre los hombres han viajado a causa del comercio, la guerra, los peregrinajes, los clanes han migrado en busca de tierra más favorable. Pero el turismo como tal es un fenómeno de masas reciente, ligado a los mecanismos de la sociedad de consumo. La masa puede significar aquí ya sea la muchedumbre que se amontona en las playas o que se reúne en ocasiones de un gran festival, o aquellos grupos reducidos que se suceden en los grandes lugares de turismo.” (Rossel, 1990:1)**

Lo que espera el turista es extrañarse, salir de su ámbito cotidiano, es comprar una fantasía de los antiguos exploradores, donde nos hablaban de exóticos lugares. Sin embargo, por lo general no existe reciprocidad en esta relación, puesto que el turista tiene la posibilidad de partir al encuentro de otras culturas y por lo general los habitantes de estas otras culturas no tienen la misma posibilidad (Ibid: 10). Pero este no es el caso generalizado de la isla, ya que el bagaje de viaje que poseen los rapanui es bastante amplio y en muchas ocasiones son invitados por los mismo turistas a otras fronteras, sin considerar los viajes que se realizan a otros rincones de Polinesia, principalmente a Tahiti o por estudios a Chile, los que son mucho más frecuentes.

A pesar de ello, las distintas organizaciones isleñas, se encontraban en conversaciones con una línea aérea para realizar vuelos a la isla. En las conversaciones sostenidas con los empresarios de la compañía, la comunidad rapanui pedía el 20 % de las acciones o utilidades de este servicio. Es más, la preocupación y la participación en las actividades turísticas de la Isla de Pascua han motivado a las autoridades del gobierno y de la isla a realizar un estudio de capacidad de carga. En las primeras conversaciones, entre la comunidad y la consultora a cargo de este estudio, uno de las principales preocupaciones de la comunidad era poder establecer un control de las migraciones de chilenos a la isla, producidas por una necesidad de elevar sus condiciones de vida. Sin duda alguna, el turismo y la cultura son el mejor recurso de subsistencia que posee la isla y los rapanui se encargan muy bien de protegerlo. Así existe en la actualidad el programa Tarai Henua o más conocido como CORFO<sup>27</sup>, el cual pretende impulsar una industria turística de calidad, asociada a la idea de turismo de intereses especiales (Boletín N° 26 del 2002, Fomento Productivo CORFO).

De esta manera el turismo persigue su objetivo de rentabilidad de la empresa. Mientras el turista no se queda mucho tiempo en un lugar de vacaciones, no tiene medios para descubrir otra cosa que no sea lo que el paquete turístico le ofrece. Por lo tanto lo que se crea para el turista y lo que el turista ve es parte de un paisaje ficticio, es una puesta en escena, que es consumida también por los propios rapanui, sobre todo por las nuevas generaciones, por aquellos que nacieron en el continente y recién retornan a la isla.

---

<sup>27</sup> CORFO, para tener un mayor identidad en la isla se auto denomina Tarai Henua.

La isla representa una atracción turística apetecible, no sólo por su riqueza arqueológica, sino porque además éstos lugares se pueden visitar en uno o dos días. Es más, ya en 1970 se realizaban expediciones por vehículo al sur de Hanga Roa, Ana Kai Tangata, Rano Kao, Orongo, y Vinapu (Porteus, 1981: 194). Estas expediciones, mostraban la aldea ceremonial de Orongo restaurada, los petroglifos y la visión de los islotes Motu Nui, Motu Iiti y el volcán.

Si bien la isla es el punto polinésico más aislado, su nombramiento de enigmático por los primeros navegantes que llegan a ella, su estimulante patrimonio cultural, hacen de la isla uno de los destinos más cotizados por los modernos viajeros. Estos pagan grandes sumas por revivir un pedazo de historia contada por Pier Loti, por Cook o el mismísimo Hotu Matu, llevando a los rapanui a generar una oferta que satisfaga la impulsiva demanda de los turistas. Demanda que se convierte en masiva, después de la habilitación de los vuelos y sobre todo luego de la increíble publicidad que generó la expedición de Thor Heyerdahl en 1956 (Porteus, Op. Cit.: 189), impulsado además por la restauración arqueológica en distintos puntos de la isla, como el Ahu Akivi en 1960, Orongo 1970 y Tahai 1978 (Ibid: 193). Este proceso de modernización y construcción cultural ha sido producto de diversos factores, afectando directamente a la isla y su comunidad.

Pero, ¿qué sucede con la identidad cultural?, bueno si la identidad cultural está asociada con la diferencia, la crisis de la modernidad ha aportado a la deconstrucción y desescencialización de la identidad; fracturándola o negándola. Pero debe agregarse que el "Ser", de una comunidad también se compone de la absorción de rasgos de otras comunidades (Norriid, 2000: 1).

En este sentido, los sujetos se encuentran activamente cambiando su identidad, mostrando su capacidad de adaptación al tomar nuevas costumbres, pudiendo ver cómo coexisten diversas culturas en la formación de una identidad colectiva, en este caso el de la comunidad rapanui. Acentuando los elementos exóticos que seducen más al turista (Ibid: 7).

**“La presencia Norteamericana, el gobierno civil, el influjo de los administradores Chilenos, y los servicios aéreos calendarizados operaron de manera sinérgica para afectar profundamente la vida política, social y económica de Isla de Pascua después de 1965. Es aún demasiado temprano para evaluar los efectos a largo plazo de tan rápida modernización; cualquier evaluación significativa requeriría de un estudio sociológico por separado. Algunos cambios inmediatos pueden ser vistos, sin embargo, en las áreas de población, ocupación, y estructura social.” (Porteus, Op. Cit.: 219)**

Este proceso los lleva a reconstruir su historia a cualquier precio, a pesar de que la historia se encuentra fragmentada, debido a los distintos cortes culturales a los que han sido expuestos. Es tal vez esta razón u otras, porque los rapanui han iniciado desde hace algún tiempo un proceso de invención y reinención cultural. Invención que se vale de los fragmentos de su cultura oral, de los descubrimientos arqueológicos, y de sus nexos con Polinesia. De esta manera, no sólo ha cambiado lo que el turista ve, sino que la percepción que tienen los propios rapanui de su pasado.

En este sentido podemos decir, que la construcción histórica rapanui se asocia a la hawaiana, ya que ambas se fundan en su estructura social y en la ordenación sistemática de las circunstancias, por ende su estructura es también histórica (Sahlins, 1997: 135).

**“¿Qué sucede, entonces, con la opción resultante entre estabilidad y cambio? También en este caso, el pensamiento occidental presupone que los dos son antitéticos: contrarios lógicos y ontológicos. Los efectos culturales se identifican como continuos con el pasado o como discontinuos, como si fuesen clases alternativas de la realidad fenoménica, en distribución complementaria en un espacio cultural dado... Sin embargo, la historia hawaiana no es sin duda la única que demuestra que la cultura funciona como una síntesis de la estabilidad y el cambio, el pasado y el presente, la diacronía y la sincronía.” (Sahlins, Op Cit. 136)**

De esta manera, el turismo ha jugado un rol protagónico en los procesos de construcción de identidad y social en la isla, ha generado espacios, discursos que se confrontan y factores económicos que sostienen parte de la reconstrucción cultural e histórica de la isla.

### 4.2.3 Historia y Continuidad

#### *De la Antropología y sus aportes*

En esta sección haremos mención a los trabajos antropológicos que se han realizado en la isla en el último siglo. El sentido de esta recopilación bibliográfica está dado por la necesidad de rescatar los enfoques y los paradigmas que sostuvieron teórica y metodológicamente, algunos de los trabajos de antropología realizados en Isla de Pascua, considerados representativos del quehacer antropológico, debido al aporte que han generado en torno al conocimiento de la isla y su gente, siendo un conocimiento utilizado tanto por la “comunidad científica”, como por la propia comunidad Rapanui.

De esta manera se hace hincapié, en la contribución antropológica de varios investigadores, quienes han centrado sus trabajos en la producción de conocimiento y contenidos antropológicos de Polinesia y las Islas de Pacífico Sur. Sin embargo, algunos de estos contenidos y conocimientos antropológicos han sido apropiados y reelaborados por la comunidad Rapanui, para reconstruir su pasado y generar un discurso propio, que toma tanto contenidos desprendidos de la propia Isla de Pascua, como del resto de Polinesia, incorporando además una serie de elementos asociados a la modernización y a la globalización.

Esto ha generado una concepción de cultura, asociada y condicionada con la producción turística, la que establece nuevos parámetros del “ser” rapanui, donde se conjugan los aportes de la antropología y el turismo, abriendo un nuevo campo de aproximación antropológica a la cultura Rapa-Nui.

Hemos realizado una selección de los trabajos, que a nuestro parecer, son los más representativos al momento de desentrañar los paradigmas y las líneas teóricas que han sustentado la producción intelectual en la isla.

En las primeras tres décadas del siglo pasado algunos de los trabajos más destacados son: *The mystery of Easter Island*, de Katherin Routledge (1919); *Los Misterios de Isla de Pascua*, de P. Bienvenido de Estella (1920); *La Isla de Pascua y sus Misterios*, de Stephen-Chauvet (1934); y *Ile de Pasque* de Henry Lavachery (1935).

Ya en este período podemos dar cuenta que los trabajos acerca de la isla están sostenidos desde una visión de lo "otro" en tanto cosa exótica, extraña, desde el paradigma de un mundo sin historia, cuyos orígenes enigmáticos la convierten en un ejemplo emblemático tras la búsqueda por el conocimiento de aquellas sociedades consideradas aisladas geográfica y culturalmente.

En 1934-35, una expedición franco belga llegó a la isla a desarrollar trabajos de investigación arqueológica y antropológica, dando paso a una etapa de trabajos de mayor rigor académico y científico. En 1940, Métraux publicó su obra- *Etnología de la Isla de Pascua*-, la primera etnología general de la sociedad Rapa-Nui.

Cuando revisamos el trabajo de Métraux, nos encontramos frente a un texto que es concebido en gran parte desde la cultura material, a la cultura intangible; la importancia que se le atribuye a lo material se destaca. Su trabajo nos habla del clima, de su geografía, recursos, cursos de agua, vida animal, demografía, nombres de la isla, contacto con los Europeos, ritos de iniciación, conceptos de vida después de la muerte, agricultura, material cultural, construcción de casa, canoas, comparación con otras islas de Polinesia, adornos personales y decoración, significados sociales de los tatuajes, imágenes de protección para las casas, petroglifos, danzas, religión, piedras de obsidiana, recreaciones, juegos, tabletas, música y festejos.

