



## **Puesta en valor y conservación de arte rupestre Rapa Nui:**

### **Ana Kai Tangata y Ana O'Keke**

**(Rapa Nui, Región de Valparaíso, Chile)**



Vanessa Watanabe

Departamento de Teoría de las Artes,

Facultad de Artes

Universidad de Chile

**Puesta en valor y conservación de arte rupestre Rapa Nui:**

**Ana Kai Tangata y Ana O'Keke**

**(Rapa Nui, Región de Valparaíso, Chile)**

Tesis realizada por Vanessa Watanabe

para optar al título de Licenciada en Teoría e Historia del arte

Prof. Guía: Johanna Theile

## Índice

Índice de figuras.....	5
Agradecimientos. ....	7
1. Presentación y objetivos	
1.1 La elección del arte rupestre Rapa Nui como objeto de estudio. ....	8
1.2 Objetivos. ....	11
2. Rapa Nui	
2.1 Breve historia. ....	12
2.2 El marco geográfico. ....	13
3. Puesta en valor	
3.1 Patrimonio. ....	15
3.2 Patrimonio arqueológico. ....	16
3.3 Patrimonio Rapa Nui. ....	18
4. Arte Rupestre	
4.1 Historiografía del Arte Rupestre. ....	31
4.2 Arte Rupestre en Rapa Nui	
4.2.1 Referencias. ....	33
4.3 Puesta en valor del arte rupestre Rapa Nui.....	40
4.3.1 Mana y Tapu. ....	46
4.3.2 Repertorio iconográfico. ....	48
5. Cuevas	
5.1 Referencias. ....	52
5.2 Características generales. ....	56
5.2.1 Importancia del paisaje. ....	57
5.3 Ana Kai Tangata: La cueva pintada	
5.3.1 Características generales. ....	59
5.3.2 Tradición oral. ....	61
5.3.3 Repertorio iconográfico .....	65
5.3.4 Técnica. ....	75

5.4 Ana O'Keke: La cueva grabada	
5.4.1 Características generales. . . . .	82
5.4.2 Tradición oral. . . . .	87
5.4.3 Repertorio iconográfico. . . . .	97
5.4.4 Técnica. . . . .	102
6. Conservación	
6.1 Trabajos anteriores. . . . .	106
6.2 Casos de referencia. . . . .	125
6.3 Propuesta de conservación . . . . .	128
6.3.1 Diagnóstico de Ana Kai Tangata y Ana O'Keke.. . . . .	135
6.3.1.1 Ana Kai Tangata... . . . .	136
6.3.1.2 Ana O'Keke. . . . .	143
7. Conclusiones. . . . .	148
8. Referencias bibliográficas. . . . .	153

## Índice de figuras

Fig.1 Mapa de Rapa Nui con la ubicación de las dos cuevas estudiadas	Pp. 9
Fig.2 Imagen satelital de Rapa Nui en Google Maps	Pp.13
Fig.3 “Piedra calendario” de Karl Schanz (Liller, William. 1993)	Pp.25
Fig.4 Cartel entrada de Ana Kai Tangata	Pp.60
Fig.5 Cartel entrada de Ana Kai Tangata	Pp.60
Fig.6 Cartel entrada de Ana Kai Tangata	Pp.60
Fig.7 Escalera a la cueva de Ana Kai Tangata	Pp.60
Fig.8 Fotografía por Routledge de Ana Kai Tangata 1914-15 (British Museum)	Pp.66
Fig.9 Acuarela hecha por Routledge, 1914-15.	Pp.67
Fig.10 Supuesta “oveja” por Sebastián Englert.	Pp. 68
Fig.11 Acuarela de Lavachery en 1933-34.	Pp.69
Fig.12 Reconstrucción de las pinturas de Ana Kai Tangata basada en las fotografías antiguas Pp.70 (Lee, 2018)	
Fig.13 Ilustración de Ana Kai Tangata en el contexto del “Easter Island Petroglyph”	Pp.71
Fig.14 Efectos digitales de color en Ana Kai Tangata por Lee y Horley.	Pp.72
Fig.15 Fotografía de Ana Kai Tangata por Charles Kofoid en 1905 (Ernst Mayr Library, Museum Of Comparative Zoology, Harvard University)	Pp.73
Fig.16 Pinturas en Ana Kai Tangata fotografiadas por Lee en 1981. Documentation Project, 4 de Agosto de 1981.	Pp.75
Fig.17 Detalle pigmentos (ki'ea) en Ana Kai Tangata	Pp.77
Fig.18 La autora en Ana Kai Tangata	Pp.79
Fig.19 La autora en la entrada de Ana O'Keke	Pp.83
Fig.20 Túnel de Ana O'Keke	Pp.83
Fig.21 Plano de Ana O'Keke por Steiner	Pp.85
Fig.22 Talla de mano (1) British Museum (2) Museo del Carmen de Maipú, Chile.	Pp.88
Fig.23 Petroglifos en Ana O'Keke por Steiner	Pp.98
Fig.24 Panel de petroglifos de Ana O'Keke por Steiner	Pp.98
Fig.25 Bocetos de petroglifos en Ana O'Keke por Georgia Lee	Pp.99
Fig.26 Dibujos de petroglifos en Ana O'Keke Por Englert	Pp.101
Fig.27 Dibujos de petroglifos en Ana O'Keke por Englert	Pp.101

Fig.28 Detalle de petroglifo de Ana O'Keke	Pp.103
Fig.29 Detalle lajas de Ana Kai Tangata	Pp.137
Fig.30 Detalle de la pérdida de superficie y de pigmento en Ana Kai Tangata	Pp.137
Fig.31 Detalle de figura de pájaro despigmentado en Ana Kai Tangata	Pp.138
Fig.32 Fotografía especialistas franceses trabajando en la cueva	Pp.140
Fig.33 Detalle caída de lajas en Ana Kai Tangata	Pp.141
Fig.34 “Barrera” de protección en Ana Kai Tangata	Pp.141
Fig.35 Algas verdes en Ana Kai Tangata	Pp.142
Fig.36 Restos blancos en Ana Kai Tangata	Pp.142
Fig.37 Condición actual de las pinturas de Ana Kai Tangata	Pp.143
Fig.38 Marcas de iniciales dejadas por turistas. Foto: S. Paoa	Pp.145
Fig.39 Entrada a Ana O'Keke	Pp.146
Fig.40 Detalle grieta sobre petroglifos de Ana O'Keke	Pp.146
Fig.41 Detalle algas verdes en techo de Ana O'Keke	Pp.146
Fig.42 Detalle desprendimiento de roca y presencia de insectos en Ana O'Keke	Pp.146
Fig.43 Detalle petroglifo con restos blancos en la superficie	Pp.146
Fig.44 Detalle grietas y restos blancos en superficie	Pp.146
Fig.45 Agua depositada en Ana O'Keke	Pp.147
Fig.46 Detalle de Algas verdes en Ana O'Keke (Steiner, 2008)	Pp.147
Fig.47 Salida de Ana O'Keke (Steiner, 2008)	Pp.147
Fig.48 Detalle restos blancos en el techo de Ana O'Keke (Steiner, 2008)	Pp.147

## **Agradecimientos**

Esta investigación ha durado aproximadamente un semestre, y ha sido posible gracias a la ayuda de muchas personas que me han prestado apoyo en este proceso.

Quiero agradecer a todo el equipo del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert en Rapa Nui y a las trabajadoras de la Biblioteca William Mulloy, quienes me han facilitado todo el material que he necesitado para mi investigación.

También a mi profesora Johanna Theile, por apoyar mi tesis, y a mi hermoso bebé por esperarme pacientemente.

Maururu     ♥

## **1. Presentación y objetivos**

### **1.1 La elección del arte rupestre Rapa Nui como objeto de estudio**

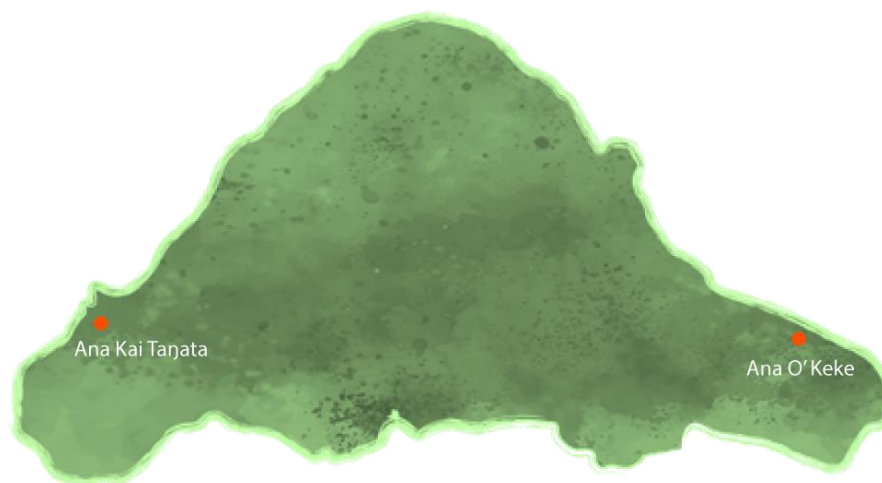
Los vestigios del pasado y el arte en particular, han sido áreas de mi interés desde siempre. En mi contacto con Rapa Nui, comencé a interiorizarme en el estudio de las representaciones rupestres, conversando con la comunidad, y leyendo libros como el de Georgia Lee, Doctora en Arqueología de la Universidad de California en Los Ángeles, quien se dedicó a su estudio, y Henry Lavachery, arqueólogo y etnólogo belga, que en 1934, se convirtió en el primer arqueólogo profesional en visitar Rapa Nui. Concluí finalmente, que el objetivo de este proyecto de tesis, es poner en valor y diagnosticar el estado de conservación del arte rupestre Rapa Nui, con el principal interés de traer al presente estas representaciones e incentivar su conservación.

Con este fin, diseñé un plan de trabajo que incluía la documentación de ciertas estaciones con pictografías y con grabados. Estas se llevaron a cabo en los yacimientos de la Cueva *Ana O'Keke*, una cueva con grabados ubicada un acantilado del volcán Poike, y en la Cueva *Ana Kai Tangata*, próxima a Orongo, con pictografías.

Posteriormente, se establece la puesta en valor de estos sitios, tratando de descifrar las lógicas que hicieron estos motivos funcionales dentro de un contexto social y cultural específico, con el objetivo de recopilar la mayor cantidad de tradición oral relacionada a las actividades allí realizadas. Llevando a cabo un arduo trabajo bibliográfico, con autores como la ya mencionada Georgia Lee, Henri Lavachery, Alfred Gell, Victoria Castro, entre otros.

Para la evaluación y diagnóstico, se realizó la recopilación de las propuestas y trabajos de conservación que se han hecho previamente, visité estos sitios para observar el deterioro, y levanté una propuesta de conservación, teniendo de referencia otros sitios con arte rupestre (la cueva de Altamira, España).





**Fig.1 Mapa de Rapa Nui con la ubicación de las dos cuevas estudiadas**

Las cuevas elegidas, reunían diversas características que las hacen adecuadas para mi plan de trabajo, por ejemplo, la accesibilidad que permite ingresar a pie a las cavidades con cierta facilidad; también el hecho de que ofrecen los requisitos que buscaba para mi investigación, como lo es un lugar con pinturas y otro con grabados.

Lamentablemente, el arte rupestre en Rapa Nui, que entiéndase como “los rastros de actividad humana o imágenes que han sido grabadas –Petroglifos– o pintadas –Pictogramas– sobre superficies rocosas”<sup>1</sup>, por encontrarse tan alejado de la población, ha sido víctima de una serie de acciones destructivas, como el vandalismo (principalmente extracción de material arqueológico o rayado de paredes rocosas), también agentes naturales (desprendimiento de lascas, humedad, temperatura, etc.) y pérdida de su contextualización, debido a la degeneración de la tradición oral. Por lo que, se debe considerar la dificultad del análisis debido al aislamiento tanto académico como social de estas representaciones. Sin embargo, resaltaré por medio de esta investigación, la importancia de estas manifestaciones como acercamiento a la exposición de patrones iconográficos del lenguaje ancestral.

En cuanto a la metodología, procederé a realizar un exhaustivo trabajo bibliográfico, y a registrar los espacios bajo los tópicos característicos del levantamiento de un sitio arqueológico y de una obra plástica, permitiendo identificar patrones que serán interpretados considerando información etnográfica.

### **Sitio Arqueológico**

Registraré los lugares con arte rupestre bajo los parámetros característicos de un levantamiento arqueológico: su ubicación (geográfica y entorno), tamaño (tamaño de superficie con arte rupestre), tipo (pictografía o petroglifo) y cronología (contextualización).

### **Obra Plástica**

En este campo resaltaré dos componentes del arte rupestre: la roca como material intervenido y los símbolos grabados o pintados sobre ella.

---

<sup>1</sup> Martínez, Diego y Botiva, Álvaro. Arte Rupestre. Adaptación del texto y gráficas originales del Manual de arte rupestre Cundinamarca. Gobernación de Cundinamarca-ICANH, Bogotá, 2004. p.1.

**Material:** consideraré la roca con sus características naturales e intervenciones antrópicas.

**Análisis iconográfico:** consideraré la forma del símbolo grabado o pintado -características visuales- y su significado, recurriendo a clasificaciones iconográficas y a la inferencia de los símbolos en su contexto sociocultural.

**Documental:** Básicamente el estado de los sitios y la propuesta de conservación.

## **1.2 Objetivos**

### **Objetivo General**

Poner en valor y generar un plan de conservación del arte rupestre Rapa Nui.

### **Objetivos Específicos**

- ✓ Poner en valor el arte rupestre Rapa Nui
- ✓ Evaluar y diagnosticar el estado de conservación del arte rupestre Rapa Nui
- ✓ Formular una propuesta de conservación, basándome en los patrones utilizados en otros sitios.

## 2. Rapa Nui

### 2.1 Breve historia

Gracias a diversos estudios, se ha podido concluir que los primeros habitantes de Rapa Nui, también llamada *Te Pito o Te Kainga a Haumaka, Te Pito o Te Henua*, o más conocida como Isla de Pascua, provinieron desde el oeste de Polinesia, llegando a este lugar probablemente entre el 900-1000 d.C. <sup>2</sup>

Según las tradiciones orales, el Ariki Hotu Matu'a habría desembarcado en la playa de Anakena después de salir de una isla llamada *Marae Renga*, también conocida como *Hiva*. Con el pasar del tiempo, las diferentes familias que llegaron junto a él se transformaron en clanes que se subdividieron en distintos linajes, y se ubicaron en diferentes partes de la isla.

Ya aproximadamente en el siglo XVII, las antiguas organizaciones, tanto sociales, políticas y religiosas, fueron abandonadas. Como consecuencia, estructuras como los *moai o aringa ora o te tupuna* (rostros vivos de los ancestros) y los *ahu* (plataformas ceremoniales) resultaron destruidas, siendo un proceso testigo del cambio de la autoridad, en donde ahora un cuerpo hábil era sinónimo de destreza y mando, naciendo el culto al *Tangata Manu* u hombre pájaro. Luego de esto, a inicios del siglo XIX, la colonización y la evangelización, la introducción de la ganadería, el confinamiento de los habitantes a áreas reducidas del territorio (*Hanga Roa*), el contagio de enfermedades para las cuales no estaban preparados, y sobre todo la esclavitud, dejaron al pueblo que habitaba este territorio al borde del colapso.