El trabajo de Métraux se encuentra bajo el prisma del rescate de culturas en extinción, producto del contacto con occidente y las transformaciones que los llevarían hacia la civilización que debían adoptar según los modelos occidentales, llevando a cabo un inventario cultural.

A fines de la década del 50', Thor Heyerdahl, emprende una serie de trabajos en la Polinesia que se iniciaron con una expedición desde el puerto del Callao en Perú y culmina en el archipiélago de Paumotu, en la Polinesia Francesa. Sus trabajos abren una discusión teórica difusionista acerca del poblamiento de la Isla. A pesar de la cuestionada rigurosidad antropológica de sus trabajos, su paso por la isla en 1956 da inicio al desarrollo de nuevos estudios arqueológicos, Heyerdahl se acompaña de un equipo de cinco arqueólogos, entre los que encontramos a William Mulloy.

Si bien es cierto que Mulloy, no lleva a cabo estudios antropológicos en la Isla de Pascua, no podemos ignorar la importancia de los estudios de este arqueólogo y los elementos que entrega a la comunidad Rapa-Nui en su reconstrucción histórica, al dar inicio a la restauración sistemática de su pasado material.

Durante la mayor parte de este período se encuentra en la isla el Reverendo Padre Sebastián Englert, de la orden de los Capucinos y capellán de la isla, quién realiza una recopilación de la historia oral de la isla, produciendo el primer diccionario Rapa-Nui - Español (1938), y recopilando leyendas de la Isla de Pascua.

La importancia del trabajo del Padre Sebastian, se atribuye al largo tiempo de permanencia que tuvo en la isla, logrando un importante contacto con sus informantes. Es así que sus trabajos no solo son parte de una lectura obligatoria para los actuales investigadores, sino que también son testimonio escrito de la memoria oral de los actuales habitantes de la isla.

En la década del 70', Grant Mc Call, entonces un estudiante de doctorado en Antropología comienza sus investigaciones en torno a la genealogía de los habitantes de Isla de Pascua. Este antropólogo reconstruye junto a los habitantes de la isla la descendencia de los clanes o tribus a través de los linajes que se distribuía el territorio pascuense. Por otro lado, nos habla de las transformaciones que han tenido las formas de alianzas matrimoniales, la adopción de costumbres chilenas y la importancia de la exogamia con extranjeros (Mc Call, 1976: 24).

Ya a principios de la década del 80', el antropólogo canadiense Douglas Porteous publica los resultados de su investigación "*La modernización en la Isla de Pascua*", trabajo donde desarrolla una tesis sobre el impacto que han provocado los agentes modernizadores en la isla, y las estrategias que han establecido los pascuenses en su proceso adaptativo y de reelaboración de estos elementos a sus patrones productivos y culturales. Muy importante es el estudio de Porteous, pues nos permite caracterizar las formas en que un grupo cultural, va haciendo suyos elementos que en un tiempo anterior no lo eran, apropiándolos en un proceso de resignificaciones de acuerdo a sus necesidades socioeconómicas (Porteous, 1981:167).

Por esos mismos años, se realizan publicaciones de los trabajos antropológicos y arqueológicos a cargo del grupo de investigación formado por Patricia Vargas, Andrés Recasens y Claudio Cristino, todos parte del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Entre los más destacados de esa época, podemos nombrar un trabajo en conjunto de estos investigadores titulado *Proceso, alcances y efectos de la aculturación*, en donde se discuten las posibilidades teóricas y metodológicas, de establecer categorías y fundamentos concretos capaces de definir y medir estos efectos a partir de las particularidades culturales de los Rapa-Nui. En este contexto la discusión y las reconsideraciones respecto del concepto de *aculturación*, son fundamentales al momento de establecer los contenidos de lo “tradicional”, lo que pertenece a la cultura *Pascuense* y de lo “introducido” desde la sociedad occidental.

A finales de esta década es muy significativo el trabajo realizado por el Consejo de Jefes de Rapa-Nui titulado *Te Mau Hatu'o Rapa-Nui, “Los soberanos de Rapa-Nui”*, Pasado, presente y futuro. Este trabajo es un ejemplo emblemático de reconstrucción histórica de un grupo a partir de un entramado histórico y mítico en donde se intenta dar orden y coherencia a un supuesto estado inicial de las cosas, momento en el que se funda la tradición, sustentada en la configuración original de territorio en clanes y linajes, los que se reconstruyen otorgando pertenencia a los actuales Rapa-Nui. Así, el trabajo intenta legitimar desde un sustento mítico - histórico y en relación con las políticas aplicadas desde el Estado, un discurso reivindicatorio de los derechos ancestrales de los Rapa-Nui con su territorio, así como también una carta denuncia del atropello de sus derechos fundamentales y de las demandas que actualmente impugnan al gobierno chileno (Hotus, 1988:11).

La antropóloga chilena Susana Rochna-Ramirez realizó una investigación acerca de la territorialidad en Isla de Pascua. En su libro titulado *La propiedad De La Tierra En Isla De Pascua (1996)*, desarrolla una exhaustiva revisión histórica sobre la distribución territorial de la isla y de los diferentes acontecimientos- como las compras ilegales de terreno, la incorporación de la isla al territorio nacional y la inscripción de las tierras fiscales en 1933- que significaron la pérdida sistemática del territorio por parte de los habitantes de la isla. Así también, se exponen los elementos para entender las demandas actuales del pueblo Rapa-Nui. Obra de gran valor histórico, jurídico y antropológico, es un excelente documento para dar cuenta de uno de los componentes más importantes para los pueblos

indígenas: el territorio, *el cual se constituye como elemento fundamental del desarrollo de una cultura* (Rochna-Ramírez, 1996: 20).

Una de las investigaciones destacadas en la década de los 90' es: *Rapa-Nui - Spanish Bilingual language choice and code switching*, realizada por Miki Makihara, quien aborda la problemática lingüística a partir de las transformaciones que la lengua Rapa-Nui ha tenido a causa del contacto con occidente.

La antropóloga e historiadora chilena Alejandra M. Griffero (2001), en su artículo "*Colonialism and Rapa-Nui Identity*", desarrolla la relación entre las incursiones colonialistas y la progresiva desarticulación identitaria que ha vivido la isla. Al mismo tiempo propone algunas de las estrategias de reelaboración identitaria desarrolladas por los habitantes de Pascua.

Otro trabajo importante de los últimos años es *Cultural Tourism and World Heritage Designation on Eastern Island*, de Mira Shackley, quién realiza un análisis sobre el impacto de la industria turística en la isla sostenida por la explotación publicitaria de sus atractivos arqueológicos y culturales.

Como podemos observar el trabajo antropológico realizado en la isla ha generado un importante insumo en la construcción del imaginario de los rapanui, donde se da una simbiosis entre los estudios antropológicos y los procesos de construcción de identidad.

Uno de los productos de esta unión entre procesos identarios y estudios antropológicos es el turismo, ya que los europeos crearon una imagen estereotipada de ellas y además, esto permitió el sincretismo e hibridación que conocemos hoy en día (Di Castri, 2002: 266).

Sin embargo, la antropología propiamente tal no es la única que contribuye a este proceso, ya que los relatos de diversos visitantes a la isla y en distinto tiempos de la historia a partir del contacto con occidente son parte importante en esta construcción. Son aportes desde la construcción del viaje, de la investigación geográfica, de la imaginación de escritores y producto de la evangelización.

**“Todos estos monumentos, así como ruinas de aldeas o edificios de piedra que en varios parajes de la isla se conservan, demuestran que en otro tiempo existió en ella numerosa y relativamente civilizada población, extinguida por causas que nadie hasta hoy conoce. Los dólmenes de los druidas, los ídolos y los templos del Sol en el Perú, las magnificas calzadas del lago de Méjico, las pirámides de Egipto sorprenden menos al viajero que aquellas pesadas construcciones perdidas en una pequeña y solitaria isla del Pacífico, distante más de 700 leguas de toda tierra habitada” (Beltran y Rospide, 1928: 12)**

Este fragmento del documento escrito por la Sociedad de Geografía Española, nos grafica claramente la mirada de occidente sobre la isla, son estas inquietantes miradas las que motivan las visitas de occidente y que van más allá de la explotación de la isla como un recurso productivo, sino más bien se orientan a descubrir sus misterios.

Sin embargo, otras de las preocupaciones existentes a fines del siglo XIX y a principios del XX, era el rescate de una cultura que inevitablemente se extinguiría con el paso del tiempo y con la llegada de occidente. Así el doctor Philipi nos relata lo siguiente:

**“Dentro de pocos decenios no habrá, según toda probabilidad, raza indijena alguna en esta isla, la más interesante de todas las de la Polinesia, por sus ídolos de piedra, sus jeroglíficos esculpidos en palo, etc. Me consideraría por mui feliz si este pequeño trabajo indujera a las personas que se hallen en el caso de visitar la isla o que residen en ella, a indagar, mientras es tiempo todavía, la vida i las ideas relijiosas de los isleños, i a resolver las muchas dudas que hacen nacer las relaciones a veces contradictorias de las personas que las han visitado en distintas épocas” (Philipi, 1873: 68)**

Esta visión de una gran cultura en vías de extinción y ubicada en un lugar desolado, bajo la inclemencia de la naturaleza, es evocada por escritores, como es el caso de Pedro Prado, quién reproduce algunos de los relatos de los visitantes de Rapa Nui. En su relato mezcla perfectamente, la extrañeza de encontrarse con otro, de estar en medio del océano. Cuestionamiento frecuentemente hecho por marinos como queriendo señalar no solo el aislamiento, sino también el desamparo.

**“En medio de ese alarido ensordecedor, medité en mi aventura. Me encontraba en la Isla de Pascua, en una isla de salvajes situada en mitad del Pacífico y lejos, muy lejos, de todas las rutas que siguen las naves que cruzan el grande océano solitario. Y, cosa extraña, pensaba en ello tranquilamente, sin arrepentimiento ni entusiasmo; Acaso porque no podía creer en la realidad de lo que me rodeaba. Mis ideas y sensaciones no tenían vigor. Imaginaba encontrarme bajo la pesadilla de un sueño estrambótico, en el que un viento impetuoso barría con todas las cosas que hay sobre la tierra y el mar” (Prado, 1914: 16).**

Así, su construcción de esta Isla de Pascua, nos da los rasgos de diversos relatos y donde se funde su principal característica, que es hablar de un lugar de una belleza y hostilidad incomparables, de un lugar perdido en tiempo, un lugar que pareciera carecer de tiempo.

A modo de ejemplo quiero citar tres relatos, de fechas distintas y navegantes que pertenecen a culturas distintas.

**“11 y 12 de marzo.**

**A las ocho de la mañana fue vista tierra desde la cofa en dirección Oeste... No dudé que ésta sería la tierra de Davis o Isla de Pascua...**

**... Nos trajeron un racimo de plátanos que sunimos a bordo por medio del cable, y después volvieron a la orilla. Con esto nos formamos una buena opinión de los isleños, sugiriéndonos esperanzas de que encontraríamos algunos víveres, de los que estábamos muy necesitados” (Cook, 1922: 51).**

**“En medio del Gran Océano, en una región por la que nadie pasa jamás, hay una isla misteriosa y perdida; no existe otra tierra en sus proximidades y, a más de ochocientas leguas en torno, sólo inquietas y vacías inmensidades la circundan” (Loti, 1998: 9).**

**“El acto de viajar introduce en curiosas experiencias; igual que cualquiera decisión nueva, liberadora de la rutina.**

**Al amanecer el “Angamos” se traslada de La Perouse a Hangaroa y tenemos una sensación colectiva del ánimo que despierta, entre los pascuenses, nuestra llegada.**

**Veo un bote que tripulan varios muchachos y un viejo. La mar esta intranquila y el bote se vuelca; los muchachos alcanzan la escalera del buque, mientras el viejo se aferra al bote volcado, sin perder bártulos, monos de madera, una cabeza de plátano y un bastoncillo” (Merino, 1989: 53)**

Sin lugar a dudas, el relato de Pedro Prado nos muestra la construcción que se genera en el imaginario de occidente frente a Polinesia y frente a Rapa Nui. Todos estos relatos fueron alimentando la necesidad de descubrir las islas del Pacífico, de conseguir esas imágenes paradisíacas. Así el desarrollo del turismo de hoy y la reconstrucción de los procesos identitarios también se nutren de estos relatos, construyendo nuevas puestas en escena para los turistas, como lo son la bienvenida en el aeropuerto o a la bajada de los cruceros, espectáculos de danza y una oferta culinaria de platos típicos o productos propios de la isla.



l. Gentileza Colección Museo RP. Sebastian Enlert



m. Gentileza Colección Museo RP. Sebastian Enlert



n. Gentileza Colección Museo RP. Sebastian



ñ. Gentileza colección Museo RP. Sebastian Enlert

### 4.3 Conclusión

Para concluir este capítulo creo necesario conjugar el análisis que intenta explicar las relaciones entre los elementos que han posibilitado la reelaboración y la invención cultural y, la creciente industria turística, concebida como uno de los fenómenos de extensión propio de las relaciones capitalistas en la isla, en correspondencia con la globalización de la cultura del consumo. Este desarrollo turístico responde a un fenómeno bastante reciente que ha sido llamado el turismo cultural, definido como tal en cuanto se establece como parte de las estrategias de supervivencia de las minorías culturales.

De alguna manera, en la isla se puede ver, cómo uno aporta sin querer o con querer a la reconstrucción de su historia y su cultura, pero también es posible observar como ellos calan en nosotros y nosotros también nos llevamos algo de ellos. Así se inicia un proceso de reconstrucción identitario que toma algo de turístico y un turismo que toma algo de identitario, un proceso que yo creía que se generaba sólo en las urbes, donde se da, de por si una convivencia entre sujetos provenientes desde distintos constructos sociales, por establecer un pequeño recuerdo, a García Canclini y sus Culturas Híbridas, como se transforman determinados íconos culturales en productos de consumo masivo. Pero este tema comienza en la isla desde un principio, desde que el contacto con occidente se inicia. Quizá son estas algunas de la motivaciones que han conducido a la isla y sus habitantes a establecer una serie de negociaciones con el occidente. Un occidente incauto y muchas veces cruel que persigue constantemente su provecho, sin embargo, los rapanui han sabido empaparse de todo esto e incorporarlo a su cotidianidad.

Es así que tenemos grupos opositores que reniegan toda esta influencia, pero que asimilan una gran cantidad de información, buscan lo antiguo, es casi el reflejo del deseo turístico de lo exótico, de lo que debiera ser, del pensamiento salvaje, de lo que debiera ser el otro o lo otro...así, debemos comprender que a pesar de que estos grupos posean un gran enraizamiento cultural, un gran contacto con la matriz cultural de su familia, son los nuevos guerreros, son los defensores de su cultura. De esta manera, los propios lorgos con su discurso anticolonialista son parte de la oferta turística, ya que aquellas gringas en busca de lo exótico no dejan de sorprenderse por estos hombres que cabalgan a pelo todo el día, se visten descalzos y con ropas militares, el pelo largo con moños y plumas a la antigua, tatuados en distintas partes de su cuerpo. Ese es el exotismo que

hoy vende la isla, una muestra híbrida de una cultura que fue y que se reconstruye en el día – día, con los aportes de los consejos de ancianos, de los grupos de isleños que trabajan en el rescate de la lengua, baile y tradiciones, como también de los aportes de la comunidad científica, cámara de turismo, grupos esotéricos venidos de Brasil, evangélicos, testigos de Jehová, buques que se agolpan en la bahía, charters y marinos.

Así, el turismo y sus puestas en escena se convierten en una síntesis de la cultura rapanui y por momentos nos deja ese extraño sabor de leer el resumen de un buen libro o sencillamente de ver solo la película del libro.

## **Conclusión Final**

### **La nueva llegada del Manutara**

Conocer e identificar la relación existente entre representación y reproducción cultural en Rapa Nui, motivó realizar este trabajo en el que se identificaron distintas dimensiones de análisis como lo son memoria - identidad, historia - continuidad y representación - reproducción.

Con respecto a la memoria e identidad, se identifica que existen dimensiones sociales que intervienen desde los lugares, los cuales son construidos para configurar nuevos espacios sociales de intercambio y significado. Por esto, la memoria se vuelve un elemento fundamental para la construcción de espacios paralelos y mixtos de uso exclusivos del turista y del rapanui, como también espacios de diálogo donde se construyen nuevos escenarios.

Así, la identidad tiene un referente espacial y tangible dentro de la geografía de la isla. Sin embargo, los espacios no son los únicos que lubrican la memoria y constituyen identidad, ya que el cuerpo es otro espacio que es ocupado para articular la memoria y la identidad.

Historia y continuidad, también son referentes que tienen dimensiones espaciales y van desde la toponimia de diversos lugares de la isla a las leyendas que son evocadas en cantos y danzas. De esta manera, la historia rapanui, es una historia viva que se encuentra en todos los rincones de la isla y que es llevada en el cuerpo a través de la tradición oral y de las manifestaciones y puestas en escena que se llevan a cabo en la isla, como es el caso de la Tapati.

En este sentido, la memoria, la historia, la identidad rapanui y su continuidad son manifestadas y expresadas crónicamente en las Puestas en Escena, siendo estas una síntesis de dichos procesos.

Su importancia radica en que la puesta en escena en sí se convierte en un recipiente de la cultura rapanui, el cual no solo cumple la función de guardar los discursos identitarios pertinentes, sino que también es capaz de darlos a conocer para su propia gente y para los distintos visitantes que recibe la isla.

Por eso al hablar de la relación existente entre representación y reproducción estamos aludiendo a uno de los fenómenos que se generan a partir de este proceso de escenificación de la cultura, un fenómeno que tiene fuertes lazos económicos y que permite que se produzca la reproducción adecuada de estas manifestaciones.

El fenómeno al cual hago referencia es el turismo, que desarrolla los espacios y la economía necesaria para las puestas en escena. Su trabajo es bipartito, ya que por un lado busca la satisfacción del turista, y por otro la regeneración y articulación del discurso rapanui.

Así, la reproducción cultural se convierte en uno de sus principales componentes, desenvolviéndose en la institucionalidad de la cultura, es decir en la centralización de su saber en instituciones como la escuela o agrupaciones culturales, supliendo de esta forma la labor que descansaba completamente en la familia.

Finalmente, la relación entre reproducción y representación hace mención a la concepción polinésica de Mito y Praxis, en la cual no podemos entender uno sin la presencia de la otra. Como también no podemos, llevar a cabo la generación de un discurso identitario sin representaciones y manifestaciones míticas que descansen o se soporten en antecedentes pragmáticos como lo es la sustentabilidad económica de la isla.

El fenómeno del turismo no es algo menor y es posible verlo acompañado de grandes celebraciones como la Tapati. En él se conviven manifestaciones de repercusión interna y externa, ya que se rearticula la identidad rapanui en expresiones escénicas, pero también se refuerzan gracias a las nuevas alteridades que generan las visitas de los turistas.

Así los ciclos en Rapa Nui han cambiado y son marcados por nuevos acontecimientos que marcan una mayor fertilidad en sus acciones, ciclos que son establecidos por la llegada de los turistas a la isla, quizá el nuevo manutara que arriba con su mensaje de abundancia.

## Bibliografía Citada

### Augé, Marc

- 1998 a** *Hacia una antropología de los mundos modernos*. Ed. Gedisa. Barcelona, España.
- 1998 b** *La Guerra de los Sueños. Ejercicios de etno – ficción*. Ed. Gedisa. Barcelona, España.

### Artaud, Antonin

- 1971** *El Teatro y su Doble*. Buenos Aires, Argentina.

### Arroyo, Victor

- 2000** *Sintaxis Turística; Entorno y Trayectorias de Significado*. En: [www.naya.org.ar/congrso2000/ponencia](http://www.naya.org.ar/congrso2000/ponencia)

### Arredondo, Ana María; Largo, Eliana y Delsing, Riet.

- 1998** *Relaciones de Género en Isla de Pascua Una Sociedad Multicultural en Cambio*. Santiago.

### Balme, Christopher

- 1990** "A Place to Stand: Concepts of space and ceremony in contemporary Maori Theatre". En: *Theatre Studies Publications*. Glasgow, Scotland. pp 192 – 202.
- 1995** "Inventive Syncretism. The concept of syncretic in intercultural discourse." En: *Cross / Cultures Vol. 26, N° 2*, pp 9 – 18.
- 1996** *Between Separation and Integration. Intercultural strategies in contemporary Maori Theatre*. In *The Intercultural Performance Reader*. Editado por Patrice Pavis. London and New York, pp 175 – 187.
- 1998** "Staging the Pacific: Framing Authenticity in Performances for Tourists at the Polynesian Cultural Center." En: *Oxford University*. pp 53 – 69.
- 1999** "Dressing the Hula. Iconography, Performance and Cultural Identity Formation in late nineteenth century Hawaii." En: *Paideuma Mitteilungen zur Kulturkunde*. Vol 45, N° 1, pp 233 – 255.