Sin embargo, esto en cierta medida ha podido ser superado, luego de cientos de procesos los habitantes de la isla han logrado reinventarse, se han abierto al mundo y han logrado atraer a miles de personas gracias a las creaciones de sus ancestros. Y aunque pueda resultar algo incómodo, el

---

<sup>2</sup> Edwards, Edmundo y Alexandra. When the universe was an island. Exploring the cultural and spiritual cosmos of ancient Rapanui. Hangaroa Press, Hanga Roa, Easter Island, 2013. p.17.

turismo les ha permitido seguir adelante, siendo éste uno de los factores de la necesidad de puesta en valor y conservación patrimonial de los sitios con arte rupestre, debido a la fragilidad del lugar y la gran afluencia de gente.

## 2.2 El marco geográfico

Rapa Nui es una isla ubicada en la Polinesia, en medio del océano Pacífico, siendo la más oriental dentro del triángulo polinesio que forma con Nueva Zelanda y Hawaii. Esta depende administrativamente de la Región de Valparaíso (V región), y está ubicada a unos 3.790 km de Santiago de Chile y a 4.240 km de Tahití. La isla tiene una superficie de algo más de 160 km<sup>2</sup>, lo que la convierte en la más grande de Chile insular, y entrega a la vez el carácter de tricontinental al territorio nacional.



**Fig. 2 Imagen satelital de Rapa Nui en Google Maps**

Rapa Nui tiene una forma triangular, con lados de 16, 17 y 24 kilómetros respectivamente. Es de origen volcánico y consta de cráteres en cada uno de los vértices, llamados: Pua Katiki (*Poike*), *Rano Aroi (Maunga Terevaka)* y *Rano Kau*. El volcán Poike es el más antiguo, y el volcán Terevaka es el de mayor tamaño, siendo la altura máxima de la isla, con 560 mts. Aparte de estos

tres volcanes principales, existen varios volcanes menores, como el cráter de Rano Raraku, Puna Pau y varias cuevas, incluyendo tubos de lava.

En cuanto a la costa, esta es bastante rocosa con una serie de islotes cercanos, como el *Motu Nui*, *Motu Iti* y *Motu Kao Kao* en el extremo sudoeste, el islote *Motu Tautara* en la costa poniente y el *Motu Maratiri* en la costa occidental. Casi las únicas excepciones son la costa frente a Hanga Roa, el sector de Anakena y la playa de Ovahe.

Debido a que la isla está situada en una zona subtropical, posee solo dos estaciones: *Hora* (primavera-verano) y *Tonga* (otoño-invierno). Y aunque en épocas pasadas haya existido más vegetación, por el régimen de precipitaciones y las características edáficas, es posible que siempre haya sido un lugar semiárido, a diferencia de otras islas de Polinesia, como Tahiti o las Marquesas<sup>3</sup>.

En cuanto a la flora, se han encontrado restos de una palmera muy similar a la chilena, actualmente extinta, y otras especies nativas, como el *hau hau*, *mahute* y *toromiro*. Y en cuanto a la fauna, es bastante escasa la fauna terrestre pero rica la marina. Rapa Nui tiene unas 126 especies de peces<sup>4</sup> y casi un tercio de ellos son endémicos. En cuanto a la fauna terrestre, encontramos: ratas maoríes, gorriones, gaviotas, perdices chilenas, y dos especies de pequeños reptiles, uno conocido como *moko uru-uru kau* y una lagartija llamada *moko uri*<sup>5</sup>. De vez en cuando aparece por la costa una tortuga llamada *Honu* y la tortuga Carey. Respecto a las aves marinas, encontramos entre muchas otras a la *kena*, *tavake*, *makohe*, *kakapa* y *kuma, kia*.

---

<sup>3</sup> Plan de Manejo Parque Nacional Rapanui, Corporación Nacional Forestal. Organización de las naciones unidas para la agricultura y la alimentación. Oficina Regional para América Latina, Santiago, Chile. 1976. p.1.

<sup>4</sup> *Ibíd.* p. 12.

<sup>5</sup> Heyerdahl, Thor. Archaeology of Easter Island, Reports of the norwegian archaeological expedition to Easter Island and the East Pacific, Volume 1, 1961. p. 32

### **3. Puesta en valor**

#### **3.1 Patrimonio**

En cuanto a puesta en valor, ésta se define como una proposición de un modelo de documentación que tiene por finalidad exponer los atributos y las características particulares de algún objeto o lugar a través del ordenamiento de los datos que se saben, así como de aquella información que se obtiene posteriormente a través de una investigación, la cual declara el sitio como un lugar único, y digno de ser resguardado, resaltando sus características y permitiendo su óptimo aprovechamiento. Al respecto, es importante dar cuenta de cómo es que el valor es mutable, por ejemplo, cuando un objeto o lugar comienza a olvidarse, el valor baja, o en otro caso, a aumentar, cuando este cambia su función original, que pudo ser ritual y pasa a ser artístico, histórico, conmemorativo y turístico, o varias a la vez.

En 1945, en las Naciones Unidas se fundó un organismo especializado denominado UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), con el objetivo de contribuir a la paz y a la seguridad en el mundo, buscando a la vez la protección del patrimonio cultural mediante el estímulo de la creación, la creatividad y la preservación de las entidades culturales. Desde 1972, se celebra anualmente un Comité de Patrimonio Mundial (CPM), en el que se declaran aquellos monumentos, conjuntos o sitios que considera tienen un “valor universal excepcional”. El objetivo de la declaración como “Patrimonio de la Humanidad” es catalogar, preservar y dar a conocer tales bienes.

La UNESCO, define patrimonio como: “lo que se hereda del padre o la madre, lo que pertenece a una persona, a una sociedad”. Según esto:

“El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los

lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas”<sup>6</sup>.

Al mencionar el Patrimonio Cultural, lo identificamos con las diversas manifestaciones de los grupos humanos, material e inmaterial, que son representativas de una sociedad. En el Patrimonio Inmaterial, se consideran las costumbres y tradiciones, como las fiestas religiosas, celebraciones comunitarias, lenguaje, historias, etc. Por otra parte, el Patrimonio Material lo componen las cosas que podemos tocar y ver, como los bosques, archivos, fotografías, restos arqueológicos, etc; siendo una confluencia de éstos mi punto de interés.

Para regular qué se debe conservar y en qué grado, a mediados del siglo XX, en la “Convención sobre Bienes Culturales de La Haya” de 1954, se definió el concepto de Bien Cultural: “todo bien que constituya un testimonio material dotado de valor de civilización”<sup>7</sup>. Pero, además de la conservación también es necesario que el Patrimonio Cultural tenga una proyección social, por lo que se deben realizar programas de difusión y facilitar el acceso a todo público, implicando un buen manejo de la gestión cultural. En Chile, el patrimonio se protege a través de diversos organismos, uno de ellos es el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), creado en 1925. El Consejo, es el organismo encargado de la protección y tuición del patrimonio cultural y natural de carácter monumental del país.

### **3.2 Patrimonio arqueológico**

A diferencia de lo que comúnmente puede creerse, el patrimonio arqueológico no está formado solo por los yacimientos de este tipo, sino que son parte de éste los bienes muebles o inmuebles, geológicos, paleontológicos o históricos, que se puedan estudiar con metodología arqueológica, hayan sido o no desenterrados, y si se encuentran en la superficie o no, en el mar o en el continente.

---

<sup>6</sup> Definición elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en México en el año 1982.

<sup>7</sup> Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención, La Haya, 14 de mayo de 1954. En: [http://portal.unesco.org/es/ev.php-url\\_id=13637&url\\_do=do\\_topic&url\\_section=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-url_id=13637&url_do=do_topic&url_section=201.html).



El artículo 21° de la ley de Monumentos Nacionales dice:

“Por el solo ministerio de la ley, son Monumentos Arqueológicos de propiedad del Estado los lugares, ruinas, yacimientos y piezas antropo-arqueológicas que existan sobre o bajo la superficie del territorio nacional. Para los efectos de la presente ley quedan comprendidas también las piezas paleontológicas y los lugares donde se hallaren”<sup>8</sup>.

Por tanto, los sitios arqueológicos de todo el país están protegidos por el Reglamento de Excavaciones y/o Prospecciones (Decreto Supremo Mineduc N° 484 de 1990), y la Ley de Monumentos Nacionales 17.288, la cual cuida estos lugares por el sólo “Ministerio de la Ley”, esto significa que están protegidos sin necesidad de que se requiera un decreto especial.

Al respecto, la Ley señala en su artículo N° 1:

“Son Monumentos Nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, los lugares, ruinas, construcciones u objetos de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios u otros restos de los aborígenes, las piezas u objetos antropo-arqueológicos, paleontológicos o de formación natural, que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional o en la plataforma submarina de sus aguas jurisdiccionales y cuya conservación interesa a la historia, al arte o a la ciencia; los santuarios de la naturaleza; los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Artículo 21° de la ley de Monumentos Nacionales.

<sup>9</sup> Ley N° 17.288 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas, República de Chile Ministerio de Educación Consejo de Monumentos Nacionales, 5ª edición, Alvimpress Impresoras Ltda. Santiago de Chile, 2011. p. 11.

Este organismo, entre otras cosas, coordina y participa de la Comisión de Patrimonio Arqueológico del CMN, compuesta por distintos consejeros pertenecientes a la Sociedad Chilena de Arqueología, Antropología y el Colegio de Arqueólogos. Que, entre otras cosas, están encargados de<sup>10</sup>:

- Evaluar las solicitudes de permisos de excavación y prospección arqueológica.
- Evaluar las solicitudes de autorización de salidas de muestras de piezas arqueológicas y bio-antropológicas para su estudio en el exterior.
- Asesorar y realizar peritajes para prevenir o combatir el tráfico ilícito de patrimonio arqueológico.
- Supervisar y evaluar el manejo del componente arqueológico en el marco de iniciativas de inversión, incluyendo proyectos de infraestructura, restauración, entre otros.
- Asistir a denuncias por hallazgos arqueológicos.
- Registrar los sitios y las colecciones de bienes arqueológicos.
- Evaluar las solicitudes de puesta en valor de monumentos arqueológicos.

Entonces, el patrimonio arqueológico podemos considerarlo como un bien mueble e inmueble dependiendo de su naturaleza. Cualquier objeto descubierto en un yacimiento arqueológico (piezas cerámicas, monedas, herramienta, etc.) puede considerarse un patrimonio mueble, pues tiene la capacidad de ser movido. Por otro lado, el propio yacimiento en sí es un patrimonio inmueble pues no podemos trasladarlo a ningún otro lugar, casos en los que se recurre a Museos de Sitio (en algunas ocasiones).

En cuanto al arte rupestre, en 1979 se declaró por primera vez Patrimonio de la Humanidad el arte rupestre prehistórico, con el reconocimiento de los yacimientos prehistóricos y cuevas decoradas

---

<sup>10</sup>Área de Patrimonio Arqueológico, Consejo de Monumentos Nacionales. En: <http://www.monumentos.cl/acerca/areas/patrimonio-arqueologico>

del valle del Vézère, Francia. En España igualmente, fue en 1985 cuando se declaró la cueva de Altamira, y en 1998 las pinturas rupestres del arco mediterráneo de la península Ibérica.

### **3.3 Patrimonio Rapa Nui**

Rapa Nui, perfectamente puede caracterizarse como un museo de sitio, y como una enorme muestra arqueológica en su totalidad, siendo posible encontrar una gran variedad de vestigios dispersos por todo el territorio, tales como: *hare paenga o hare vaka* (casa bote) y *hare oka* (casa circular), los *umu pae* (fogones); cuevas modificadas y usadas como refugios como *las ana kionga* y *karava*, los *manavai* (invernaderos naturales), los *hare moa* (gallineros), los *tupa* (torres), *pipi horeko* (demarcaciones), *ara* (caminos), *avanga* (nichos), *puna* (depósito de agua), *pae pae anga* (talleres), *ahu* (centro ceremonial y enterratorios) y *moai* (estatuas megalíticas).

Desde la expedición de Thor Heyerdahl a mediados del siglo XX, las restauraciones de William Mulloy y Gonzalo Figueroa, también el Proyecto UNESCO-Japón y diversas gestiones, se han realizado bastantes avances en cuanto a las mejores maneras de enfrentar la conservación y puesta en valor del patrimonio en Rapa Nui, logrando formalizar relaciones con instituciones a nivel internacional, junto a acuerdos con la comunidad y diversos especialistas interesados en el lugar.

Gran parte de los sitios arqueológicos y el patrimonio monumental de la isla, actualmente están protegidos en el “Parque Nacional Rapa Nui”, el cual se encuentra inscrito en la lista del Patrimonio Mundial de UNESCO, desde el año 1995:

“Rapa Nui –nombre indígena de la Isla de Pascua–, ofrece el testimonio de un fenómeno cultural único en el mundo. Asentada en esta isla hacia el año 300 d.C., una sociedad de origen polinesio creó, al margen de toda influencia externa, grandiosas formas arquitectónicas y esculturales dotadas de una gran fuerza, imaginación y originalidad. Desde el siglo X al XVI, construyó santuarios y esculpió numerosos moai, gigantescos

personajes de piedra que forman un paisaje cultural inigualable y fascinan hoy al mundo entero<sup>11</sup>”

Con la intención de proteger el patrimonio tanto natural como arqueológico, y su importancia a nivel mundial, fue incorporada a la lista con los criterios (i), (iii), (v), descritos a continuación:

- (i) Representar una obra maestra del genio creador humano;
- (ii) Ser un testimonio único o al menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización que está viviendo o que ha desaparecido;
- (v) Por ser un ejemplo sobresaliente de un asentamiento humano tradicional, uso de la tierra o uso del mar que sea representativo de una cultura (o culturas), o interacción humana con el medio ambiente, especialmente cuando se ha vuelto vulnerable bajo el impacto de un cambio irreversible;<sup>12</sup>

La evaluación técnica de los sitios postulados para la Lista del Patrimonio Mundial, cuya aplicación vela el Consejo de Monumentos Nacionales, concluyeron un alto grado de autenticidad en Rapa Nui, por cuanto:

“...Ha habido poca intervención, a causa del virtual abandono del área a fines del siglo XIX. Se han hecho reconstrucciones de ahu en base a investigaciones científicas estrictamente controladas y ha habido algunas levantamientos de moai caídos, con la re colocación de los tocados de piedra roja, que no han traspasado los límites permisibles de anastylosis, tal como se define en la Carta de Venecia de 1964”<sup>13</sup>.

se define en la Carta de Venecia de 1964”<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Parque Nacional Rapa Nui. En: <https://whc.unesco.org/es/list/715>. Visto: 27/07/2019.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Parque Nacional Rapa Nui. En: <https://studylib.es/doc/parque-nacional-rapa-nui> Visto: 29/07/2019.

<sup>14</sup> *Ibid.*

Por otra parte, el Parque Nacional Rapa Nui cuenta con un Plan de Manejo aprobado oficialmente por la Resolución N° 35 de la Corporación Nacional Forestal, suscrita el 4 de febrero de 1998, que define un conjunto de objetivos específicos para él, su zonificación y sus programas de administración.

En cuanto a la historia relacionada al patrimonio en Rapa Nui, nos damos cuenta a medida que avanza el tiempo, de la destrucción masiva y de la improvisación generalizada en la que se han realizado gran parte de las intervenciones con intención de conservación o restauración.

Como ya decía, al parecer los mismos habitantes de la isla son quienes comenzaron a transformar su paisaje, derribando moai, superponiendo diseños al arte rupestre, etc. Pero como cambios externos, podemos retroceder hasta el año 1871, en donde Detroux-Bornier se asocia al comerciante inglés John Brander para explotar económicamente la isla. Luego en 1886, se realizaron los primeros estudios científicos, por W. J. Thomson y G. H. Cook, quienes viajan a bordo del barco “Mohican”, y este mismo año la isla fue anexada al territorio chileno, tras las gestiones realizadas por el oficial de marina Policarpo Toro-Mazote Hurtado<sup>15</sup>.

Luego de esta anexión, por bastante tiempo la isla permaneció en completo abandono por parte del gobierno continental, ya que la anexión se realizó recién el 9 de septiembre de 1888<sup>16</sup>. En 1895, fue cedida en arriendo a la Compañía Merlet, convirtiéndose en una hacienda ovejera. Años más tarde, en 1903, la Compañía Merlet fue sucedida por la Compañía Explotadora de la Isla de Pascua, llamada Williamson & Balfour y Cía; lo cual implicó un cambio radical en los modos de vida de los isleños y también a los sitios arqueológicos, ya que, teniendo la ganadería como actividad principal, comenzaron los daños acumulativos en varios de ellos.

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> Debe tenerse en cuenta que recién hasta aproximadamente 1960, sus habitantes pudieron salir de manera más fácil de la isla, con la creación del “Departamento de Isla de Pascua” dependiente de la Provincia de Valparaíso y la Línea Aérea Nacional (LAN Chile), que estableció vuelos entre Santiago y Rapa Nui.

En 1914-15, la investigadora inglesa Katherine Routledge realiza importantes investigaciones en la isla, siendo una de las primeras personas que se dedicaron a investigar profesionalmente y a la vez en poner en valor este lugar. En 1917, el “Temperamento Provisorio”, hace referencia a la protección del patrimonio, en cuanto que en este nuevo “arriendo” de la isla a la Williamson & Balfour y Cía; la empresa se comprometía a no sacar ni permitir la salida de monumentos de la isla. Luego, en 1934, el antropólogo y etnólogo suizo Alfred Mettraux llegará a la isla para realizar investigaciones sobre etnología y otros temas.

En 1935, en la declaración del Decreto del Consejo de Monumentos Nacionales con fecha 23 de julio, se destaca:

“Prohibición para retirar o remover cualquier pieza o monumento etnoarqueológico o de interés científico general, a menos que la remoción o traslado a un local seguro en la isla sea indispensable y urgente para su conservación”.<sup>17</sup>

En enero de 1935, el Ministerio de Tierras y Colonización designa la isla entera como “Parque Nacional Isla de Pascua”. El principal objetivo era detener la salida de objetos etnográficos y arqueológicos. En julio del mismo año, el Ministerio de Educación declaró a la isla Monumento Histórico Nacional. En este contexto, la armada de Chile realizará un inventario de “ahu y pukao”.

El reglamento del régimen de la armada para la isla de pascua de 1936 establece:

1. Velar por la estricta conservación y cuidado de los Monumentos Históricos de la Isla (art. 72)
2. Prohibición a la salida de los Monumentos de la isla, salvo por autorización del decreto del presidente de la república y comunicación oficial de esta autorización por la dirección del litoral y de Marina Mercante (art. 73).

---

<sup>17</sup> Rauch, Marcos. Restauraciones realizadas en Isla de Pascua, 1989. p. 2.

3. La autoridad deberá llevar un catastro especial de los Monumentos, en el que se indicarán las características, dimensiones, estado y lugar en que se encuentran.<sup>18</sup>

Entre 1936 y 1969 permanece en la isla Sebastián Englert, quien, por mandato de la autoridad marítima, realizó el primer recuento de sitios arqueológicos en el lugar y una serie de otros trabajos. En 1938, lleva a cabo el primer intento de restauración al conmemorarse los primeros cincuenta años de anexión de la isla a Chile, levantado un moai y pukao sobre uno de los ahu cercanos a Hanga Roa. Englert, en el año 1947, también hará un informe acerca de la aldea ceremonial de Orongo, escribiendo sobre el estado del lugar y registrando el arte rupestre asociado a las casas, en las cuales hizo algunas restauraciones.

En 1955, llega al lugar Thor Heyerdahl con la expedición noruega, la cual permanecerá durante seis meses en la isla en compañía del arqueólogo norteamericano William Mulloy y el arqueólogo chileno Gonzalo Figueroa. A partir de esto, en 1960 se inaugura un nuevo ciclo en lo que concierne a la aplicación de planes de restauraciones y consolidación en la isla alusivos a los ahu y moai. Estos planes experimentales contaron con el apoyo de instituciones, tanto nacionales como internacionales, como la Universidad de Wyoming, el Fondo Mundial de Monumentos, la fundación Fullbright, la UNESCO, el Gobierno de Chile, la Universidad de Chile y la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, con los que se lleva a cabo la primera restauración de gran magnitud, que se efectuó en el llamado Complejo *Akivi-Vaiteka*, y que cuenta con el apoyo del gobierno chileno, la Fundación Fullbright y el rector en ese entonces de la Universidad de Chile, Juan Gómez Millas. Aquí se levantaron los siete moai y se intentó restaurar aquellos que estaban quebrados.

Desde este momento, Sebastián Englert comenzaría a participar en diversas campañas para obtener recursos para la restauración patrimonial, siendo incorporado al “Comité Isla de Pascua” del International Fund For Monuments de New York, realizando conferencias en Estados Unidos y

---

<sup>18</sup> Ibid.

Canadá, logrando llamar la atención de más especialistas y curiosos entusiasmados por conservar los monumentos de la isla.

En agosto de 1960, Gonzalo Figueroa y William Mulloy, se dedican a instaurar medidas para la protección patrimonial, creando un informe preliminar en relación a la “investigación, conservación y restauración de monumentos en Rapa Nui”, un programa que incluyó la investigación y reconstrucción completa del Ahu Akivi y el Ahu Vaiteka<sup>19</sup>. En charlas y reuniones, dieron cuenta del valor histórico y artístico de estos monumentos, realizando también ante la población, su potencial económico como elementos de atracción turística:

“A pesar de haberse decretado Monumento Nacional, la Isla de Pascua en la práctica ha seguido siendo considerada como un predio agrícola y ganadero, y en la política de explotación de sus terrenos ha sido ignorada la existencia de los monumentos que la han hecho famosa en el mundo entero. Para mostrar cómo estos han sufrido daños irreparables por un lamentable desconocimiento de su inmenso valor, baste con señalar que desde nuestra visita anterior (1956), tres de los sitios y monumentos de mayor interés han sido parcialmente destruidos por haberse dado a la población los terrenos respectivos para su explotación agrícola en dos casos (Tepeu, Vinapu), y el tercero, por no haberse mantenido el cerco que impedía el acceso del ganado a una de las ruinas más interesantes y espectaculares de la isla (Orongo)”<sup>20</sup>

Entre estos informes, se dio cuenta del problema de la erosión, un factor que tiene graves consecuencias tanto en los terrenos como en los monumentos, sumado a las actividades agrícolas, que implican alteraciones también en los sitios. Aquí se buscó impulsar la necesidad de salvar de la destrucción el patrimonio arqueológico Rapa Nui, tratando de evitar e incitar a denunciar las

---

<sup>19</sup> Mulloy, W.T. Figueroa, Gonzalo. The Akivi-Vai Teka Complex and its Relationships to Easter Island Architectural Prehistory. Asian and Pacific Archaeology, Series N°8, University of Hawaii Press, Honolulu, 1978.

<sup>20</sup> Figueroa, Gonzalo y William Mulloy. Medidas a fin de salvar el tesoro arqueológico de Isla de Pascua. En: Boletín de la Universidad de Chile, N° 14. Santiago de Chile, 1960.



excavaciones clandestinas y la destrucción de estatuas para obtener material para la fabricación de objetos para el trueque. También se relatan los devastadores efectos del maremoto del año 1960, el cual afectó sobre todo a la costa suroriental, provocando la dispersión de al menos doce ahu entre el cerro Poike y AkaHanga, entre ellos el Tongariki, que era el mayor de la isla, con 145 metros de largo y 15 moai que serían restaurados.

En 1961, se realizó el segundo periodo de actividades de restauración en la isla, continuación de la “Misión de Investigación, Conservación y Restauración de Monumentos” de la Universidad de Chile. Aquí se pusieron en práctica y análisis los procedimientos y técnicas empleadas en la restauración de “Los siete moai” o ahu Akivi, y también se comienza la investigación y reconstrucción de los otros elementos de la estructura arquitectónica.

En cuanto a un ejemplo de destrucción patrimonial, en 1965, Karl Schanz, un meteorólogo chileno-alemán, descubrió unas curiosas marcas sobre una roca en terrenos del aeropuerto, que en ese momento estaba en construcción. Las marcas eran una serie de líneas rectas que emanaban desde un punto de fuga. Schanz las relacionó con los movimientos astrales (sol, luna y estrellas), bautizándola como “piedra calendario”, pero algunos días después de ser encontrada, la roca fue dinamitada, ya que estaba cerca de la pista de aterrizaje, teniendo como testigo de su existencia solo algunas fotografías. Esto es solo un ejemplo, de que, entre los materiales convertidos en relleno, aparte de trozos de moai, había partes de casas y otras cosas, como esta piedra grabada.



**Fig.3 “Piedra calendario” de Karl Schanz**

**(Liller, William 1993)**

Entre otros casos de destrucción patrimonial directa, hay más relatos sobre la construcción de pircas y cercos, en los cuales se reconoce la devastación de amplias zonas por donde pasó el bulldozer, como en los terrenos de la pista, y también en *Vaihu* y *La Perouse*. Y como no mencionar el caso de 1868, cuando Linton Palmer llega al lugar a bordo del navío *Topaze*, y se lleva consigo el moai *Hoa haka'nana'ia* (ahora en el British Museum), el cual está hecho en una piedra diferente a la de Rano Raraku, proveniente de Rano Kau, y además tiene grabados que remiten a una época de transición en la isla, destruyendo para esto, la casa en la que este se encontraba.

En el año 1966, por solicitud del Gobierno de Chile, UNESCO financia un estudio realizado por Mulloy y Figueroa, donde se elabora un programa de conservación y restauración de la estatuaría Rapa Nui, con el cual se confecciona un detallado proyecto para el Gobierno de Chile, surgiendo distintas restauraciones: 1970, 1973, 1975, 1978<sup>21</sup>.

En 1966 también, se decreta la llamada “Ley Pascua”. Esta ley, entre otras cosas, permitió nuevamente intentar regular la salida del patrimonio cultural mueble de la isla y del país. El artículo 43° de la mencionada ley, se consigna como disposición básica para el control de la salida al extranjero de los bienes patrimoniales:

“Artículo 43°.- Sólo el Presidente de la República, por decreto fundado, podrá autorizar la extracción, fuera del territorio nacional, de partes de edificios o ruinas históricas o artísticas o de enterratorios o cementerios de aborígenes, de objetos o piezas antropológico-arqueológicas o de formación natural que existen bajo o sobre la superficie y cuya conservación interese a la ciencia, a la historia o al arte, y de bienes, monumentos, objetos, piezas, cuadros, libros o documentos privados o públicos que, por su carácter histórico o artístico, deban conservarse

---

<sup>21</sup> Bahamondes, Mónica. Las esculturas megalíticas de Isla de Pascua: historia y análisis crítico de sus intervenciones, Sevilla, 2008. p. 9.

en museos o archivos o permanecer en algún sitio público a título conmemorativo o expositivo”<sup>22</sup>

En 1967, impulsado por un Plan de Manejo ineficiente, se creó la comisión del “Ministerio de Economía, Desarrollo y Reconstrucción”, con el objetivo de evaluar e informar a las autoridades acerca de cualquier iniciativa que pudiera afectar al patrimonio cultural, histórico o arqueológico de la isla.

Luego, en el año 1968, se continúa con investigaciones y restauraciones en el “Complejo Tahai”, que incluye los ahu *Vai Uri*, *Tahai* y *Ko Te Riku*, y otros sitios asociados. A estos trabajos se incorpora William Ayres, perteneciente al Departamento de Antropología de la Universidad de Tulane. Y hacia 1968, un decreto del Ministerio de Agricultura asigna al Parque solamente las tierras de Rano Kau y Maunga Terevaka, dejando en terrenos del Fundo Vai Tea las áreas arqueológicas más importantes de la isla. Por lo que, William Mulloy diseñará el primer proyecto de Prospección Arqueológica, el cual fue presentado a UNESCO como una importante medida recomendada para la protección patrimonial. Dos años después, en 1970 se aprueba la Ley de Monumentos Nacionales (17.288, de 1970), y en 1971 el Ministerio del Interior creó la Comisión Asesora para el Departamento de Isla de Pascua.

Entre Julio y diciembre de 1974, William Mulloy junto a los arqueólogos de la Universidad de Chile Claudio Cristino, Patricia Vargas y otros especialistas, restauran la Aldea Ceremonial de Orongo, con el apoyo del Ministerio de Educación a través de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, del International Fund for Monument and de la Corporación Nacional Forestal (CONAF)<sup>23</sup>

En 1976, con el primer Plan de Manejo, fueron definidos los alcances territoriales del Parque, y se le bautizó como “Parque Nacional Rapa Nui”, continuando con las restauraciones de los Ahu Hanga

---

<sup>22</sup> Ley 16.441: “Ley Pascua”, Art. 43, 1966.

<sup>23</sup> Mulloy, W. Investigación and restauración of The Ceremonial Center of Orongo, Easter Island. Part One, bulletin four. Easter Island Committee, 1975.

Kio'e y Huri A Urenga. Este mismo año, el representante de la Sociedad Chilena de Arqueología, don Hans Niemeyer, viaja a la isla a evaluar los problemas de conservación estructural de las casas de Orongo. Y la Universidad de Chile crea el Departamento de Isla de Pascua, destinando dos arqueólogos como equipo permanente de estudio en Rapa Nui.<sup>24</sup>

En 1978, el arqueólogo rapanui, Sergio Rapu restauró el Ahu Nau Nau, sitio predominante de la playa de Anakena, levantando siete moai y cuatro pukao. Y en 1979, se crea el Centro de Estudios Antropológicos, actual instituto de Estudios de Isla de Pascua<sup>25</sup>.

En 1982, se inaugura el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) a cargo de la restauradora Mónica Bahamondes, perteneciente a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), dependiente del Ministerio de Educación de Chile y encargados de la conservación en Rapa Nui. También se conforma el “Laboratorio de Monumentos”, destinado a la conservación y restauración del patrimonio monumental (edificios y monumentos), y la Easter Island Statue Project, una corporación sin fines de lucro creada por Johannes Van Tilburg y Jo Anne Van Tilburg, con el objetivo de apoyar la investigación, educación y conservación a través de iniciativas creadas por el proyecto “Estatuas isla de Pascua” (EISP). Este mismo año, el CNCR comienza con el “Programa de Conservación de la Estatuaria Pascuense”, que buscaba detener el deterioro de los moai, siendo dos las intervenciones: Ahu Hanga Kio'e en 1986 y el Ahu Tongariki en 1992 y 2004.