**2000** "Sexual Spectacles. Theatricality and the performance of sex in early encounters in the Pacific." En: *The New York University and The Massachusetts Institute of Technology*.

**2001** "Home Fires: Creating a Pacific Theatre in the Diaspora." En: *Theatre Research International*. Vol 26, N° 1, pp. 35 – 46. United Kingdom.

**Beltran y Rozpide, R.**

**1879** "Isla de Pascua." En: *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*. Madrid V. 15, N° 3, pp. 153 – 166.

**Blixen, Olaf**

**1979** *Figuras de Hilo Tradicionales en la Isla de Pascua y sus correspondientes salmodias*. MOANA. Montevideo.

**Briones, Guillermo**

**1993** *Metodología de la Investigación*. Bogotá, Colombia.

**Campbell, R.**

**1976** *Kai Kai de Te pito te Henua* Santiago, Chile.

**Cohen, Ronald**

**1991** "Problema y Enfoque en la Antropología." *University Northwestern, Evanston Illinois, USA*.

**Cook, James**

**1922** *Viaje hacia el Polo Sur y alrededor del mundo*. Ed. Calpe. Madrid, España.

**Cuminao, Clorinda; et al.**

**1998** *El Gijatun en Santiago una forma de reconstrucción de la identidad Mapuce*. Tesis de Grado. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.

### **Di Castri, Francesco**

- 2002** "Tourism, Biodiversity and Information. Diversification, Connectivity and Local Empowerment for Tourism Sustainability in South Pacific Island – a Network from French Polynesia to Easter Island." En: *Leiden, Netherlands. Chapter 16. pp 257 – 284.*

### **Eliade, Mircea.**

- 1978** *Mito y Realidad.* Ed. Guadarrama. Barcelona, España.  
**1995** *Lo Sagrado y lo Profano.* Ed. FCE. México DF.

### **Englert, Sebastian**

- 1995** *La Tierra de Hotu Matu'a.* Ed. Universitaria. Santiago, Chile.

### **Felbermayer, Federico**

- 1965** *Historias y Leyendas de la Isla de Pascua.* Santiago, Chile.

### **Garcia, Nestor.**

- 1989** *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Ed. FCE. México DF.

### **Geertz, Clifford**

- 1973** *Visión de Mundo y Análisis de símbolos sagrados.* Ed. Universidad Católica del Perú. Lima.

### **González, Matilde**

- 1995** "La Concepción de un Proyecto de Valoración Social del Patrimonio Arqueológico. El plan de Toques como Referente." *Revista Archivo Español de Arqueología. N° 68 pp. 225 – 241.*

### **Grifferos, Alejandra**

- 2001** "We are Merely Asking for Respect. The Reformulation of Ethnicity in Rapa Nui." En: *Pacific 2000: Proceedings of the Fifth International Conference on Easter Island and the Pacific.* Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, G. Lee, F. Morin. Chapter 9. pp 377 - 382.

**Hernández Sampieri, Roberto**

1996 *Metodología de la Investigación*. Ed. Mc Graw – Hill. Bogotá, Colombia.

**Herreman, Yani**

1998 “Museo y Turismo: cultura y consumo”. En: *Museum Internacional*. París, Francia. Vol. 50N° 3.

**Hotus, Alberto; et al.**

1988 *Te Mau Hatu'o Rapa Nui. Los Soberanos de Rapa Nui*. Santiago, Chile.

**Huke, Paloma**

1995 *Tu' u Hotu iti*. Editorial Tiempo Nuevo Santiago, Chile.

**Huntsman, Judith**

1981 “Butterfly Collecting in a Swamp. Suggestions for Studying Oral Narratives as Creative Art.” En: *The Journal of the Polynesian Society*. Volume 90 N° 2, June. Auckland, New Zealand.

**Kaepler, Adrienne**

2001 “A Photograph is Worth a Thousand Words.” En: *Pacific 2000: Proceedings of the Fifth Internacional Conference on Easter Island and the Pacific*. Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, G. Lee, F. Morin. Chapter 8. pp 307 - 312.

**Kernot, B.**

1981 “An Artist in his Time.” En: *The Journal of the Polynesian Society*. Volume 90 N° 2, June. Auckland, New Zealand.

**Lamas, Marta.**

1994 “Cuerpo: Diferencia Sexual y género.” En: *Rev. Cuerpo y Política*. Año 5, vol. 10.

### **Le Goff, Jacques**

1991 *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario.* Ed. Paidós. Madrid, España.

### **Lévi-Strauss, Claude.**

1971 *La Vía de las Máscaras.* Ed. FCE. México DF.

### **Loti, Pierre**

1998 *Isla de Pascua.* Ed. LOM. Santiago, Chile.

### **Malinowski, Bronislaw.**

1966 *Crimen y Costumbre en la sociedad salvaje.* Barcelona, España.

1980 *Los Argonautas del Pacífico.* Ed. FCE. México DF.

### **Makihara, Miki**

2001 "Changing Rapanui Language and Identity." En: *Pacific 2000: Proceedings of the Fifth Internacional Conference on Easter Island and the Pacific.* Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, G. Lee, F. Morin. Chapter 10. pp 425 - 428.

### **Merino, Luis**

1989 *Rumbo a Oceanía. Dirección de Instrucción de la Armada.* Valparaíso, Chile.

### **Mc Call, Grant**

1976 *Reaction to disaster: continuity and change in Rapanui Social Organization,* Unpublished PH. D. Thesis, Australian National University.

2001 "A Report From Rapa Nui. Rapa Nui Journal." En: *The Journal of the Easter Island Foundation.* \*Volume 15, number 1. May.

### **Mege, Pedro**

1989 "Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuches" En: *Boletín N° del Museo Chileno de Arte Precolombino.* Santiago pp 81-114.

**Métraux, Alfred**

1940 *Ethnology of Easter Island*. B.P. Bishop Museum, Bulletin N° 160. Honolulu, Hawaii USA.

**Moscovici, Sergei.**

1995 *Psicología Social II. Representaciones Sociales*. Barcelona, España.

**Pakarati, Isabel**

1995 *Kai Kai: Sentimiento y Cuerpo de la Tradición Oral Rapa Nui*. Santiago, Chile.

**Pavis, Patrice.**

1998 *Teatro contemporáneo: Imágenes y Voces*. ED.LOM. Santiago, Chile.

**Philippi, Rudolph**

1873 *La Isla de Pascua i sus habitantes*. Imprenta Nacional. Santiago, Chile.

**Porteus, Douglas**

1981 *The Modernization of Easter Island*. University of Victoria, Department of Geography, Canada

**Prado, Pedro**

1914 *La Reina de Rapanui*. Colección de libros electrónicos. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

**Ramírez, José Miguel**

1999 Utopia and Reality. En: *Pacific 2000: Proceedings of the Fifth Internacional Conference on Easter Island and the Pacific*. Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, G. Lee, F. Morin. Chapter 9. pp 383 - 390.

2000 *Manual de Arqueología e Historia*. Universidad de Valparaíso. Centro de Estudios Rapa Nui. Valparaíso, Chile.

**Rochna-Ramirez, Susana.**

1996 *La Propiedad de la Tierra en Isla de Pascua*. CONADI. Santiago, Chile.

**Romieux, Michel**

- 1997 "La Influencia mítica de las islas del Pacífico en Occidente". En: *Revista de Antropología Chilena. Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales. Santiago, Chile.*

**Rossel, Pierre**

- 1990 Turismo la Reproducción de lo Exótico. El turismo y las minorías culturales.

**Sahlins, Marshal**

- 1997 *Islas de Historia. La muerte del Capitán Cook. Metáfora, antropología e historia.* Gedisa. Barcelona, España.

**Shakley, Myra**

- 1998 "Cultural Tourism and World Heritage Designation on Easter Island." En: *Easter Island in Pacific Context South Seas Symposium. Proceedings of the fourth international conference on Easter Island and East Polynesia. Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, G. Lee, F. Morin. pp 383 - 390.*

**Shennan, Jennifer**

- 1981 "Approaches to the Study of Dance in Oceanía: Is the dancer carrying an umbrella or not?" En: *The Journal of the Polynesian Society. Volume 90 N° 2, June. Auckland, New Zealand.*

**Taylor; et al.**

- 1984 *Investigación Cualitativa.* Barcelona, España.

**Taussig, Michael**

- 1995 *Un Gigante en Convulsiones. El mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente.* Ed. Gedisa. Barcelona, España.
- 1997 "El cuerpo como objeto político en las sociedades centralizadas" En: *Actas del VIII Congreso de Antropología Colombiana. Simposium, Cuerpo, Diferencias y Desigualdades.*

## **Fomento Productivo**

- 2002** Tarai Henua. Un nombre para CORFO. Boletín Bimestral Corporación de Fomento de la Producción CORFO. Diciembre, boletín N° 26, p 8.

## **Bibliografía Consultada (no citada)**

### **Aguilar, Marcela**

- 2003** "La huida pascuense". En: *El Mercurio. Revista del Sábado. 16 de mayo.* Santiago, Chile.

### **Barth, Frederik**

- 1976** *Los Grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales.* Ed. FCE. México DF.

### **Bonfil, Guillermo**

- 1991** *Pensar Nuestra Cultura.* Ed. FCE. México DF.

### **Crowe, Meter**

- 1981** "After the Ethnomusicological Salvage Operation – What?" En: *The Journal of the Polynesian Society. Volume 90 N° 2, June. Auckland, New Zeland.*

### **Delsing, Riet**

- 2001** "Polynesian Cultural Revival. The Visit of Hokule'a to Rapa Nui." En: *Pacific 2000: Proceedings of the Fifth Internacional Conference on Easter Island and the Pacific.* Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, G. Lee, F. Morin. Chapter 9. pp 365 - 372.
- 2001** "Pacific Voyaging: A Subjugated Knowledge." En: *Rapa Nui Journal. The Journal of the Easter Island Foundation. Volume 15, number 1. May.*

### **Edwards, Rafael**

- 1918** *El apóstol de la Isla de Pascua: José Eugenio Eyraud.* Santiago, Chile

**Fuentes, Jordi.**

1960 *Diccionario y Gramática de la lengua de la Isla de Pascua*. Ed. Andres Bello. Santiago, Chile.

**Finney, Ben; et al.**

2001 "Closing and Opening the Polynesian Triangle: Hokule'a's Voyage Rapa Nui." En: *Pacific 2000: Proceedings of the Fifth Internacional Conference on Easter Island and the Pacific*. Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, G. Lee, F. Morin. Chapter 9. pp 353 - 364.

**Mellén Blanco, Francisco**

1988 La Isla de Pascua en el centenario de su incorporación a Chile " *Revista de marina*, año CIV, vol. 105 N° 2/88 Santiago, Chile.