En 1986, se lleva a cabo la primera prueba de conservación química sobre un moai del ahu *Hanga Kio'e*, bajo la dirección de Michael Roth, quien también aplicó la mezcla química sobre uno de los petroglifos de la aldea ceremonial de Orongo, sin saberse actualmente los resultados de esta intervención. Y en 1988, viajan a la isla los conservadores europeos Jean Vouve y Pierre Vidal para

---

<sup>24</sup> Bahamondes, Mónica. Las esculturas megalíticas de Isla de Pascua: historia y análisis crítico de sus intervenciones, Sevilla, 2008. p. 10

<sup>25</sup> Cristino, Claudio, et. Al. Actas del Primer Congreso Internacional Isla de Pascua y Polinesia Oriental, Universidad de Chile, facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Estudios Isla de Pascua, Chile, 1985. p. 4.

evaluar el estado de las pinturas en Ana Kai Tangata, Ana Heu (Hanga Omohi), las casas de Orongo y Ana Te Pahu.

En 1990, 15 años después de la realización del primer Plan de Manejo, se comenzó una segunda versión, poniendo como énfasis la zonificación y el manejo del parque (cultural, natural, turístico, gestión y administración), pero manteniendo vigente su parte conceptual, los límites y zonificación<sup>26</sup>.

Por otra parte, la restauración de Ahu Tongariki, que comenzó en 1992 por arqueólogos de la Universidad de Chile dirigidos por Claudio Cristino y financiada por una compañía japonesa, rebatió todas las normas y previsiones en materia patrimonial y arqueológica, sin crear un informe científico de los trabajos y de las tareas de restauración del sitio. Siendo nuevamente restaurado años después, bajo la dirección de Rafael Rapu. En esta ocasión, la restauradora Paula Valenzuela (actual directora del Museo Sebastián Englert) y Monica Bahamondes, realizaron un plan de estudio para llevar a cabo la conservación del Ahu Tongariki. Para esto, durante cinco años evaluaron el mejor producto de consolidación e hidrorrepelencia para la toba volcánica, instalando estaciones de monitoreo en distintos lugares de la isla, dejándolos expuestos a los agentes del intemperismo y realizando chequeos constantes tanto de las variaciones físicas como mecánicas<sup>27</sup>.

Según declaraciones de Mónica Bahamondes:

“Las intervenciones de conservación o restauración realizadas sobre la estatuaria pascuense obedecen a situaciones coyunturales, de interés personal o comercial y no a un programa de intervenciones consensuada y priorizada de acuerdo a las reales necesidades de conservación de la isla”<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Plan de manejo Parque Nacional Rapa Nui, 1997.

<sup>27</sup> Valenzuela, Paula y Bahamondes, Monica. Conservación de Ahu Tongariki. p. 81. En: Rapanui, pasado, presente y futuro. Sin fecha.

<sup>28</sup> Bahamondes, Mónica. Las esculturas megalíticas de Isla de Pascua: historia y análisis crítico de sus intervenciones, Sevilla, 2008. P. 14

Bahamondes, en el mismo informe, comenta como en el caso de las restauraciones y conservación de los moai, muchas evidencian problemas de incompatibilidad de materiales o pérdida de información, ya que hasta la fecha estas eran hechas por arqueólogos, los cuales no tenían conocimientos sobre estas áreas<sup>29</sup>.

En 1995, la isla es declarada Patrimonio Mundial por la UNESCO. El año 2001, se realizó un seminario sobre conservación del patrimonio Arqueológico de Rapa Nui, organizado por World Monuments Fund y CONAF, llevado a cabo en el Museo Antropológico Sebastián Englert, dirigido a los guarda parques, guías de turismo y personal de museología.

Ya en 2006, se crean nuevas planificaciones y proyectos como el “Arqueo botánico Rangí” sobre el Fundo Vaitea, dirigido por Sonia Haoa y Lili González, con el cual se ha logrado registrar un 70% de la isla, pero esta información en gran parte no se encuentra publicada<sup>30</sup>.

En 2007, entró en vigencia la Reforma Constitucional, que declara la isla como “territorio especial”, para efectos de gobierno y administración. Y hasta el año 2017, el parque fue co-administrado por Conaf y Ma’u Henua, siendo en ese momento concesionada por 50 años renovables a la comunidad indígena.

---

<sup>29</sup> *Ibíd.* P. 11

<sup>30</sup> Bahamondes, Mónica y González, Lilian. Rapanui, pasado, presente y futuro. p. 56.

## 4. Arte Rupestre

### 4.1 Historiografía del Arte Rupestre.

El arte rupestre es una expresión cultural común de toda la humanidad, son manifestaciones que nos presentan el alma de seres antiguos y gran parte de su contexto, ya que estos sujetos han decidido dejar plasmados sobre una superficie rocosa, los conocimientos obtenidos durante su breve paso por este mundo:

“Se designa con el nombre de arte rupestre las manifestaciones gráficas y escultóricas que el hombre preindustrial -prehistórico o etnográfico- ha dejado impresas, usando diferentes técnicas, en las laderas de los cerros, en piedras sueltas, a ras de tierra y en paredes de cuevas y abrigos rocosos. Su origen remonta a casi 30000 años en los inicios del paleolítico superior en el viejo mundo y abarca todas las regiones del globo que son o han sido habitadas por el hombre.”<sup>31</sup>

El tipo de representación, en ciertos casos se podría inferir que fue creada para uso público, mientras que otras son resguardadas a lo privado, a un dominio de poder, como quizás lo es el caso de las cuevas. En el caso público, las representaciones están expuestas en lugares concurridos, orientando un gran espacio. Mientras que, en el caso privado, las representaciones están escondidas, orientadas a un espacio limitado, y por tanto a un público limitado, situándolos a la vez, igualmente en un entorno y contexto específico.

En cuanto a técnicas, en el caso de las pinturas estas puede ser poli o monocromáticas, y en el caso de los petroglifos, estos son un grabado o relieve obtenido al emplear elementos de una dureza superior sobre la roca. También hay casos en donde se emplean ambas técnicas, o también los geoglifos, que son aquellas representaciones creadas sobre la tierra.

El arte rupestre más antiguo conocido data del período paleolítico superior (unos 40.000 años A.C), dando paso a los estudios en el área a fines del siglo XIX, al redescubrir las cuevas en España

---

<sup>31</sup> Berenguer, José. Arte Rupestre en Chile, Museo chileno de Arte Precolombino, 2009. p.6.

(Altamira) y Francia (Lascaux y Chauvet). Ante los descubrimientos de las primeras manifestaciones artísticas paleolíticas, hubo cierta resistencia a considerarlas auténticas, los especialistas se negaban a aceptar la posibilidad de una sensibilidad estética e incluso a la capacidad técnica de crearlas por humanos antiguos. Estas imágenes fueron toda una revolución tanto en el ámbito científico como religioso, ya que cuestionaba todas las bases sobre las cuales estos se cimentaban.

A lo largo de los años, gran cantidad de investigadores se han dedicado a crear diversas propuestas para interpretarlo. Estas se han apoyado en el estudio de la temática del arte paleolítico, su contexto y en la etnografía, dejando como posibilidad que se tratase de manifestaciones creadas con fines, como: el arte por el arte, magia, fecundidad, teorías estructuralistas, totemismo, chamanismo, etc.

Según Victoria Castro, arqueóloga y académica chilena, el arte rupestre se encasilla en el área con más dificultades dentro del registro arqueológico, “pues nos enfrentamos quizá de manera más indescifrable, al mundo de las ideas de sus pretéritos realizadores”<sup>32</sup>. También nos habla sobre el alto contenido simbólico, tanto de la imagen como de la superficie que lo contiene. Situando al arte rupestre, como una “entidad significativa”, que pueden entregar textos que vuelvan prescindible su contexto primero, por la cierta coherencia y delimitación de algunas de las creaciones. Puede decirse que estas representaciones, por lo tanto, son dueñas de “cierta propiedad inherente estimulante que da lugar a una reacción en el observador humano”<sup>33</sup>.

En cuanto a la importancia del soporte, como dice Victoria Castros, en el caso del arte rupestre no hay un límite que separe la obra del entorno natural, terminando ambos íntimamente ligados, con un

---

<sup>32</sup> Castro, Victoria. Etnoarqueologías andinas. Colección antropológica. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016. p. 253.

<sup>33</sup> Bednarik. R. Acerca de la motivación del réuso del arte rupestre: un ejemplo del periodo colonial de Bolivia. En: Arte Rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte rupestre sudamericano (3): 28-35, SIARB, La Paz, 1992. p. 28.



carácter sacro por sí mismo, reforzando la importancia simbólica independiente de la antigüedad, a ojos del espectador actual<sup>34</sup>.

Por otra parte, Alfred Gell<sup>35</sup>, antropólogo social británico, propone el término de “encantamiento” debido al contexto en el cual las imágenes se desplegaron, el soporte utilizado y los motivos grabados, sumado a su contexto ritual y la sacralidad de la roca, conformando un sistema integral dentro de la sociedad, por lo que son imágenes que probablemente participaron en la mediación de lo divino y seguramente influyeron en los pensamientos y comportamientos de las personas.

## **4.2 Arte Rupestre en Rapa Nui**

### **4.2.1 Referencias**

En cuanto a las referencias, a pesar de que el primer arribo registrado a la isla por parte de exploradores europeos fue un 5 de abril de 1722, con el navegante holandés Jacob Roggenveen, quien la bautizó como *Isla de Pascua* por haber ocurrido su redescubrimiento en vísperas de Pascua de Resurrección, en sus relatos no se hace mención al arte rupestre<sup>36</sup>.

Solo en 1868, Linton Palmer quien llegaría al lugar a bordo del navío *Topaze*, sería el primero en describir estas representaciones, específicamente de Orongo, en donde en la casa llamada *Taura Renga* fueron encontradas algunas pinturas y petroglifos en el interior. Él declara haber visto montículos de lava esculpidos, pero en muy mal estado, por lo que no pudo distinguir bien las figuras. Aun así, señala su deseo de haberse quedado por más tiempo en la isla con lápiz y papel para poder hacer buenas impresiones de estas imágenes.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Castro, Victoria. p. 271

<sup>35</sup> Gell, Alfred. *Art and Agency*. Oxford University Press, 1988. p. 7

<sup>36</sup> Foerster, Rolf. *Easter Island: The First Three Expeditions 1722-1774*. Rapanui Press. p. 9

<sup>37</sup> Van Tilburg, Jo Anne. *Remote Possibilities: Hoa Hakananai'a and HMS Topaze on Rapanui*. The British Museum Research Publication Number °158, 2006.

“...habiendo visitado la ciudadela de Orongo donde habría encontrado dibujos recientes de caballos, ovejas, y barcos modernos agregados a las viejas pinturas.”<sup>38</sup>

En esta misma exploración, Lt. Matthew James Harrison irá junto a sus compañeros y dos Rapanui a caminar al cráter *Terano Hau o Puna Pau*, y él nota figuras como lunas crecientes, pájaros y *komari* (vulva) en algunos *pukao*, los cuales dibujó<sup>39</sup>.

En 1880, llegará a la isla el capitán Geiseler<sup>40</sup>, siendo la primera expedición con la misión de investigar y recolectar la mayor cantidad de datos posibles, posicionándose como la primera descripción completa acerca de la Isla de Pascua<sup>41</sup>, realizando aparte de una importante recolección de datos y de objetos, una detallada descripción de las pinturas rupestres de las casas de Orongo: “... algunos de los diseños de las pinturas, principalmente los *Ao* o remos danzarines, pájaros y hombres-pájaros, máscaras de grandes ojos y veleros modernos...”<sup>42</sup>

El 18 de diciembre de 1886, William Thomson llegará a la isla a bordo de la embarcación *Mohican*, realizando un estudio de todo el lugar para el National Museum, informe en el cual se refiere también a las lajas de Orongo y los petroglifos, llevándose consigo algunos pilares esculpidos y lajas pintadas de las casas de Mata Ngarahu:

“Una vez dentro del edificio, el interior se podía inspeccionar fácilmente y hacer bocetos de frescos y figuras esculpidas. (...) La mayoría de las casas en Orongo en buen estado de conservación y evidencia de haber sido ocupadas en un período muy remoto. El resultado de la investigación aquí mostró muy poca talla en piedra, pero las losas lisas que recubren

---

<sup>38</sup> Joiko, Guillermo. Nota 1.

<sup>39</sup> Van Tilburg, Jo Anne. Remote Possibilities: Hoa Hakananai'a and HMS Topaze on Rapanui. The British Museum Research Publication Number °158, 2006.

<sup>40</sup> Ayres, William. Geiseler's Easter Island Report: An 1880s Anthropological Account. Social Science Research Institute, University of Hawaii at Manoa, 1995.

<sup>41</sup> López, Lilian. Reseña de los principales trabajos sobre los petroglifos de Rapanui. Finisterrae, año XIII, nº13, 2005.

<sup>42</sup> Geiseler, kapitan Lieutenant, Die orter- Insel. Eine Stette prahistoricher Kultur in der Sudsee. Berlin, 1883.

las paredes y el techo estaban adornadas con figuras mitológicas y diseños pintados en pigmentos blancos, rojos y negros...”<sup>43</sup>

Según Gonzalo Figueroa, quien tradujo los trabajos de W.J. Thomson: “Tepito Tehenua o Isla de Pascua”<sup>44</sup>, en la parte “Reconocimiento de Rano Kau”, se escribe sobre las pinturas en las casas de Orongo, siendo esta una descripción de su ubicación, tipo de muro y colores, como también la sugerencia de una técnica al fresco. En relación al tema se habla sobre “toscos dibujos de carácter mitológico”. También llama la atención el buen estado de conservación, y se habla de las que fueron robadas:

“Las casas marcadas con los números 1,5 y 6 en el plano del teniente Symond fueron demolidas a costa de un gran trabajo y se sacaron las losas con frescos...”<sup>45</sup>

Luego el 29 de marzo de 1914, Katherine Routledge en compañía de la expedición *Mana*, durante 15 meses se dedicó a estudiar tanto de arqueología, de historia y etnografía, resultado en su libro titulado “The Mystery of Easter Island” de 1919. En cuanto al arte rupestre, ella hace mención de los que se encontraban en Motu Nui y en *Orongo*, estas últimas son mencionadas como figuras talladas en las rocas, siendo la del *Tangata manu* la más repetida. Ella a diferencia de todos los casos anteriores, fue la primera en fotografiar y dibujar minuciosamente las representaciones, ubicándolas en su contexto etnográfico y clasificándolos según tipo y posición<sup>46</sup>. También se dedica a comparar las imágenes con otros lugares, con la intención de encontrar algún posible origen del pueblo Rapa Nui, y hace referencia a las imágenes de naves europeas y a las caras talladas en la piedra que habrían sido pintadas “con blanco y rayas rojas”. Y asimismo al buen estado de conservación de las casas de Orongo y del robo de lajas con pinturas. De igual forma hace una descripción y un dibujo de las representaciones en Ana Kai Tangata.

---

<sup>43</sup>Thomson, William. Te Pito Te Henua or Easter Island, 1891. Rapanui press edition, Chile, 2007.

<sup>44</sup>Anales de la Universidad de Chile nº 161-62. Nov.1980 (nota 4-5).

<sup>45</sup>Ibid.

<sup>46</sup>Esto se puede leer en el artículo: “Survey of the Village and Carved rocks of Orongo, Easter island, By The Mana Expedition”, publicado en Journal of the Royal Anthropological Institute, vol. L, 1920.

El 29 de julio de 1934, llegan a la isla los arqueólogos M. Charles Watellin y Henri Lavachery con la misión etnológica franco-belga. Este último, cinco meses después de su llegada, publicará un libro sobre sus estudios de los petroglifos “Les Pétroglyphes de L’Ile de Paques”<sup>47</sup>, en el cual describe, clasifica e intenta interpretar y dar significados a las figuras. Como innovación, agrupa los petroglifos por sector, organizando 14 grupos, concluyendo en que la mayoría se ubican en zonas costeras y están relacionados con los ahu. También indica las medidas y las técnicas empleadas. Su libro fue el primero en trabajar el arte rupestre en Rapa Nui en profundidad, ya que, a excepción de los relatos de las expediciones y algunos comentarios de Routledge, hasta este momento los petroglifos eran prácticamente desconocidos para el mundo académico.

Lavachery también hace un apartado de temas: Seres sobrenaturales, seres humanos, animales, objetos inanimados, trazos decorativos y trazos sin sentido aparente. Calculando unos 500 diseños, con técnicas y significados variados, relacionados con Make-Make, criaturas marinas y algunos realizados por “placer”. Y propone comparaciones con las tablillas rongo-rongo, con la identidad de estilo por el diseño e identidad de los sujetos tratados, y también con los petroglifos de otros lugares del pacífico, con el objetivo de resaltar la idiosincrasia de la cultura Rapa Nui.<sup>48</sup>

Como escribe en su libro, en el sitio nº XIV, sobre el grupo de petroglifos nº95, nombra la desaparición de figuras (44, lam IV, 2), probablemente lavadas por las lluvias. También desaparecidas las de la casa nº26 según lo establecido por Mulloy, nº22, N de A. Asimismo, nombra la pronta desaparición del grupo de petroglifos nº98. Y según él: “de los tres islotes visibles desde el poblado de Orongo, solo el más grande contiene petroglifos, decorando cuatro grutas bajo los nº 101-102-103-104<sup>49</sup>”.

---

<sup>47</sup> Lavachery, Henry. Les petroglyphes de l’île de paques. Congres international des sciences anthropologies et ethnologies. Compte rendu de la deuieme session. Copenhague, 1938. Einar Munksgaard Copenhague, 1939.

<sup>48</sup> Ibid. p. 294-295.

<sup>49</sup> Ibid. p. 82

Edwin Ferdon, participante de la expedición noruega a Rapa Nui en 1955, también se refiere a Orongo, creando el apunte “House decoration”, en donde hace algunas observaciones sobre las pinturas de las casas, con dos láminas de dibujos detallados que señalan las áreas de color de estos<sup>50</sup>.

Por su parte, el restaurador Guillermo Joiko, en su reporte hace permanentes referencias a las observaciones de Routledge e incluye pinturas inéditas. El también menciona como es que muchas de las pinturas registradas por Routledge ya no podían ser percibidas. Y sobre los colores, nombra: “el rojo, blanco, azul oscuro, negro y amarillo, siendo los dos primeros los dominantes”<sup>51</sup>. Respecto al estado de uno de los *Ao* al interior de una casa de Orongo, este dice:

“En esta última vivienda, Routledge informó de no menos de tres remos, sin embargo, al tiempo de nuestra visita uno ya había desaparecido, otros estaban casi completamente borrados y solo el tercero podía distinguirse con algún grado de claridad”<sup>52</sup>.

Luego en 1981, la arqueóloga norteamericana Georgia Lee en el contexto de su tesis de Doctorado, se dedicó a estudiar la sección suroeste de Rapa Nui, específicamente el sector del cráter del volcán Rano Kau, Orongo y el islote Motu Nui, continuando de cierta manera el trabajo de Lavachery, en cuanto a intentar comprender la función y desprender significados de las obras. Terminado su tesis en 1986, para posteriormente publicar un libro en 1992, titulado “The Rock Art of Easter Island”, donde incorpora además Anakena, Ra’ai y Tongariki, exceptuando sitios como la costa norte, Hanga Oteo y Poike:

“Las esculturas y pinturas en las superficies rocosas dejadas por los pueblos prehistóricos tienen el potencial de iluminar varios componentes de una cultura, particularmente aquellas dimensiones sagradas y aspectos ideológicos que no son tan fáciles de descubrir en los otros

---

<sup>50</sup> Ferdon, Edwin. House decoration, Report n° 2, p. 236, 1961.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.

componentes del registro arqueológico. Como parte de un sistema de comunicación prehistórico, el arte rupestre puede proporcionar pistas que nos ayudan a comprender varias facetas de una sociedad al centrarnos en cómo funciona el arte dentro del sistema social.”<sup>53</sup>

En “Fit fot a King: the Petroglyphs of Anakena, Rapa Nui”<sup>54</sup>, Lee sitúa esta playa como uno de los lugares con mayor cantidad de petroglifos presentes en las piedras de varios ahu localizados al norte de Anakena, siendo algunos de estos datados en el 1200 A.D, y relacionados con el *ariki mau*<sup>55</sup>:

“Arriba y al noroeste de la zona de la playa, en una ladera que domina Anakena, hay un grupo de petroglifos. Algunos están en estrecha asociación con las ruinas de un ahu muy antiguo, el nombre ya no se recuerda. Las piedras del ahu ahora están casi completamente ocultas por una guayaba. Numerosos otros sitios con petroglifos se encuentran en la cresta de las colinas, así como en el Ahu Runga que corona una colina al oeste y el ahu en Hanga O’Hio, a poca distancia al norte de la bahía de Anakena. Ambas plataformas ceremoniales tienen petroglifos en su paenga.”<sup>56</sup>

Cerca de la playa también hay otro ahu, llamado Ahu A’arero por Lavachery<sup>57</sup>, el cual tiene petroglifos en las piedras de la base, relacionados con la fauna marina<sup>58</sup>.

Otto Klein Schwarz, académico chileno de la Universidad Técnica Federico Santa María, publicará en 1988 el libro “Iconografía de la Isla de Pascua”, en donde dando un nuevo giro a los estudios del arte rupestre, intenta relacionar la evolución estilística en conjunto a la evolución cognitiva:

“Entre las diferentes categorías de las artes plásticas pascuenses se cuentan los petroglifos como la más antigua de las manifestaciones iconográficas. Son justamente ellos los que nos

---

<sup>53</sup> Lee, Georgia. The rock art of Easter Island, Symbols of Power, Prayers to the Gods. UNIV OF CALIF-LA, INST OF ARCHAEOLOGY, 1992. p. 1.

<sup>54</sup> Lee, Georgia. Fit fot a King: the Petroglyphs of Anakena, Rapanui. Clava N°4 -1988, Museo Sociedad Fonk, Viña del Mar, Chile.

<sup>55</sup> *Ibid.* p.49

<sup>56</sup> *Ibid.* p.50

<sup>57</sup> Lavachery, 1939. p.34

<sup>58</sup> Lee, Georgia. 1988. p.50.

han proporcionado la mayor y más substancial información con respecto al tema. No creemos pecar de exageración al afirmar que un yacimiento arqueológico, como el de Rapa Nui permite seguir visualmente, con transparente claridad, la evolución estilística de imágenes ideo-plásticas creadas por los isleños junto con su fondo mental”<sup>59</sup>

Según el académico Claudio Cristino, existirían pinturas en la costa norte de la isla, ubicadas en los acantilados que van desde Omohi hasta Anakena, estas no han sido registradas como se ha hecho en otros sitios. Entre estas se encuentra la cueva Nga-Heu, con el techo cubierto de petroglifos de Make-Make pintados con rojo y blanco, al igual que en Omo Hi, en la cueva Ana O Hera, y en Roiho en la cueva Ana Mahina. También en Rano Aroi habría una pequeña pintura de figura antropomorfa. Y en Poike, existirían restos de una pintura en la cueva de Ana O’Keke, pero no se ha sido determinada tipológicamente<sup>60</sup>, y yo no la he visto en mi visita a la cueva.

Por su parte, la diseñadora Mónica Cornejo en 2005, realiza un análisis de imaginería sobre los petroglifos, estudiando las relaciones de orden de las formas (íconos), buscando los principios que rigen la disposición de las formas en el todo (elementos visuales como: forma, tamaño y color/textura, elementos de relación como: posición, dirección y distancia, y organización: composición formal, traslación, rotación, reflexión, dilatación, composición informal gravedad, contraste, ritmo y centro de interés)<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Klein, Otto. Iconografía de la Isla de Pascua. Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso, 1988. p. XI.

<sup>60</sup> Joiko, p. 194

<sup>61</sup> Cornejo, Monica. Isla de Pascua, de la imaginería al diseño de estampados. Universidad de Valparaíso. 2005. P. 73, 74, 75.

Felipe Armstrong Bruzzone, arqueólogo chileno, siguiendo los estudios anteriores, realizó un profundo análisis sobre los petroglifos en los ahu, con el objetivo de permitir una comprensión de la función social del arte visual grabado en las plataformas ceremoniales de Rapa Nui<sup>62</sup>.

Por último, una prospección que se centró en una concentración de 30 petroglifos “de ojo” en la cantera de Rano Raraku publicada en el año 2014.<sup>63</sup>

#### **4.3 Puesta en valor del arte rupestre Rapa Nui**

Los antiguos pobladores de Rapa Nui dejaron rastro de su existencia en distintos tipos de yacimientos arqueológicos, como las cuevas, algunas estructuras habitacionales, otras construcciones, y por supuesto sus plataformas ceremoniales, los ahu y moai. Pero el testimonio más hermoso de esta presencia humana – al menos para mí – lo constituyen las miles de representaciones de arte rupestre.

El arte rupestre de la isla puede ser pintado (pictografías) o tallado (petroglifos), o también ambas técnicas, como cuando se pintan algunos petroglifos ubicados en cuevas, aunque básicamente se restringen a la segunda categoría, mucho más numerosas que los relieves y las pinturas, acotados a una zona geográfica específica.

Según Otto Klein, es posible observar cuatro épocas de la evolución estilística del arte Rapa Nui:

“Las creaciones de los pascuenses, a pesar de que datan de tiempos muy distantes entre sí, llevan el sello inconfundible de su origen y están unidas por una afinidad estilística, conceptual y religiosa. La producción plástica de los isleños, es susceptible de ser agrupada en categorías, teniendo cada categoría una finalidad religioso-social (...) El factor racial

---

<sup>62</sup> Armstrong Bruzzone, Felipe. Petroglifos en los ahu, con el objetivo de permitir una comprensión de la función social del arte visual grabado en las plataformas ceremoniales de Rapanui. En: Apuntes del Museo, Diciembre 2013, Núm. 2. Biblioteca William Mulloy, Isla de Pascua.

<sup>63</sup> A.A. V.V. Prospección de petroglifos en forma de ojo en Rano Raraku, The UCL Institute of Archaeology Rapa Nui Landscapes of Construction Project (LOC), 2014.



jugó un papel preponderante en la iconografía, estilo y concepción de las manifestaciones de los isleños; sin embargo, hay corrientes alóctonas, que apuntan hacia distancias temporales y espaciales verdaderamente asombrosas”<sup>64</sup>

- Época Temprana (500-1100) D.c.

- Época Media (1100-1680) D.c

- Época Tardía (1680-1868) D.c

- Época de influencia extranjera (1868-Actualidad)

En cuanto a esto, podemos decir que el artista creó estas obras dotándolas de conciencia colectiva, siguiendo una tradición, que, aunque ahora sea desconocida, permitía probablemente al espectador un contacto directo con la obra. Ya que la comunidad empleó el arte con funciones específicas, como protección, como intermediario, etc. Y las características específicas de las imágenes y del soporte, sumadas al simbolismo inherente a este tipo de representaciones, constituyen un contexto que puede posiblemente ser interpretado como conjunto.

Por tal razón, es que a continuación definiré tres fases de desarrollo que medianamente se han acordado para la evolución de la población en Rapa Nui:

- Desde el conocido como el Periodo Temprano, época de la llegada de Hotu Matu’a, se reconoce como el inicio del trabajo pétreo en el lugar, con la creación de los primeros *hare moa*, observatorios, *ahu*, *moai* y petroglifos, que ya aluden a temas específicos<sup>65</sup>. Según la tradición oral, el Ariki Hotu Matu’a venía acompañado por especialistas en distintas áreas, como en el *rongo*, las tablillas talladas en donde se registraban hechos históricos y religiosos mediante ideogramas.

---

<sup>64</sup> Klein, Otto. 15 siglos de Artes Plásticas de Isla de Pascua. Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso. Centro Cultural Municipal de Viña del Mar.

<sup>65</sup> Cornejo, Monica. 2005.

- Desde el 1000 D.C. aproximadamente, comienza el Periodo Medio o de Expansión<sup>66</sup>. Aquí se perfecciona la técnica del tallado de la piedra. Los ahu adquieren mayor maestría, y los moai comenzaron a ser dispuestos sobre ellos, junto a los *pukao* de escoria roja. Desde este tiempo, los moai presentan petroglifos, y también se dio comienzo a los rituales relacionados con el Tangata Manu.

- A partir el siglo XVII, se conoce como el Periodo Tardío y se asocia a la decadencia cultural. En esta etapa las batallas tribales ponen fin a la construcción de las estatuas. Se desarrolló el culto del Tangata manu, y estos ritos fueron plasmados en el arte rupestre que en gran parte se encuentra en el sector de Orongo. Para entonces ya se había realizado el contacto con los primeros exploradores y misioneros.

Sabiendo esto, la puesta en valor que propongo será un intento por comprender el rol de las imágenes tanto pintadas como grabadas en las rocas, dando cuenta de que estas representaciones fueron creadas siguiendo ciertos patrones de distribución y correspondencia (en algunos casos), permitiendo asumir como es que “las artes visuales tienen un rol activo en la construcción social de la realidad”<sup>67</sup>, como parte de la cultura visual de la antigua sociedad Rapa Nui.

Georgia Lee, en “The rock art of Rapa Nui: Three seasons of field research”, comenta que el arte puede revelar información sobre el contenido cultural de la isla, considerando la geografía extrema en la que esta se ubica, lo que provocó una exacerbación de las formas existentes, quizá por la falta de influencias externas. Siendo el arte rupestre portador de un cuerpo arqueológico y etnográfico muy antiguo, capaz de indicar prácticas religiosas y ceremoniales, factores socio-políticos, mitos, leyendas, sueños, cambios en el tiempo, contactos con otras culturas y cosmovisión:

“El arte, sin embargo, debe colocarse en su contexto cultural general, solo al hacerlo podemos llegar a entender su función en la sociedad, así como su contenido simbólico. El

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*

<sup>67</sup> Armstrong Bruzzone, Felipe. p.27.

arte rupestre no es solo una colección de diseños. Es un artefacto del hombre y se necesitan para examinar las áreas de las actividades del pasado humano. El aspecto cognitivo del arte rupestre debe ser tratado en el orden de poner el foco en las relaciones entre arte y cultura, estilo y grupo social, contexto y función, y finalmente, símbolo y significado”<sup>68</sup>

Lee en este texto también menciona cómo es que muchos de los petroglifos parecen inspirarse en las formaciones naturales del flujo de lava, como ha pasado en otros lugares (Altamira), tomando formas bastante extrañas, en donde en algunos casos solo se incorporaban líneas básicas mínimas. En adición, los petroglifos son únicos en muchas maneras, algunos son hechos en relieve o en grabado, algo que no es común en polinesia, razones más que suficientes por la que es necesaria una puesta en valor.