**Norrild, Juana; et al.**

2000 *Identidad y Turismo. Asentamientos Galeses en Argentina*. Buenos Aires, Argentina.

**Pignet, Lorella**

2001 "Kai Kai: Tradition and Innovation on Rapa Nui." En: *Pacific 2000: Proceedings of the Fifth Internacional Conference on Easter Island and the Pacific*. Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, G. Lee, F. Morin. Chapter 9. pp 373 - 376. Chapter 9.

**Seelenfreund, Andrea and Holdway, Simon**

2000a "Burial Practices." *Easter Island Archaeology. Research on Early Rapanui Culture*. Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, W. Ayres. pp 81 - 102.

2000b "Color Symbolism in Easter Island Burial Practices." *Easter Island Archaeology. Research on Early Rapanui Culture*. Easter Island Foundation. Eds. C. Stevenson, W. Ayres. pp 103 - 109.

**Swain, Tomy; et al.**

**1995**            *The Religions of Oceania*. Part II Pacific Island, cap IV pp 121 – 234. USA.

**Wallerstein, Immanuel**

**1990**            *Análisis de los Sistemas Mundiales*. Ed. Alianza. México DF.

**1995**            *La reestructuración Capitalista y el Sistema – Mundo*. Ed. Alianza. México DF.

**Araya, Patricia**

**2000**            “Teatro y Memoria” En: *Apuntes de Teatro: Tragedia y Memoria*. N° 117 Universidad Católica. Editado por María de la Luz Hurtado. Santiago. pp 56-58.

**Mansilla, Luis**

**2000**            “El dolor de la Memoria” En: *Apuntes de Teatro: Tragedia y Memoria*. N° 117 Universidad Católica. Editado por María de la Luz Hurtado. Santiago. pp 24-27.

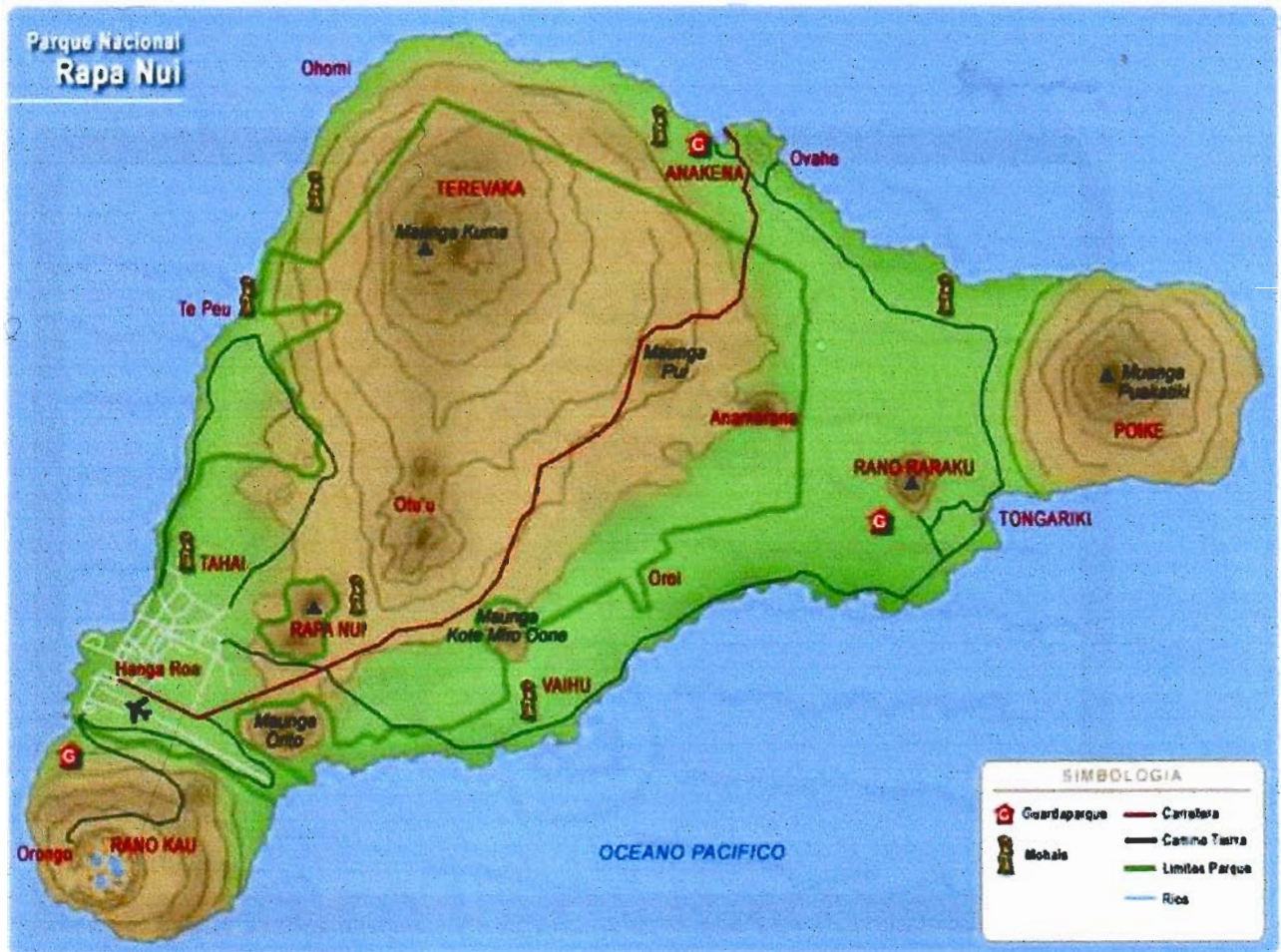
**Boyle, Catherine**

**2000**            “La Violencia en la Memoria: traducción, dramatización y representación del pasado” En: *Apuntes de Teatro: Tragedia y Memoria*. N° 117 Universidad Católica. Editado por María de la Luz Hurtado. Santiago. pp 59-66.

## ANEXOS

### Anexo 1.

#### Mapa Parque Nacional Rapa Nui



Anexo 2

Dibujo de la Isla (Portal Rapanui. [www.rapanui.uvc.cl](http://www.rapanui.uvc.cl))



## Anexo 3

### Bases Tapati Rapa Nui 2001

#### 1.- Competencia de Pesca en Alta Mar:

<b>Fecha de Inicio:</b>	sábado 29 de enero
<b>Hora de Inicio:</b>	19:00 horas
<b>Lugar:</b>	Caleta Hanga Roa O tai - Hanga Piko.
<b>N° de Embarcaciones:</b>	3 botes mínimos con 4 máximos, por candidatas.
<b>Zona de Pesca:</b>	Libre
<b>Especies para pesaje:</b>	Atún, Toremo, Remo-Remo, Po'o-Po'o, sierra, Kopuku Haha Roa, Mata Huiru, Piafri, Paratoti, Papauri, Pe'i, Ivi Heheu.
<b>Lugar de Llegada:</b>	Caleta Hanga Roa O tai.
<b>Hora de Llegada y Término:</b>	08:00 horas, del domingo 30 de enero.
<b>Entrega de Especies:</b>	Las especies serán aceptadas hasta las 09:00 horas, en el sector de caleta Hanga Roa O tai. El pesaje se realizará en forma individual para efectos de premiación y luego se sumará el total de las especies obtenidas correspondientes a cada candidata para el puntaje, se otorgará 30 minutos de tolerancia.
<b>Especies Prohibidas:</b>	Mango, Honu.

#### Observaciones:

- Las especies capturadas quedarán en poder de cada candidata.
- La Comisión Organizadora donará: 120 litros de bencina y 3 litros de aceite por cada candidata.
- El pesaje estará a cargo de la Comisión Organizadora.

## **2.- Competencia Gastronómica:**

<b>Fecha de Inicio:</b>	Domingo 30 de enero
<b>Hora de Inicio:</b>	12:00 horas
<b>Hora de Término:</b>	14:00
<b>Lugar:</b>	Sector Multicancha.
<b>Categoría:</b>	Damas y Varones mayores de 18 años.
<b>N° de Competidores</b>	2 por candidata (la preparación es individual).
<b>Importantes:</b>	Las candidatas compiten en Tunu-Ahí Pua, sin acompañante.

### **Platos a Preparar:**

Las parejas de competidores por candidata deberán preparar cada uno:

- a) 2 Kilos de Po'e
- b) 1 Kilo de Ika Mata
- c) 1 Koreha Tunu Ahí
- d) 1 Moa Ta'ò, 2 Kuma y 2 Taro
- e) 1 Pua Tunu Ahí (por candidata)

### **Desarrollo de la competencia:**

- Cada plato deberá ser preparado en forma individual por las competidoras, no es en pareja dicha preparación.
- El Umu de Po'e es separado del Umu de Moa Ta'ò.
- Los competidores deberán estar dotados de todos los elementos, para la realización de esta competencia. La preparación de los platos en forma individual, sin ayuda de terceros.
- Los competidores deberán presentarse con vestimentas autóctonas.
- Las competencias serán para damas como para varones.
- La premiación será solamente de los primeros y segundos lugares de cada plato.
- En caso del Po'e, los competidores pueden llevar la materia prima procesada, pero la mezcla se hará en el lugar de competencia.

### **Observaciones:**

Para la evaluación, se considerarán los siguientes aspectos: sabor, cocción, preparación, adornos de la mesa, presentación de las candidatas y competidoras.

### **3.- Tallado de Vai a Heva:**

**Fecha de Inicio:** Domingo 30 de enero

**Hora de Inicio:** 15:00 horas

**Lugar:** Caleta de Hanga Roa O Tai.

**Categoría:** Varones Todo competidor.

**N° de Competidores** Máximo 5 por candidata.

**Importantes:** 2 horas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- Cada escultor deberá tallar en piedra una obra que se asemeje a Vai a Heva.
- Las dimensiones de la obra serán de 50 x 50 cms. Aproximadamente.
- Cada escultor deberá dotarse de sus herramientas.
- No se permitirá la ayuda de terceros.
- En la evaluación se considerará: calidad del trabajo, terminación de la obra, similitud al Vai a Heva original.
- Los apoderados deberán proveer a los escultores de piedras para el tallado.

#### **4.- Confección de Collares de Pipi:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Domingo 30 de enero
<b>Hora de Inicio:</b>	15:00 horas
<b>Lugar:</b>	Caleta de Hanga Roa O Tai.
<b>Categoría:</b>	Damas mayores de 18 años.
<b>N° de Competidores</b>	Máximo 5 por candidata.
<b>Importantes:</b>	2 horas.