Según Englert, hasta los años 70 se utilizaba la palabra *Rona*<sup>69</sup> para señalarlos, aunque hoy en día se utilizan las palabras *tāpura* (piedra), *papa* (plana), *tāpura mā'ea* (roca) o *papa rona*, y a las lajas se les llama *keho*.

Más allá de la importancia que estos puedan tener para el campo arqueológico, tanto las pinturas como los petroglifos en Rapa Nui y en todas partes, son vestigios que - parafraseando a Lee - reflejan hasta cierto punto la psicología de los antiguos habitantes, las prácticas religiosas, las estructuras socio-políticas, sus mitos, leyendas, sueños, contactos, y relaciones con el cosmos.

Sumado a esto, también representan la técnica y plástica de extraordinario nivel, motivos abstractos, antropomorfos, zoomorfos, seres míticos, objetos rituales, y otras formas, son representaciones del patrimonio más vulnerable de la isla, ya que las pinturas fueron creadas en base a pigmentos vegetales y minerales<sup>70</sup>, siendo constantemente amenazadas por factores ambientales y humanos.

---

<sup>68</sup> Lee, Georgia. “The rock art of Rapa Nui: Three seasons of field research”. p. 1-2.

<sup>69</sup> Englert, Sebastián. p. 143.

<sup>70</sup> Tuki, Enrique. Isla de Pascua, Gobierno de Chile, Ministerio de Educación, Consejo de Monumentos Nacionales.

Como diría el historiador del arte alemán, Wilhelm Worringer<sup>71</sup>, no es suficiente interrogar a las imágenes en tanto imágenes, como la cultura occidental nos orienta, ya que se anula el hecho de que el arte rupestre es portador de múltiples sentidos, un arte interactivo, por lo cual no es una obra pasiva, sino que cumple funciones algunas veces relacionadas con el mundo de lo sagrado, acompañando ritos y representando mitos específicos. En ocasiones puede tener una función más bien secular, como delimitador territorial, pero aun así dista por mucho de ser un objeto creado solo para ser observado de manera pasiva.

Podemos decir que, el sitio con arte rupestre funcionó como un emplazamiento distintivo para algún tipo de ceremonia, algo en este caso respaldado por la tradición oral, ya que las imágenes ayudaron a hacer de estas cuevas, lugares especiales y particulares. Y como dice el arqueólogo británico, Christopher Tilley<sup>72</sup>, las imágenes atribuyeron a las cuevas “densidades de experiencia humana, apego e involucramiento”, dado por la producción de imágenes y por las actividades llevadas a cabo en estos emplazamientos, ya que el arte rupestre puede ser estudiado como cultura material involucrado en las prácticas sociales<sup>73</sup>.

Así las imágenes pueden haber funcionado como formas de apropiarse de estos lugares sagrados, vinculándolos con las tradiciones locales, y esto podría explicar las diferencias en la distribución de motivos. Me refiero, por ejemplo, a las variaciones técnicas y de diseños en ciertos lugares, o particularidades temáticas, como las diferencias entre ambos sitios aquí estudiados, o en las representaciones de fauna marina y la poca presencia de esta en la zona de Orongo.

Estos ejemplos nos sirven para destacar que no conocemos suficientemente los patrones que caracterizan una distribución geográfica diferenciada entre los lugares e incluso dentro de la misma isla, ni las implicaciones socioculturales que ello conlleva. El arte rupestre expresa un conjunto de

---

<sup>71</sup> Worringer. W. *Abstracción y Naturaleza*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1966.

<sup>72</sup> Tilley, 1991. *Material culture and text: the art of ambiguity*. London. p.11.

<sup>73</sup> Tilley, 1989. *Interpreting Material Culture*, in *The Meaning of things. Material Culture and symbolic expression*, Hodder, I. (ed.): 185-94. London. p. 189.

conocimientos culturalmente significativos y desempeña una función social relevante en cuanto a la transmisión de conocimientos, a la cohesión social y por lo tanto a la adaptación al medio natural en que el grupo humano se encuentra.

Quizá también podemos considerar, como es que la artealización de las cuevas funcionó como lo que Alfred Gell llamó las “tecnologías de encantamiento”, esto es parte de una estrategia tecnológica que hace que las personas perciban su mundo de una determinada manera. Como antes mencionaba, A. Gell sugirió la existencia de un “encantador”, alguien que usa estas estrategias a su favor o de su grupo<sup>74</sup>, algo así como publicidad o propaganda. Es posible pensar que las imágenes grabadas “encantaron” a aquellos que se relacionaron con ellas de alguna u otra forma, reforzando, por ejemplo, la necesidad de una organización previa a la competencia del Tangata Manu, en el caso de Ana Kai Tangata, y de respaldo para el encierro de niños en Ana O’Keke, algo de lo que hablare más adelante. El encantamiento es posible gracias al contexto en el cual las imágenes fueron dispuestas, el soporte utilizado y las representaciones ahí plasmadas. Por lo que, la función de las imágenes no podría ser identificada si no se consideraran estos otros factores.

Lamentablemente, las descripciones de estos lugares solo quedaran bajo los conocimientos entregados por los trabajos arqueológicos y la tradición oral, y tal como dice Guillermo Joiko, es necesario analizar el desarrollo de los estudios del arte rupestre. Él habla de tres aspectos diferentes: sentido descriptivo-documental, asignación a un carácter decorativo a las pinturas y reconocimiento de los motivos representados<sup>75</sup>.

Otros autores intentan descifrar un significado específico de algunos de los motivos o conjuntos de ellos, empleando la información etnográfica (Koll 1991, 1993), comparando los símbolos de las tablillas rongo (Rjabchikov 1997; McLaughlin 2004), o por medios menos explícitos (van Hoek,

---

<sup>74</sup> Gell, Alfred. 1988. p. 7.

<sup>75</sup> Joiko, Guillermo. Las pinturas primitivas de isla de pascua. Centro Nacional de Restauración, Santiago de Chile, 1985.

2000)<sup>76</sup>, pero es complicado tomar como ciertas estas interpretaciones, ya que no hay como otorgar significados literales.

También, es necesario comprender como el arte rupestre sigue teniendo múltiples propósitos en el mundo actual, pues sigue siendo un contenedor espiritual para muchas personas, hacia las cuales puede considerarse como un patrimonio de gran importancia. También funciona como una fuente importante de turismo y, por lo tanto, como ingreso económico en donde podemos ver la descontextualización y degradación de este arte, pero ese ya es otro tema.

Sabido esto, el arte rupestre se trata por tanto de un patrimonio particularmente frágil y valioso, ya que nos recuerda los inicios del desarrollo de nuestra capacidad simbólica y expresiva. Es importante comprender la necesidad de conservación de este patrimonio cultural, tratando de equilibrar la posibilidad de visitarlo, con su perdurabilidad, ya que por falta de conocimientos muchos han sufrido gran deterioro, ya sea porque han sido robados de los yacimientos o porque en intentos de conservación inadecuados, las condiciones impuestas al sitio han alterado las representaciones, muchas veces de forma irreversible.

#### **4.3.1 Mana y Tapu**

En relación a las ideologías Rapa Nui, debemos comprender la importancia del poder espiritual, conocido como *Mana* y del complementario *Tapu*. Esos se encuentran en toda la polinesia, pero en particular en Rapa Nui, el mana, que entiéndase como “el poder que existe en cada cosa o ser viviente, pero concentrado en ciertos elementos especiales”<sup>77</sup>, se podía heredar por derecho propio como lo hacían los Ariki, o por medio de alguna capacidad especial y podía transmitirse a cosas,

---

<sup>76</sup> Armstrong, Felipe. p. 30

<sup>77</sup> Hamilton et al., 2011; Hamilton, n.d.; Martinsson-Wallin, 2004

sobre todo a los huesos, como en los cráneos humanos grabados y los *mangai o* anzuelos, dando “vida” a los objetos, con el objetivo de asegurar el cumplimiento de los *tapu*<sup>78</sup>

Como decía, el *mana* era usado para influir sobre la producción de alimentos, así como para actuar como protectores de casas, personas o lugares. Y tal como se podía recibir el *mana*, también se puede perder o volverse en contra del portador, por la acción de un *mana* más poderoso o por violar (*ahē*) un *tapu*,<sup>79</sup> el cual era duramente castigado. Personas, lugares y alimentos podían ser definidos *tapu*, por lo que las cuevas también podrían serlo<sup>80</sup>.

Al respecto, los *moai* son la creación portadora de este *mana* más monumental, lo que podría explicar el hecho de que fueron destruidos para eliminar la conexión sagrada, y que los *ahu* fueran sitios con prohibición de circulación (*Kona Marae*). Por ejemplo, los *moai*, expresaron la unión espiritual de los vivos con los antepasados. Al celebrar un rito, los antiguos habitantes “transformaban” las estatuas en *aringa ora*, es decir, en los “rostros vivos”. Estos portaban el *mana*, que protegían a su clan asegurándole la fertilidad, la supervivencia<sup>81</sup> y trascendencia.

Como es de suponer, en general, el conocimiento científico se encontraba en manos de las clases superiores, la cual estaba convenientemente rodeada de ritos y, por tanto, eran quienes manejaban las normas del *tapu*, un componente fundamental para la mantención del prestigio y autoridad. Esto también es visible en la crisis, el aumento considerable de los *ahu* y los *moai*, ya que cuando la sociedad se volvió altamente competitiva, y los recursos se vieron sobrepasados, la manera de intentar retornar a un equilibrio fue recurrir al *mana* y a la mitología.

Tanto el *mana* como el *tapu* (también existían los *rahui* o vedas temporales), proporcionan modelos de conducta humana y la permanencia de ciertas conductas establecidas desde épocas antiguas expresadas en mitos o leyendas. Esto hace que continúen vigentes para el relator, pues se ubica en

---

<sup>78</sup> Catalogo Mapse. La guía del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert. Mapse, Museo Rapa Nui. p. 34.

<sup>79</sup> Tapu o Tabú

<sup>80</sup> Catálogo Mapse, p. 35.

<sup>81</sup> Metraux, The kings of Easter Island. Journal of the Polynesian society. Vol.46, 1937.

su mundo presente, en lugares reales, como es el caso de ciertas cuevas y el arte rupestre, siendo el elemento tangible que respalda estos relatos.

Por su parte, el arqueólogo chileno Miguel Cervellino comenta sobre el cráneo encontrado en Ana Kai Tangata, y habla de la práctica de “marcarlos”, y la relación de estos con el orden religioso. Esta práctica estaba relacionada con el mana, el cual como ya decía, radica principalmente en la cabeza:

“Cuando se incorpora esta cabeza a un lugar (construcción, cueva, etc.) se está entregando un nuevo poder protector. Así, un guerrero podía absorber el mana de todos sus enemigos muertos; un fugitivo que se refugiaba en un lugar impregnado con mana, podía sentirse seguro o protegido. Todo éxito era debido al mana y todo fracaso su ausencia”<sup>82</sup>

Según Metraux: "... El maná del rey es tan fuerte que se vuelve mortal para quienes lo lleva. Además, el rey es llevado en una litera, probablemente para evitar cualquier contacto entre el suelo y el maná encarnado en él. Este es el único indicio de tal costumbre en la Isla de Pascua, pero la actitud se ajusta al patrón de cultura polinesio.”<sup>83</sup>

Según el P. Bienvenido de Estrella: “Cuando moría algún rey, casi siempre era robada su cabeza por algún *kanaka* por motivo de piedad interesada: todos atribuían a los cadáveres de reyes, sobre todo a sus cabezas, virtudes singulares. Se creía que, poseyendo una cabeza o calavera de rey, aunque fuera escondida en su propia casa, la suerte llegaba completa: buena cosecha, hartos frutos y ninguna desgracia para su casa”<sup>84</sup>

Por lo que, en resumen, el arte creado para estos sitios no es algo al azar, en particular, las cuevas en Rapa Nui eran tratadas como fuentes de mana y Tapu. En este sentido, se puede señalar que los

---

<sup>82</sup> Lowie, en A. Seelenfreud, 1980. p.119. Sacado de Cervellino p. 14.

<sup>83</sup> Metraux, Alfred. The kings of Easter Island. Journal of the Polynesian society. Vol.46, 1937. p.48.

<sup>84</sup> Bienvenido de Estrella. Los misterios de la Isla de Pascua (1920), Rapanui Press, 2007. p.66-67.



petroglifos y las pinturas en las paredes de las cuevas, habrían destacado u hecho notaria la sacralidad del lugar.

#### 4.3.2 Repertorio iconográfico

El arte rupestre en Rapa Nui, representa aspectos de organización social de la isla, y entre estos es posible ver: atunes (*kahi*), pulpos (*heke*), aves (*manutara*), tortugas (*honu*), anzuelos (*mangai*), casas (*hare vaka*), embarcaciones, figuras antropomorfas, algunas identificadas como la representación del Make-Make, vulvas asociadas con la fertilidad (*komari*, es el motivo más representado en toda la isla, con 554 figuras<sup>85</sup>), entre otros.

Algunos ahu presentan un complejo de petroglifos, que puede continuar en el área de la aldea o en los *papa* adyacentes. Sitios con varios petroglifos son: Ahu Tongariki, Ahu Mahatua, Ahu Ra'ai, Vai Matá, Papa Te Kena, Ana Nga Heu (30 Make-Make, con variaciones estilísticas), Ana Toki Toki, Ana O'Keke y otros, siendo las representaciones más comunes las de Make-Make, Tangata Manu y komari.

Según Georgia Lee, el arte rupestre Rapa Nui se puede clasificar entre antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, objetos ceremoniales, objetos cotidianos y figuras geométricas o abstractos.

- Antropomorfos: todas aquellas con apariencia humana; también las hay antropomorfas parciales que corresponderían a alguna parte del cuerpo humano.
- Zoomorfos: todas aquellas formas relacionadas con los animales.
- Fitomorfos: todas aquellas formas relacionadas a la flora.
- Objetos ceremoniales: todas aquellas formas de los elementos utilizados en los diferentes ritos, ceremonias, distintivos de mando y accesorios decorativos.
- Objetos de uso: son aquellos implementos necesarios para desarrollar determinadas actividades, como la pesca y agricultura.
- Geométricas: todas aquellas que tengan alguna relación con formas geométricas.

---

<sup>85</sup> Lee, Georgia. The rock art of Easter Island. Rapanui Press edition, 2018. p.63.

En general, entre los petroglifos en ocasiones encontramos algunos totalmente esquemáticos, y otros detallados rigurosamente. Ya que, como es bastante claro, el hecho de ser una isla refería a aquellos sujetos que realizaban los grabados a inspirarse en el océano, en el cielo, en las creaciones de la tierra y en ellos mismos. Al respecto, existen relatos en donde las criaturas son relacionadas con espíritus, y los peces se ligarían a los humanos.

Georgia Lee catalogó también petroglifos como cometas, lunas crecientes, estrellas y patrones de constelaciones, indicando la importancia del mundo celestial. Uno de ellos, ubicado cerca del Ahu Ra'ai, fue llamado Papa Mahina (Piedra de la luna), lugar en los que alguna vez fue posible ver tortugas, peces, pájaros y cúpulas, pero que, por el daño causado por los animales y la erosión, ya casi ni se notan<sup>86</sup>.