#### **Desarrollo de la competencia:**

- Cada una de las competidoras deberán confeccionar un medallón de pure, con adornos a creación libre.
- *Cada competidora deberá disponer de sus propios materiales y elementos de trabajo.*
- Los elementos para la confección de los collares serán a conveniencia de cada competidora.

#### **5.- Natación Damas:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Domingo 30 de enero
<b>Hora de Inicio:</b>	17:30 horas
<b>Lugar:</b>	Caleta de Hanga Roa O Tai.
<b>Categoría:</b>	Mayores de 18 años hasta 25 años de edad.
<b>N° de Competidores</b>	Máximo 5 por candidata.
<b>Importantes:</b>	2 horas.

#### **Desarrollo de la competencia:**

- El estilo de la natación será libre
- La competencia se desarrollará sin aletas.
- No se aceptará la participación de turistas en la competencia.

- El punto de partida y la meta estará demarcada por boyas.
- Se dispondrá de embarcaciones de salvataje y salvavidas idóneos.
- Los apoderados de las candidatas entregarán previo a la competencia la nómina de sus competidoras a la comisión organizadora.
- Las competidoras no podrán realizar el recorrido por el "Papa", como tampoco podrán caminar.

## **6.- Natación Varones:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Domingo 30 de enero
<b>Hora de Inicio:</b>	17:30 horas (finalizada la competencia de natación damas)
<b>Lugar:</b>	Caleta de Hanga Roa O Tai.
<b>Categoría:</b>	Mayores de 18 años hasta 25 años de edad.
<b>Nº de Competidores</b>	Máximo 5 por candidata.
<b>Importantes:</b>	2 horas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- Para esta competencia se considerarán las mismas normas que el desarrollo de la competencia Natación Damas.

### **Observaciones:**

- Se eliminará al competidor que camine o que haga el recorrido por el "Papa Haka Eke Ngaru".

## **7.- Regata Damas y Varones:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Domingo 30 de enero
<b>Hora de Inicio:</b>	Después de la competencia de natación
<b>Lugar:</b>	Caleta de Hanga Roa O Tai.
<b>Categoría:</b>	Damas y Varones mayores de 18 años.
<b>Nº de Competidores</b>	Mínimo 3 botes por candidata y máximo 4.

### **Desarrollo de la competencia:**

- Se podrá utilizar botes de madera usados por pescadores para la pesca artesanal.
- Se podrá construir botes nuevos, para dicha competencia.
- No se aceptarán botes de fibra de vidrio, aluminio, plumavit, ni tampoco Vaka Ama.
- Cada bote será tripulado por 4 remeros y un patrón (5)
- Cada bote deberá llevar un distintivo de la candidata (banderín, cinta, etc.)
- Se considerará ganador a la embarcación que pase totalmente la meta.
- En caso de mal tiempo la Comisión Organizadora indicará si hay algún cambio.
- Los remos a utilizarse deberán ser largos, solamente podrá usarse UN remo corto.

### **Recorrido:**

- Varones: desde Hanga Kio'e hasta Hanga Roa O Tai.
- Damas: Desde Hanga Vare-Vare hasta Hanga Roa O Tai.
- La meta y partida estará demarcada con boyas.

## 8.- Festival Folklorico Rapa Nui:

### 8.1.- Riu:

<b>Fecha de Ejecución:</b>	1° etapa lunes 31 de enero 2° etapa jueves 03 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	22:00 horas (ambas etapas)
<b>Lugar:</b>	Hanga Vare-Vare.
<b>Categoría:</b>	Damas y Varones mayores de 18 años.
<b>N° de Competidores</b>	Mínimo 7 y máximo 12 por candidata.

#### **Desarrollo de la competencia:**

- Los participantes deberán actuar con vestuario polinésico (pareu).
- Cada grupo interpretará 2 temas.
- Se aceptará sólo un grupo por candidata.
- Se permitirá el acompañamiento del Keho, Ma'ea Poro, Hete Va'e y otros instrumentos de percusión antigua, no se podrá utilizar el Kaua'e.
- Se considerará para la evaluación los siguientes productos: mejor interpretación de los temas, percusión de los instrumentos antiguos y expresión de acompañamiento corporal y vestimenta.

### 8.2.- Tango Rapa Nui:

<b>Fecha de Ejecución:</b>	1° etapa lunes 31 de enero 2° etapa jueves 03 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	22:00 horas (ambas etapas)
<b>Lugar:</b>	Hanga Vare-Vare.
<b>Categoría:</b>	Parejas mayores de 18 años.
<b>N° de Competidores:</b>	3 parejas por candidatas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- La música de la competencia estará a cargo de la Comisión Organizadora.
- Para la clasificación de las tres primeras parejas ganadoras, se efectuará por simple eliminación (eliminación de 3 parejas por música tocada). Esto será en la segunda etapa.
- Se considerará para la evaluación los siguientes aspectos: orden, creación, ritmo, vestimenta y coreografía.
- Los competidores deberán presentarse con pareu Rapa Nui.
- Los competidores deberán presentarse en ambas etapas del festival.

### **8.3.-Hímene Apí:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	1° etapa lunes 31 de enero 2° etapa jueves 03 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	22:00 horas (ambas etapas)
<b>Lugar:</b>	Hanga Vare-Vare.
<b>Categoría:</b>	Damas y Varones mayores de 18 años.
<b>N° de Competidores:</b>	3 Solistas o dúos por candidatas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- Interpretación de una canción inédita, por competidor (creaciones originales que no hayan participado en festivales o competencias anteriores de la Tapati).
- Los competidores deberán presentarse con vestimenta autóctona o camisa de pareu Rapa Nui en el caso de los varones, mientras que las damas deberán usar pareu Rapa Nui.
- La duración de la canción deberá ser entre 4 y 5 minutos como máximo.
- Factores a considerar para la evaluación: Voz, manejo de los instrumentos, vestimenta y letra.
- Antes del inicio de la competencia cada participante entregará el nombre del tema y del autor a interpretar a la Comisión Organizadora.
- Los Competidores deberán participar en ambas etapas del festival.

#### 8.4.- Conjuntos:

<b>Fecha de Ejecución:</b>	1° etapa lunes 31 de enero 2° etapa jueves 03 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	22:00 horas (ambas etapas)
<b>Lugar:</b>	Hanga Vare-Vare.
<b>Categoría:</b>	Damas y Varones: a) Menores de 0 a 12 años (primer bloque) b) De 13 a 18 años (segundo bloque) c) Mayores de 19 años (tercer bloque)

#### Desarrollo de la competencia:

- El primer bloque, actuará el día domingo 6 y jueves 10 de febrero, a las 22:00 horas en Hanga Vare-Vare.
- El segundo bloque, y el tercer bloque actuarán los días lunes 31 de enero y jueves 3 de febrero, en el Festival folklórico Rapa Nui.
- Cada candidata presentará tres conjuntos típicos de acuerdo con las categorías indicadas anteriormente, pudiendo ser los músicos los mismos para los tres bloques.
- Cada conjunto deberá presentar tres temas en competencia por categoría.
- La candidata deberá bailar sola un baile, en su respectiva categoría (3 más 1 tema).
- Para la evaluación; se considerarán los siguientes aspectos: Orden, creación, música, disciplina, vestimenta, coreografía.
- La vestimenta de los conjuntos a presentar en la competencia, deberá utilizar: plumas, Kakaka, conchitas, mahute; pero en ningún caso deberá utilizar pareu.
- Para la evaluación final, se considerarán la suma total de puntajes de cada bloque (conjuntos) en competencia. Es decir, existirá evaluación separada de cada bloque en participación.
- Los conjuntos que no cumplan con la cantidad solicitada de personas por cada bloque, serán afectadas con disminución del puntaje, como el incumplimiento de las edades por categorías; esto será u descuento de 30 puntos por cada persona.
- Un primer bloque actuará después del Himene Api y el segundo bloque desarrollará su actuación después de la competencia de Haka Tangi Upa-Upa.

## 8.5.- Haka Tangi Upa-Upa:

<b>Fecha de Ejecución:</b>	1° etapa lunes 31 de enero 2° etapa jueves 03 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	22:00 horas (ambas etapas)
<b>Lugar:</b>	Hanga Vare-Vare.
<b>Categoría:</b>	Damas y Varones mayores de 18 años.
<b>N° de Competidores:</b>	3 por candidatas.

### Desarrollo de la competencia:

- Cada competidor deberá interpretar un solo tema con su canción correspondiente.
- De los temas a interpretar, no se podrá entre los competidores.
- Antes del inicio de la competencia el participante entregará el nombre del tema a interpretar a la Comisión Organizadora.
- Los participantes deberán presentarse con pareu Rapa Nui.
- Para la evaluación se considerará: mejor tema interpretado, vocalización, ejecución instrumental y vestimenta.
- Los competidores deberán presentarse en ambas del festival.

## 9.- Exposición Agrícola:

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Martes 1 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	12:00 horas (ambas etapas)
<b>Lugar:</b>	Feria Municipal.
<b>Categoría:</b>	Todo Competidor.

### Desarrollo de la competencia:

- Los competidores deberán presentar los mejores productos agrícolas en competencia.
- Los productos en competencia serán decepcionados y pesados por la Comisión Organizadora.

- Se premiarán el 1° lugar de cada producto, no así para los efectos de puntaje para las candidatas.
- Los productos par la competencia serán los siguientes: Maika Ri'o, Maika Puka-Puka, Maika Hiva, Maika Purau'Ino, Taro, Anana con muku-muku, Kuma, "Todos los productos en competencia deben ser cultivados en la isla"

#### **10.- Competencia de Caza Submarina:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Miércoles 2 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	08:00 horas
<b>Hora Término:</b>	16:00 horas
<b>Lugar:</b>	Caleta Hanga Roa O tai.
<b>Categoría:</b>	Mayores de 18 años/duplas.
<b>N° de Competidores:</b>	Máximo 4 duplas.
<b>Lugar de Término:</b>	Por determinar
<b>Hora de Pesaje:</b>	16:00 horas
<b>Lugar de Pesaje:</b>	Se determina según sector de caza

#### **Desarrollo de la competencia:**

- El buceador acepta como responsabilidad propia todos los riesgos inherentes a la competencia.
- Tiempo de tolerancia 10 minutos.
- Los buceadores dispondrán de sus propias embarcaciones para la competencia.
- La competencia se realizará en duplas (dos buceadores), evitando de esta forma posibles riesgos de accidente.
- Los buceadores deberán entregar sus especies al juez del pesaje, las que serán destinadas a la preparación del Tunu Ahí en Hanga Rau o Te Ariki.
- La zona de caza será sorteada antes de la competencia, dependiendo del clima.
- Para efectos de premiación el pesaje se efectuará en duplas, esta competencia no contempla puntos para las candidatas.

- Especies prohibidas: Honu, Mango, Ura, Titeve.

## **11.- Competencia de Haka Pei:**

**Fecha de Ejecución:** Miércoles 02 de febrero

**Hora de Inicio:** 19:00 horas

**Lugar:** Maunga Pu'i

**Categoría:** Mayores de 18 años.

**Nº de Competidores:** Libre.

### **Desarrollo de la competencia:**

- La competencia no otorgará puntaje para las candidatas, libre.
- Los competidores deberán inscribirse en el departamento de Cultura Tapati Rapa Nui 2000 y confirmar su participación en una reunión técnica.
- Cada competidor deberá disponer de sus troncos de plátanos para dicha competencia.
- La Comisión Organizadora Tapati Rapa Nui 2000 se hará cargo del traslado de los troncos desde Hanga Roa al Maunga Pu'i y ubicarlo en la cima del Maunga.
- El inicio de la competencia se efectuará con un "Umu Tahu Moa Tea-Tea", como forma de invocar la buena suerte y el éxito del evento.
- Los competidores deberán participar con atuendo autóctono (Hami) y pintura corporal (Takona).
- Previo a la competencia se efectuará sorteo, entre los participantes, para el orden de partida o deslizamiento.
- La pista de competencia estará demarcada con banderines para evitar el deslizamiento por terreno con peligro y desniveles.
- De igual forma el lugar de inicio y término estará demarcada con banderines.
- La competencia se realizará contra el tiempo.
- Se considerarán ganadores los tres mejores tiempos, para efecto de premiación.
- Para mayor estabilidad, se exigirá dos troncos unidos de plátano.
- Cada competidor acepta como responsabilidad propia todos los riesgos inherentes a la competencia, debiendo firmar un compromiso con la Comisión Organizadora.

## **12.- Actividades Costeras:**

### **12.1.- Runu Pipi:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Jueves 3 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	14:00 horas (ambas etapas)
<b>Hora de Término:</b>	15:30 horas
<b>Lugar:</b>	Hanga Roa O Tai.
<b>Categoría:</b>	Damas mayores de 18 años.
<b>Nº de Competidores:</b>	5 competidoras por candidatas.

#### **Desarrollo de la competencia:**

- A la hora indicada de término todas las competidoras deberán estar en el lugar del pesaje. Se dará una tolerancia de 10 minutos.
- El pesaje será en forma individual para efectos de premiación, y para los efectos de puntaje se sumará el total de lo recolectado por el equipo representativo de cada candidata.
- Variedad: Pipi Tea-Tea, Pipi Uri-Uri, Pipi Café y Pure.

### **12.2.- Here Koreha:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Jueves 3 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	14:00 horas
<b>Hora de Término:</b>	15:30
<b>Lugar:</b>	Hanga Roa O tai.
<b>Categoría:</b>	Varón todo competidor.
<b>Nº de Competidores:</b>	4 por candidatas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- A la hora indicada de término todos los competidores deberán estar en el lugar de pesaje. Se dará 10 minutos de tolerancia.
- Cada competidor deberá disponer de todos los materiales y elementos para la ejecución.
- El pesaje, será en forma individual, para los efectos de premiación, mientras que para puntaje de candidatas se tomará en consideración el peso total de las especies de los competidores de cada candidata.
- Las especies serán devueltas a los apoderados después del pesaje.
- No se permitirá el uso de: anzuelos, ganchos y otros.
- El elemento de pesca deberá ser autóctono (here)
- Al competidor que se sorprenda haciendo uso de anzuelos u otro tipo de ganchos, será eliminado en forma inmediata de la competencia.

### **12.3.- Mata e Oru:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Jueves 3 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	16:00 horas
<b>Hora de Término:</b>	17:30
<b>Lugar:</b>	Hanga Roa O tai.
<b>Categoría:</b>	Varones mayores de 18 años.
<b>N° de Competidores:</b>	5 por candidatas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- Los competidores dispondrán de sus elementos de caza: Lanza de bambú sin elástico; con punta de fierro, con un máximo de 2.20 mts. de largo; además de máscara y snorkel. No se permitirá el uso de aletas, trajes u otros.
- También deberán disponer de un Tui de alambre. No se permitirá llevar nylon, bolso, malla, anzuelos.
- Para el pesaje no se aceptarán: Titeve, Avahata, Koiro, Koreha, Ura y Honu.

- Habrá una embarcación de apoyo durante el desarrollo de la competencia.
- Los competidores tendrán una tolerancia de 15 minutos para llegar al lugar del pesaje.
- No se permite el traspaso de especies a un compañero.
- Para efectos de premiación el pesaje será individual. Para efectos de puntaje se tomará en consideración, el total de especies acumulado por los competidores por candidata.

### **13.- Natación Niños:**

**Fecha de Ejecución:** Jueves 3 de febrero

**Hora de Inicio:** 16:00 horas

**Hora de Término:** 17:30 horas

**Lugar:** Piscina Pea.

**Categoría:** De 8 a 12 años.  
De 13 a 15 años.

**N° de Competidores:** 5 por candidatas.

#### **Desarrollo de la competencia:**

- El estilo de la natación será libre.
- La competencia se desarrollará sin aletas.
- No se aceptará la participación de turistas en la competencia.
- El punto de partida y la meta estarán demarcados.
- Se dispondrá de salvavidas idóneos.
- Los apoderados de las candidatas entregarán previo a la competencia la nómina de sus competidoras a la Comisión Organizadora.
- Los competidores no podrán caminar mientras se realice la competencia.

## **14.- Carrera de Caballos:**

### **14.1.- Tramo Corto:**

**Fecha de Ejecución:** Jueves 3 de febrero

**Hora de Inicio:** 19:00 horas

**Lugar:** Av. Pont.

**N° de Competidores:** 3 por candidatas.

#### **Desarrollo de la competencia:**

- La carrera se realizará por series de 02 corredores por vez (1 por candidata)
- Los competidores serán sorteados por cada serie.
- Los corredores cubrirán un tramo de 400 metros a 500 metros de distancia.
- La carrera se realizará sin montura.
- Los jinetes deberán ir pintados con algún motivo de la cultura Rapa Nui como de resaltar la competencia (takona libre).
- Los participantes correrán con un distintivo de su candidata.
- La calificación será por simple eliminación quedando para una serie final los tres mejores tiempos o lugares de las series preliminares.
- El competidor que sea sorprendido golpeando con su fusta o huasca al adversario durante la carrera, será motivo de descalificación inmediata.

### **14.2.- Tramo Largo:**

**Fecha de Ejecución:** Jueves 3 de febrero

**Hora de Inicio:** 18:00 horas

**Lugar:** Av. Pont.

**N° de Competidores:** 3 por candidatas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- Los caballos que hayan participado en las carreras de tramo corto no podrán correr en la carrera de tramo largo, al igual que los jinetes.
- La carrera se realizará sin montura.
- Los participantes correrán con distintivo de su candidata.
- La calificación será: por simple eliminación quedando para una serie final los tres mejores tiempos o lugares de las series preliminares.
- Los jinetes deberán ir pintados con algún motivo de la cultura Rapa Nui como forma de resaltar la competencia (takona libre).
- El competidor que sea sorprendido golpeando con su fusta o huasca al adversario durante la carrera, será motivo de descalificación inmediata.

### **15.- Koro Haka Opo Riu Tupuna:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Viernes 4 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	22:00 horas
<b>Lugar:</b>	Hanga Vare-Vare.
<b>Categoría:</b>	Adultos y jóvenes mayores de 15 años.
<b>Nº de Competidores:</b>	Un coro de 15 personas por candidatas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- La competencia será canciones en Rapa Nui. Nada tahitiano ni extranjero.
- Cada coro interpretará 3 temas por vez, al terminar de cantar el primer coro, el otro, de la segunda candidata interpretará las 3 suyas, esto se repetirá todas las veces necesarias, hasta que uno de los coros repita 1 canción, ya sea interpretadas por ellos o por el otro coro.
- El coro que repita 1 canción de las interpretadas y no sepa más canciones será declarado perdedor.
- Para efectos de premio solo se considerará un máximo de 15 personas.

## 16.2.- Aka Venga:

### Desarrollo de la competencia:

- Cada competidor deberá confeccionar con anterioridad a la competencia el Aka Venga; el que consiste en una vara aproximadamente de 1.20 metros, en cada extremo deberá amarrarse una cabeza de plátano, haciendo un total de 15 kilos.
- El competidor que pierda su carga durante el recorrido intencionalmente, será descalificado.
- La competencia tendrá u circuito demarcado con banderines.

## 16.3.- Kau Hai Pora:

### Desarrollo de la competencia:

- Cada competidor deberá confeccionar su Pora con anterioridad al día de la competencia aparte del Pora para la competencia, deberá construir otro Pora para simular el recorrido con el Pora sobre el hombro hasta el lugar de inicio de la competencia.
- El Pora deberá confeccionarse completamente de totora.
- No se permitirá el uso de aletas.
- El recorrido estará demarcado.
- Previo a la competencia se entregarán las instrucciones necesarias para el desarrollo de la competencia.

## 17.- Tingi-Tingi Mahute:

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Sábado 5 de febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	19:00 horas
<b>Lugar:</b>	Rano Raraku.
<b>Categoría:</b>	Damas todo competidor
<b>Nº de Competidores</b>	4 más lar candidata.
<b>Hora de Término:</b>	20:30 horas.

### **Desarrollo de la competencia:**

- Las candidatas a Reina deberán participar en esta competencia.
- Las competidoras deberán presentarse con vestimenta autóctona Rapa Nui.
- Cada competidora deberá estar provista de sus materiales, para el desarrollo de la competencia.
- Las participantes no podrán usar más de una corteza para la confección del paño de mahute. Se clasificarán por el tamaño y calidad del trabajo terminado.

### **18. Tarai Moai:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Sábado 05 de Febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	19:00 horas
<b>Lugar:</b>	Rano Raraku
<b>Categoría:</b>	Todo competidor
<b>N° de Competidores:</b>	4 por candidata máximo
<b>Hora de término:</b>	20:30 horas

### **Desarrollo de la competencia:**

- Cada competidor deberá llevar en una piedra un Moai de 30 cms.; como mínimo tomando como modelo cualquiera de los moai de la ladera del Volcán.
- Los apoderados deberán proporcionar piedras a los talladores.
- Los competidores deberán estar dotados de sus propios elementos de trabajo (herramientas).
- Se considerará en la evaluación: calidad del tallado, similitud al Moai original, terminaciones y detalles.