Es importante también dar cuenta de que hay zonas en donde predominan notablemente ciertas imágenes, como en la costa norte, en donde se cree se ubicaron los primeros navegantes, imperando representaciones de temas relativos al mar. También ver como se destaca la importancia de las figuras antropomorfas, zoomorfas y combinaciones entre estas. Algunas fueron evolucionando y otras nuevas fueron apareciendo mediante cambiaba el contexto.

El siguiente cuadro lo reproduje de la publicación “Rapa Nui, pasado, presente y futuro”, y contabiliza los petroglifos existentes en el porcentaje de la isla que ha sido registrado<sup>87</sup>:

Nº	Representación	Descripción	Cantidad Registrada
1	Figuras Antropomorfas	Figuras humanas esquemáticas en posición frontal y con o sin sexo indicado; pequeños	141

<sup>86</sup> William, Liller. The ancient solar observatories of Rapanui. The archeastronomy of Easter Island, 1993. p.36.

<sup>87</sup> Rapanui, pasado, presente y futuro, p. 58.

		moai.	
2	Rasgos antropomorfos separados	Cabezas con rasgos faciales aislados, máscaras u ojos contorneados por una o más líneas, manos, pies, genitales femeninos, representaciones faciales.	1116
3	Combinaciones de hombre pájaro	Perfiles, brazos extendidos sin manos, pies y pico; figuras con dedos y brazos delineados, ojos de forma circular; figura sujetando un huevo	459
4	Figuras de Aves	Aves esquemáticas generalizadas; manutara; aves fragata con una o doble cabeza.	119
5	Criaturas Marinas	Peces esquemáticos generalizados; atunes; tiburones; pulpos; anguilas; tortugas; mamíferos marinos.	264
6	Criaturas terrestres	Aves domésticas (moa), lagartijas.	18
7	Objetos ceremoniales	Rei miro; tahonga; Remos ceremoniales	32
8	Diseño de embarcaciones	Barcos o botes de tiempos históricos, canoas dobles.	266
9	Objetos materiales utilitarios	Anzuelos, puntas de lanza; toki; fundaciones de casa bote.	431
10	Diseños geométricos	Líneas paralelas rectas; líneas paralelas curvas; formas de cometa, círculos y formas ovales;	692

		rayos lineales.	
11	Formas de plantas	Formas esquemáticas generalizadas; calabazas.	8
12	No identificadas	Todas aquellas no identificadas, que no entran en algunos de los tipos anteriores	447
		<b>Total</b>	<b>3.993</b>

## 5. Cuevas

### 5.1 Referencias

Rapa Nui, al ser una isla volcánica presenta numerosas cuevas, galerías y tubos, formados por los gases que quedaron entre el magma. En ocasiones, es necesario entrar arrastrándose a estos lugares, que a veces desembocan en acantilados o en otros casos, no tienen salida.

Tal como dice en el libro “The caves of Easter Island”, si suponemos la llegada del Ariki Hotu Matu’a entre el 800 y 1200 D.c, aprox. y que hay testimonios sobre el uso de cuevas como lugar habitacional hasta hace no mucho tiempo atrás {Jacobo Roggenveen (1722), Felipe González (1770)<sup>88</sup>, M. Bernizet en la expedición de La Perouse (1786)<sup>89</sup>, William J. Thomson (1886), Katherine Routledge (1914), Sebastián Englert (1935-1969), Alfred Metraux (1940), Thor Heyerdahl (1955-1956) y Ramon Campbell (1964-1994), podemos decir que hay unos 1000 años de uso de estos sitios.

Ramon Campbell, médico que trabajo en la isla, estimó la cantidad de unas 200 cuevas, describiendo muchas de ellas junto a sus nombres e historias. Sistematizándolas de la siguiente manera: *Karava, ana y ana kio* (kionga)<sup>90</sup>, vale decir que los habitantes de Rapa Nui, emplean la palabra *Ana* para referirse a las cuevas.

En cuanto a la ocupación, los usos más conocidos corresponden a los periodos de conflictos, en donde eran empleadas como lugares de protección y enterramiento, también hay relatos de ocupación como lugar de habitación, o destinado a actividades rituales. El espeleólogo Jordi Lloret i Prieto, en 2008 informó la existencia de más de 1000 cuevas por toda la isla. Siendo las más comunes las habitacionales o las de enterramientos y las llamadas cuevas familiares. Mientras las cuevas culturales o rituales son más escasas, como Ana Heu con grabados de Make-Make, Ana Kai Tangata, las de Motu Nui, Ana More Mata Puku y Ana O’Keke.

---

<sup>88</sup> Citado por Englert, 1995, p. 176.

<sup>89</sup> Citado por Heyerdahl, 1989, p. 53.

<sup>90</sup> Campbell, R. La cultura de la Isla de Pascua: Mito y realidad, Editorial Andrés Bello, Santiago 1987. p. 49-52.

Desde el año 2001, espeleólogos especialistas polacos, han realizado la documentación cartográfica de 315 cuevas distribuidas en tres zonas de la isla, además de nueve cuevas submarinas<sup>91</sup>. También, un equipo multidisciplinario de la Sociedad de Ciencias Espeleológicas Alfonso Antxia de Bilbao, y otras universidades, realizaron un estudio en el área de Roiho<sup>92</sup>.

Según Alberto Hotus y Lazaro Pakarati, portadores del conocimiento ancestral, cada cueva tenía su nombre propio en la lengua Rapa Nui, y luego se les cambió en algunos casos a la lengua española. Los nombres de estas cuevas están relacionados muchas veces con los nombres de sus propietarios o de los clanes. Otros nombres reflejan rasgos característicos, como su localización, forma, dimensión o usos. Y gracias a la tradición oral e investigaciones se han logrado rescatar algunos.<sup>93</sup>

Parte de las cuevas que han sido estudiadas, presentaron evidencias arqueológicas, como osamentas humanas, artefactos y arte rupestre. Se han encontrado también pequeños objetos, como artefactos de obsidiana fragmentados, cinceles de basalto o *toki*, recipientes de piedra o *taheta* y agujas de hueso o *ívi kaui*. También restos humanos, aunque descompuestos por la humedad de las cuevas. En algunos casos, se han encontrado esqueletos humanos depositados en la posición natural, suponiendo un espacio elegido para su descanso<sup>94</sup>.

Como hemos podido notar, las cuevas ocupan un lugar importante dentro de las tradiciones orales y la prehistoria de Rapa Nui, los primeros registros hablan de las cuevas como lugares en donde las mujeres se escondían de los exploradores. En los relatos de la expedición de Jacob Roggenveen en 1722, se cuenta cómo es que las cuevas eran empleadas como refugios, con una plataforma de piedra usada como cama, en la cual también se encontraron recipientes de calabazas, cestas tejidas y

---

<sup>91</sup> Ciszewski, Andrzej, Jan Ryn Zdzislaw y Szelerewicz, Mariusz. The Caves of Easter Island: Underground world of Rapanui. Krakow, Poland, 2009. p.7.

<sup>92</sup> Sociedad de Ciencias Espeleológicas Alfonso Antxia. Zabalbide 7-2. Revista de ciencias, Zientziak aldizkaria. Nº 2. p. 42-61. Bilbao. 2008.

<sup>93</sup> The Caves of Easter Island. p. 24

<sup>94</sup> Jakubowska-Vorbrich Zuzanna. The Sleep of Reason Produces Monsters. Misconceptions about Easter Island in the Light of 21 Century Science. Museum of the History of the Polish Popular Movement, Warsaw, 2018. p. 142

tallas de madera<sup>95</sup>. Y en los relatos de Felipe Gonzales de Haedo (1770), se habla sobre el uso de las cuevas como lugar habitable, en donde era necesario entrar recostados y gateando.

En cuanto al ingreso a estas, en la expedición de La Perouse en 1786, M. Bernizet describe tres tipos de construcciones en cuevas pequeñas, una de ellas con gran cantidad de restos humanos. Aparentemente, él es el primero en dibujarlas y en dar datos respecto a sus dimensiones. También describe cómo es que en estos lugares guardaban sus provisiones, utensilios, madera y todo lo que poseyeran<sup>96</sup>.

Durante el siglo XIX, William J. Thomson escribirá sobre la cueva Ana Havea cerca del Ahu Tongariki, describiendo cómo es que las cuevas eran lugares de residencia, y cómo es que los *manavai* (huertos o jardines de piedra) se ubicaban en ocasiones en las salidas. También cómo es que en las cuevas en donde no había luz, se creaban sitios para el fuego, fuera de estas o en las entradas, “pues eran especialmente oscuras durante el invierno”. Igualmente cuenta de las cuevas en lugares de difícil acceso y de algunas que eran clausuradas con piedras<sup>97</sup>.

Katherine Routledge, asimismo estudió las cuevas en un capítulo de su libro titulado “Cuevas y cazadores de tesoros”<sup>98</sup>, en donde realiza un comentario sobre el uso y existencia de cuevas como habitaciones, sitios de inhumación, y grietas para guardar objetos de valor, gran parte de los cuales se han perdido:

“Poco tiempo antes de nuestra llegada un rumor había llegado de Tahiti, sobre unos objetos que se encontraban escondidos en un recoveco de la costa no muy lejos de la Cueva de los

---

<sup>95</sup> Englert, Sebastian. La Tierra de Hotu Matu'a. Rapanui press, Santiago, 2006. p. 232-236.

<sup>96</sup> Bernizet, Geographical memoir on Easter Island in: The voyage of La Perouse Round the world, in the years 1785, 1786, 1787 and 1788, with the Nautical Tables, ed. M. L. A. Milet-Mureau, Vol. II, Printed for John Stockdale, Piccadilly, London, 1798. p. 252-255. Sacado de: Zuzanna Jakubowska-Vorbrich, The sleep of reason produces monsters: misconceptions about Easter Island in the light of 21 st century science. Warsaw, 2018. Part II: Pakarati, Lazaro and Sobczyk, Maciej. Stories of the underground world of Rapanui. Tales of fice caves and their inhabitants.

<sup>97</sup> Thomson, W.J. Te pito Te Henua, or Easter Island in: Report of the National Museum 1888-89. Smithsonian Institution, Government Printing Office, Washington, 1891.

<sup>98</sup> Routledge, K. El misterio de Isla de Pascua. Rapanui Press, 2013.

Caníbales, todo el lugar fue cavado y revuelto de arriba abajo por ellos, sin que llegáramos a saber resultado alguno.”<sup>99</sup>

El Padre Sebastián Englert, de igual manera hará un estudio sistemático de las cuevas, escribiendo las historias y mitos relacionados a ellas<sup>100</sup>:

“La gente en los tiempos antiguos dormía en sus casas y también en cuevas. Había otras cuevas que servían para esconderse, en tiempo de guerra, las llamaban cuevas kiongo. Había también cuevas chicas, llamadas pahu que eran escondites para el dueño de la cueva. Personas escondidas en cuevas kionga, eran kio’e (ratón). Meses y meses se quedaban en las cuevas. Al haber cambio de mando, volvían a vivir en sus casas”<sup>101</sup>

Alfred Metraux, en su expedición de 1934-35, describirá las cuevas, proporcionando información sobre antiguos exploradores y también sobre los mitos relacionados:<sup>102</sup>

“Thomson, Routledge y yo hemos excavado el suelo de varias cuevas costeras y encontramos anzuelos, agujas de hueso y fragmentos de hueso, lo que indica que esas cuevas estuvieron ocupadas diariamente y que los pescadores las usaron como taller.”<sup>103</sup>

En la expedición de Thor Heyerdahl, Carlyle S. Smith también se dedicará a explorar y estudiarlas:

“Como se mencionó anteriormente, la Isla de Pascua abunda en cuevas. Algunas cuevas deben haber sido refugios en tiempos de guerra porque sus bocas están parcialmente cerradas con mampostería, dejando aberturas estrechas por las cuales entrar (...) Algunas

---

<sup>99</sup> Ibid. p. 316

<sup>100</sup> Englert, Sebastian. *Legends of Easter Island*, Father Sebastian Englert Anthropological Museum, Rapanui Press, Santiago, 2002. p. 119.

<sup>101</sup> Ibid. p. 117

<sup>102</sup> Metraux, A. *Ethnology of Easter Island*. Bernice P. Bishop Museum Press, Honolulu, 1940. p. 128, 178, 192-194, 378-379.

<sup>103</sup> Ibid. p. 192.



cuevas sirvieron como lugares secretos de almacenamiento, otras como lugares de entierro.”<sup>104</sup>

En cuanto a los usos rituales, existen antiguas ceremonias de iniciación de niños y niñas relacionada con las cuevas del islote Motu Nui, llamadas “Take y Manu”. En dicha ceremonia, los jóvenes debían permanecer en cavernas por un tiempo junto con los sacerdotes que les impartían los conocimientos necesarios para la vida adulta. Eran las mismas cuevas desde las cuales se divisaba la llegada del primer pájaro manutara durante la ceremonia del Tangata manu<sup>105</sup>. Las cuevas suponían un elemento y un lugar significantes de la ceremonia, muy similar a las ceremonias de iniciación en otras islas de Polinesia<sup>106</sup>.

## **5.2 Características generales**

Como ya adelantaba, encontramos tres tipos de estructuras básicas, con composición y funciones diferentes<sup>107</sup>:

-Karava: Corresponde a un alero rocoso de poca profundidad, y se encuentran en los acantilados, sirviendo como habitáculos. Estas son conocidas por presentar arte rupestre, siendo de este tipo la Cueva de Ana Kai Tangata, la Cueva Nga-Heu y la Cueva de Hotu Matu’a.

-Ana Kio (Ana Kionga): Este tipo de cueva, se conoce por su difícil distinción y acceso, ya que son bastante estrechas en un principio, llevando a una cavidad más amplia en su interior. Estas han sido modificadas y adaptadas para diferentes actividades, se puede reconocer ya que en la superficie se observa una acumulación de piedras.

-Ana: Estas son las cuevas más grandes, y fueron habitadas por largos periodos, ya que presentaban filtraciones de agua. También han sido modificadas, haciéndolas más grandes y

---

<sup>104</sup> Heyerdahl, Thor. Archaeology of Easter Island. Vol I. Two Habitations caves, 1961. p. 257

<sup>105</sup> The caves of Easter island. p 20

<sup>106</sup> Ibid. p. 21

<sup>107</sup> Campbell, La cultura de la Isla de Pascua: Mito y realidad, Editorial Andrés Bello, Santiago 1987. p. 49-52.

cómodas, al alisar la piedra. En estas también hay gran cantidad de arte rupestre. Entre ellas se encuentra la Cueva Ana O'Keke.

### **5.2.1 Importancia del paisaje**

Haciendo uso de este territorio, era evidente la intervención que los sujetos harían en el paisaje natural, y la organización de ellos los llevó a realizar artealizaciones in situ<sup>108</sup>, para demarcar sitios importantes, como serían los que indicarían las principales fuentes de alimento, de agua y centros ceremoniales públicos y privados, un legado de un valor incalculable, vestigio del dar cuenta de la presencia y vida en ellos mismos, y de su entorno.