### **19. Tallado de Orongo:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Domingo 06 de Febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	15:30 horas
<b>Lugar:</b>	Caleta Hanga Roa O tai
<b>Categoría:</b>	Varones todo competidor
<b>N° de Competidores:</b>	Máximo 4 por candidata

**Hora de término:** 17:30 horas

**Desarrollo de la competencia:**

- Cada competidor deberá tallar en piedra una obra artística que asemeje a los tallados en Orongo, con sus petroglifos en dimensiones más pequeñas.
- Las dimensiones máximas serán de 50 x 50 centímetros aproximadamente.
- Cada artista deberá presentar una sola obra.
- Deberán proveerse de sus propios elementos y materiales de trabajo.
- Los apoderados deberán proveer de piedras para el tallado a sus competidores.
- Para la evaluación se considerará: calidad del trabajo y tallado, similitud a las esculturas de Orongo, dimensiones reglamentarias.

**20. Confección de Moenga:**

**Fecha de Ejecución:** Domingo 06 de Febrero

**Hora de Inicio:** 15:30 horas

**Lugar:** Hanga Vare - Vare

**Categoría:** Damas o Varones todo competidor

**Nº de Competidores:** 3 parejas por candidata

**Hora de término:** 17:30 horas

**Desarrollo de la competencia:**

- Cada pareja deberá confeccionar un Moenga de Totorá considerándose para la evaluación: la calidad del tejido y la totora, dimensiones y la calidad del trabajo.
- Las competidoras deberán proveerse de sus materiales y elementos de trabajo (totora, etc.).
- No se acepta la colaboración de terceros.

**21. Competencia Confección de Trajes:**

**21.1. Confección de trajes de fibras de plátano:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Domingo 06 de Febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	15:30 horas
<b>Lugar:</b>	Hanga Vare - Vare
<b>Categoría:</b>	Damas todo competidor
<b>Nº de Competidores:</b>	3 por candidatas más 1 ayudante
<b>Hora de término:</b>	17:30 horas

**Desarrollo de la competencia:**

- Cada competidora deberá confeccionar un traje de Kakaka (fibra de plátanos), con el sostén y la falda más debajo de la rodilla.
- Las participantes deberán proveerse de sus propios elementos y materiales de trabajo, como así también la máquina de coser.
- El traje podrá llevar como adornos: conchitas, pure, Ngaoho o elementos propios de Rapa Nui.
- Para la evaluación se considerará: calidad de trabajo, calidad de las fibras, ornamentación y/o adornos, dimensiones (la falda debe llegar más debajo de las rodillas)
- Se podrá utilizar género u otro material para el revestimiento interno del sostén y falda.
- La falda podrá venir semi-preparada.

**21.2. Confección de Traje de Pluma:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Domingo 06 de Febrero
<b>Hora de Inicio:</b>	15:30 horas
<b>Lugar:</b>	Sector Multicancha
<b>Categoría:</b>	Damas todo competidor
<b>Nº de Competidores:</b>	3 por candidatas
<b>Hora de término:</b>	17:30 horas

**Desarrollo de la competencia:**

- Cada competidora deberá confeccionar un traje plumas, sostén y falda (por sobre la rodilla).

- Las participantes deberán proveerse de sus propios elementos y materiales de trabajo, como así también su máquina de coser.
  - El traje podrá llevar como adornos: conchitas, pure, Ngaoho o elementos propios de Rapa Nui.
  - Para la evaluación se considerará: calidad de trabajo, calidad de las plumas, ornamentación y/o adornos, dimensiones (la falda por sobre las rodillas)
  - Se podrá revertir de género u otro material las partes internas del sostén y falda.
  - Las plumas podrán venir semi-preparadas pero no el traje.
- 
- El traje podrá llevar adornos como: conchitas, pure, Ngaoho o elementos propios de Rapa Nui.
  - Para la evaluación se considerará: calidad del trabajo, calidad de las plumas, ornamentación y adornos, dimensiones (la falda por sobre la rodilla).
  - Se podrá revestir de género u otro material las partes internas del sostén y falda.
  - Las plumas podrán venir semi-preparadas pero no el traje.

## **22.- Pintura en Mahute:**

<b>Fecha de Ejecución:</b>	Domingo 06 de febrero
<b>Hora de inicio:</b>	15.30 horas
<b>Lugar:</b>	Caleta Hanga Roa O tai
<b>Categoría:</b>	Damas y varones todo competidor
<b>Número de competidores:</b>	Mínimo 3 por candidatas
<b>Hora de término:</b>	17.30 horas

### **Desarrollo de la competencia:**

- Cada Competidor (a) deberá realizar un trabajo artístico en pintura, sólo Kiea, sobre mahute, con motivos artísticos de Rapa Nui.
- El tema es libre creación.
- Cada competidor deberá proveerse de mahute, cuyas dimensiones mínimas serán de 30 x 30 cm.; y de sus materiales de trabajo.
- En cada evaluación se considerará: originalidad del tema, calidad del trabajo y terminación.

## **23.- Hoko e He Riu o te Repa: (conjuntos de niños)**

<b>Fecha de ejecución:</b>	Actuará el día domingo 06 y jueves 10 de febrero
<b>Hora de inicio:</b>	22.00 horas
<b>Lugar:</b>	Hanga Vare-Vare
<b>Categoría:</b>	Damas y varones menores de 0 a 12 años de edad

**Nota:** El desarrollo de la competencia se encuentra detallado en el punto 8 del Festival Folklórico Rapa Nui (8.1.- Conjuntos)

#### **24.- Competencia de Cantos Jóvenes:**

Fecha de ejecución	Domingo 06 de febrero
Hora de inicio	Después de la actuación de Conjunto de Niños
Lugar	Hanga Vare-Vare
Categoría	Damas y varones de 14 a 25 años de edad
N° de competidores	Mínimo 7 y máximo 12 por candidatas

#### **Desarrollo de la competencia:**

- La candidata deberá integrar este grupo.
- Cada grupo deberá entonar 3 cantos Rapa Nui, ya sea tanto antiguo como moderno.
- Los cantos podrán ser acompañados con instrumentos musicales tales como: guitarra, bombo, etc.
- Deberán presentarse con traje polinésico (pareu).

#### **25.- Competencia de Ute:**

Fecha de ejecución:	Martes 08 de febrero
Hora de inicio:	22.00 horas
Lugar:	Hanga Vare-Vare
Categoría:	Damas y varones mayores de 35 años de edad.
N° de competidores:	Un máximo de 12 por candidatas

#### **Desarrollo de la competencia:**

- Deberán entonar 2 temas Ute.
- Para la evaluación: mejor interpretación, percusión de instrumentos, expresión de acompañamiento corporal y vestimenta.
- Como instrumento musical deberá ser con Ma'ea Poro, Keho, Hetu Va'e.
- Deberán presentarse con traje típico autóctono.

#### **26.- Takona:**

Fecha de ejecución:	Martes 08 de febrero
Hora de inicio:	Después de la competencia de Ute
Lugar:	Hanga Vare-Vare
Categoría:	Damas y varones de 15 años de edad
N° de competidores:	5 más la candidata (6)

### **Desarrollo de la competencia:**

- La presentación de los competidores se realizará en forma individual.
- Cada concursante deberá explicar el significado de la pintura corporal de acuerdo al trabajo realizado.
- Una vez en competencia cada participante deberá ejecutar alguna acción que tenga relación con la figura y los motivos según la tradición e historia de la cultura Rapa Nui.
- Las candidatas deberán presentarse en esta competencia llevando un puntaje aparte.
- Para la evaluación se considerarán: narración histórica del tema, mejor interpretación, trabajo exhibido y acción corporal del concursante.

### **27.- Kai-Kai:**

<b>Fecha de ejecución</b>	Martes 08 de febrero
<b>Hora de inicio</b>	Después de la competencia de Takona
<b>Lugar</b>	Hanga Vare-Vare
<b>Categoría</b>	Damas de 16 a 50 años de edad
<b>N° de Competidores</b>	5 más la candidata

### **Desarrollo de la competencia:**

- Cada competidora deberá presentarse con vestido tradicional Rapa Nui.
- Cada participante deberá ejecutar un Kai-Kai con su Pata'u-ta'u correspondiente correctamente, repitiendo dos veces el recitado.
- Los Kai-Kai deben ser auténticos de Rapa Nui y no introducidos.
- Cada competidora deberá relatar al público y al jurado la composición de los temas y el significado que representa el kai-kai.
- Las participantes deben conocer el contenido del relato de kai-kai que ejecuten explicando en forma sintética.
- Se considerará para la evaluación: conocimiento del relato, corrección en el Pata'u-ta'u, vestimenta y personalidad.
- Las candidatas deberán participar en esta competencia.

### **28.- Farándula:**

<b>Fecha de ejecución:</b>	Miércoles 09 de febrero
<b>Hora de inicio:</b>	19.00 horas
<b>Lugar:</b>	Atamu Tekena

### **Desarrollo de la competencia:**

- Disfraz libre a elección de cada participante.
- Se otorgará puntaje por cada disfrazado presente en el lugar de partida de la farándula.
- Se evaluará los siguientes puntos: todas las personas disfrazadas, carros o coches tirados por animales, adornados con motivos propios de la cultura Rapa Nui.
- Demás temas relacionados con la cultura Rapa Nui.
- Se les permitirá el uso de amplificadores.
- Se contarán los disfrazados en el punto de partida, para efectos de puntaje.
- Se elegirá el mejor disfraz de las candidatas a reina, una dama, y un varón de la totalidad de los participantes.
- El conteo de los disfrazados se efectuará una hora antes de la hora programada o estipulada para el inicio, en Atamu Tekena con Hotu Matu'a.
- Los carros deberán ser de dimensiones tales, que no dificulte su traslado por las calles (cables, etc.).
- El recorrido será: Atamu Tekena, Te Pito O Te Henua hasta llegar al Estadio Municipal.
- Los mismos carros serán los escenarios de los grupos, por lo que se debe considerar la orientación de los motivos y farándulas.
- Los vehículos o tractores que trasladen los carros deberán ir cubiertos a modo de camuflar su presencia.
- Jinetes a caballos no podrán integrar la caravana, por el peligro que ello significa.

**Nota:** Se recuerda a los apoderados y competidores que los premios serán entregados el día siguiente de la competencia en la I. Municipalidad por la Comisión Premios.

---

COMISIÓN ORGANIZADORA  
TAPATI RAPA NUI 2001

---

DIRECTOR  
TAPATI RAPA NUI 2001