Alain Roger, filósofo y escritor francés, en su *Breve tratado del paisaje* propone, en relación con la “artealización”, dos distinciones o modalidades. Diferenciando entre “artealización in situ” y “artealización in visu”. La primera es directa, es decir, se inscribe directamente sobre su objeto, plasmando el código artístico directamente en el territorio; la segunda modalidad es indirecta y sucede por mediación de la mirada. En este caso, apoyaré mi hipótesis bajo la tutela de la definición de artealización in situ, que hace el autor, deviniendo de la idea de que un paisaje nunca es natural, sino que siempre “sobrenatural”, de origen “humano y artístico”.

Los paisajes entendidos como una construcción cultural se relacionan con el arte, no como una imitación de la naturaleza, sino que se apropia de ella, ha sido modelada y desnaturalizada a su gusto. El artealizar la naturaleza, refiere a intervenirla, el hecho de que sea in situ, refiere a que es de forma directa, en donde un lugar natural solo se percibe estéticamente a través del paisaje elegido y creado. Es decir, la transformación humana del territorio o la impresión cultural en el medio, la dimensión material, transformando directamente el territorio para hacerlo un paisaje.

En cuanto al emplazamiento, al igual que el soporte, la inaccesibilidad de un sitio, su carácter semioculto, o bien su posición privilegiada para ser observado desde distintas posiciones, no son en

---

<sup>108</sup> Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

absoluto casuales. Por ende, esto ratifica las condiciones de acceso y visibilidad particulares de sitios, como las cuevas y aleros rocosos que me encuentro estudiando.

En este caso, en donde la probable sacralidad del sitio se ha perdido, las condiciones de emplazamiento a menudo extremas, determinan el simbolismo que le otorgaron sus realizadores: un sitio cerrado, en donde las representaciones hacen sentir a quienes las observan como elegidos, y un sitio expuesto, con una sacralidad permanente, que invita al observador a realizar asociaciones significativas, lo que, de cierta manera, permite actualmente aproximarnos una realidad social pasada<sup>109</sup>.

Por lo tanto, como decía, siendo el arte rupestre una forma de arte paisajístico<sup>110</sup>, se puede hablar de la importancia del paisaje y de las cuevas presentes en el, en cuanto a la visibilidad e invisibilidad (lugares que te obligan a recibir el mensaje vs espacios escondidos que necesitan de presentación, y de un lenguaje condicionado y privado) en la cual se posicionaba el arte rupestre como marcaje de lugares importantes, como hitos del paisaje, en donde parece ser de gran importancia la elección simbólica del espacio dimensionado, siendo la piedra portadora de contenidos simbólicos dirigidos a los antiguos habitantes, yaciendo en la roca y la cueva el *mana*.

Así es como las alteraciones que el arte rupestre produce en el paisaje, con sus texturas artificiales sobre los planos de las rocas (pinturas y grabados), constituyen al parecer distintas manifestaciones de un sistema de comunicación visual<sup>111</sup>, un “texto cultural”, un “lenguaje” interpretable.<sup>112</sup>

En esta diversidad, el sector de Poike y de Orongo fueron un hito importante en el paisaje prehistórico de Rapa Nui, y no es de extrañar que presenten parte de los diseños de arte más elaborados, llegando a concluir que probablemente, el espacio, en un principio, era más importante

---

<sup>109</sup> Castro, Victoria. p. 271.

<sup>110</sup> Whitley, David. Introduction to rock art research, 2005. p. 3

<sup>111</sup> Castro, Victoria. P.293, Berenguer y Martínez (1986: 95)

<sup>112</sup> *Ibíd.*

que las propias obras, las cuales llegaron para hacerlo notar, para reforzar la dimensión simbólica del espacio con arte.

La presencia de superficies rocosas similares pero ignoradas, es una prueba de que la elección del soporte y su entorno es de gran importancia, y decreta el lugar como un sitio especial. Es por esta razón, que pensamos que más que buscar una regla general para la elección de los sitios, tenemos que preguntarnos acerca del por qué se escogió ese lugar para pintar algo en concreto. En unas ocasiones será la orientación, o los elementos estructurales que hacen a un sitio idóneo para realizar un mural. En otras, es posible que la elección del espacio sea debido a condicionantes socioculturales del uso del paisaje.

### **5.3 Ana Kai Tangata: La cueva pintada**

#### **5.3.1 Características generales**

Ana Kai Tangata es el nombre de una cueva ubicada en un acantilado de camino a Orongo, en la costa Noroeste, entre Mataveri Otai y Hanga Piko. El alero rocoso que mide unos 4 metros de altura, 10 de ancho y 15 de largo, está formado por *benmoreite*, una roca volcánica de un tono anaranjado-café, la cual es un tipo de piedra laja de fácil desprendimiento<sup>113</sup>.

En cuanto al acceso, es bastante sencillo y actualmente es un área demarcada dentro del parque, por lo que es bastante frecuentada, contando con un sendero demarcatorio a pesar de su peligrosidad, debido al inminente derrumbe de lajas, y de que el ingreso se supone que está restringido por la Comunidad Indígena Ma'u Henua.

---

<sup>113</sup> Laureani de Borguesi, Camila. Isla de Pascua. Revista Aisthesis N° 11, 1978. p. 96.



**Fig.4 Cartel entrada de Ana Kai Tangata**



**Fig.5 Cartel entrada de Ana Kai**



**Fig.6 Cartel entrada de Ana Kai Tangata**



**Fig7. Escalera a la cueva**

### 5.3.2 Tradición oral

En cuanto a la tradición oral, Ana Kai Tangata se relaciona a la ceremonia del Tangata Manu, y los primeros investigadores en reunir evidencia de esto fueron Katherine Routledge y Alfred Metraux.

Según Metraux<sup>114</sup>, Make Make es quien “designaba” que hombre sería el siguiente Tangata manu, por lo que esta persona sería la encarnación de éste, y que él estaba encarnado en el huevo del manutara<sup>115</sup>. William Thomson, dice: “La carrera por el distinguido honor de llevar el primer huevo fue una ocasión de intensa emoción”.<sup>116</sup> Ya que el huevo del manutara era vaciado después de tres días, relleno con tapa y colgado en la casa del ganador, otorgándole poderes mágicos relacionado a la abundancia.<sup>117</sup>

Esta celebración tendría el propósito de obtener el primer huevo puesto por un manutara en los islotes cercanos al volcán Rano Kau, con el objetivo de ser el nuevo Tangata manu. Distintas actividades acompañaban esta ceremonia, como danzas y cenas, o “Cannibal feasts” según Georgia Lee<sup>118</sup> y otros autores, la que se realizaría en la cueva estudiada.

Este culto reemplazaría las antiguas creencias relacionadas a los moai, las fechas de según carbono 14 indican que las primeras construcciones de Orongo datan del siglo XV<sup>119</sup>, lo que sugiere el inicio del culto.<sup>120</sup>

Si el nombre Ana Kai Tangata, fuese traducido literalmente del Rapa Nui moderno al castellano, significaría *Cueva donde comían a los hombres* o también podría interpretarse como *La cueva donde los hombres comían* o como la llama Englert, *Cueva de los antropófagos*. Efectivamente se han encontrado “32 huesos humanos, casi todos calcinados y quebrados, lo que indica el

---

<sup>114</sup> Metraux, The Ethnology of Easter Island, University of Hawai'i Press, 1971. P.335

<sup>115</sup> McCoy, Patrick. Easter Island, 1979. P.196

<sup>116</sup> Thomson, William. Report of the U.S. National Museum, Washington, DC: Smithsonian Institution 1889. P.483

<sup>117</sup> Lee, The bird man cult. P.5

<sup>118</sup> Ibid. P 3

<sup>119</sup> Heyerdahl, Thor; Ferdon, Edwin N.; Jr.; Mulloy, William; Skjoelsvold, Arne & Smith, Carlyle S.; editors: Published by Gyldendal (1961), Copenhagen, 1961. P. 250

<sup>120</sup> Lee, The bird man cult. P. 5

faenamiento y cocimiento del infortunado”<sup>121</sup>, y el hecho de que las leyendas y tradiciones orales hablen de canibalismo, respaldaría la primera opción. Siendo, en cualquier caso, una cueva testigo de una época de cambio de paradigma social y político, al culto del *Tangata manu*. Pero también podría referir a la ganancia de conocimiento por parte de estos hombres.

Aunque en la tradición no hay datos explícitos sobre el origen de esta ceremonia, hay una leyenda según la cual Make Make, el Dios creador, trajo a los pájaros marinos que anidaban los islotes y ponían ahí los huevos.

Según Englert, dice la leyenda:

“En un principio no había pájaros marinos en la isla, y una bruja llamada Hitu, estando sentada en Hanga nui y observando una calavera puesta sobre una roca, vio como una ola venía barriendo la costa y se llevó la calavera más afuera. Se lanzó la bruja al mar para tomarla, pero no logró llegar hasta ella. Así, la bruja y la calavera, siguieron nadando día y noche, hasta que llegaron Motu Matiro Hiva (Sala y Gómez), que estaba cubierto de blanco guano de pájaros marinos. La calavera llegó a tierra se convirtió en el Dios Make Make. En el Motu Matiro Hira vivía el Dios Haua, quien recibió a Make Make y también a la bruja, y les dio de comer. Se quedaron algún tiempo ahí. Un día Make Make le dijo a Haua que le trajera algunos pájaros para llevarlos a la isla Te Pito o Te Henua. Con esto volvió Make Make a Hanga nui, subió el Poike y dejó los pájaros en libertad y se fue de nuevo. Al año siguiente volvió para cerciorarse si los pájaros se habían multiplicado. Pero echó de ver que la gente se había comido los huevos. Entonces recogió los pájaros y los llevó primero a Vaihu; otro año a Vai a Tare en la altura de Rano Kau, haciendo siempre la misma experiencia. En Vai a Tare dejaron un solo huevo, y de este salió el primer pájaro Manutara en la isla. Para asegurar mejor la crianza de los pájaros volvió Make Make el año siguiente

---

<sup>121</sup> Cervellino, Miguel. Investigación arqueológica en la caverna de Ana Kai Tanata de Isla de Pascua. Copiapó, Octubre de 1990. P.25.

nuevamente al Motu Matiro Hiva y dejó los pájaros en el islote Motu nui, donde se reprodujeron en gran número”<sup>122</sup>

Para Englert, la ceremonia de Orongo era motivada por una idea religiosa celebraba cada año durante los primeros meses de la primavera en honor a Make Make, con ocasión del hallazgo del primer huevo del pájaro Manutara, en el islote Motu Nui y que culminaba con la investidura del Tangata manu, el sagrado hombre pájaro. Englert, cree que el origen de la ceremonia del Tangata manu, no se remonta al primer periodo de la historia de la isla, si no que mucho posterior, no más allá de la primera mitad del siglo XVIII, y dice que: “es muy posible, aunque no segura, la opinión de algunos autores que creen que el Tangata manu era considerado como una encarnación de Make Make”,<sup>123</sup> lo que es posible, ya que como la ceremonia se llevaba a cabo anualmente en los acantilados de Orongo, Make Make es representado en unos 1300 petroglifos en distintas partes del volcán. Y según la tradición, las casas de piedra fueron construidas especialmente para los sacerdotes y la elite, mientras el resto de la población se instalaba pasado Mataveri, próximo a la cueva de Ana Kai Tangata.

Se dice que en un principio la ceremonia tenía relación con la divinidad, pero desde 1878, el ritual se convirtió en una competencia entre los hombres jóvenes o *hopu manu*:

“El candidato debía nadar por 1 ¼ de milla por el borde del volcán Rano Kau hasta un islote llamado Motu Nui. Aquí pudo esperar por varias semanas para obtener el primer huevo de manutara. Una vez encontrado el primer huevo se convertía en el nuevo Tangata manu. Este joven era afeitado y pintado con ki’ea de color rojo o blanco (ojos y pestañas incluidas), mientras sostiene el huevo él y su grupo bailaban bajando “el camino del Ao”<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> Englert, S. La tierra de Hotu Matu’a. Santiago de Chile, 1948. P. 140

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Seaver Kurze, Joan. Ph.D. Ingrained images: Wood carvings from Easter Island. Easter Island Foundation, 1997. P.50



El mana o poder espiritual del ganador era tan grande, que el hombre pájaro se convertía en tapu por los siguientes 5 meses, y debía vivir en soledad en las bases del Rano kau.

Metraux dice que: “El nombre de Mataveri está relacionado en la mente de los nativos con caníbales, a Routledge y a mí se nos informó que los mata-toa (guerreros), quienes se reunían en Mataveri, antes y después de la fiesta principal en Orongo, era cuando más que otras veces gustaba probar de la carne humana. Muy cerca de Mataveri, se encuentra la cueva llamada Ana Kai Tangata”<sup>125</sup>

Lavachery, por su parte, también opinaría lo mismo: “Como su nombre lo indica, esta gruta, o más bien esta abertura sobre la roca casi al pie de un mar perpetuamente agitado, servía para los banquetes antropofágicos. Se cree que ellos estaban en correlación con el culto centralizado periódicamente en el poblado de Orongo”<sup>126</sup>

Según Alan Drake, investigador especializado, Orongo probablemente se usó ceremonialmente desde el primer asentamiento<sup>127</sup>, y en los años posteriores, se convirtió en el foco de la ceremonia del hombre pájaro. Su espectacular ubicación contribuye a su mística: un acantilado de mil pies cae al mar en el sur y una pendiente se hunde en el cráter en el norte<sup>128</sup>. Para Georgia Lee, en su publicación “The birdman cult of Easter Island”<sup>129</sup>, en polinesia las aves son representaciones de las deidades celestiales y son usadas como vehículos de poder<sup>130</sup>, y, por lo tanto, se relaciona con el universo mágico.

---

<sup>125</sup> Metraux, Alfred. *Ethnology of Easter Island*. P. 272

<sup>126</sup> Lavachery, Henry. *Les pétroglyphes de l'île de Paques*. Fondation universitaire de Belgique. Anvers, de Sikkel, 1939. P. 88.

<sup>127</sup> Drake, Alan y Lee, Georgia. *Easter Island: The Ceremonial Center of Orongo*, Cloud Mountain Pub. 1992. P.26.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Lee, Georgia. *The birdman cult of Easter Island*, *Anthropology* 2320, Myth and ritual.

<sup>130</sup> Handy, 1927. P. 129.

Para Heyerdahl<sup>131</sup>, Orongo es el centro ceremonial más importante de la isla, operando como un centro religioso durante al menos los siglos XVIII y XIX, dedicado al culto del Tangata manu, íntimamente relacionado a Make-Make<sup>132</sup>. Un culto que según Metraux no es exclusivo de polinesia<sup>133</sup>, pero los sitios arquitectónicos son únicos comparados con otras áreas. En cuanto a las celebraciones, menciona que es probable que las danzas que se presentaban, estuvieran dedicadas a la fertilidad. Y también dice que este Dios creador a menudo necesita de sacrificios de niños<sup>134</sup>.

### 5.3.3 Repertorio iconográfico

Como hemos notado, las pinturas no son simples expresiones con fin estético, sino que se relacionan directamente con su cosmovisión, y en este caso en particular con las actividades realizadas en Orongo, los motu y en Ana Kai Tangata.

Ana Kai Tangata, según la reproducción de Routledge tendría un friso inferior con tres pájaros, una escena central con otros ocho y en la parte superior un barco. Aparte de esto, habría otros dos pájaros en la zona inferior izquierda, seguida de una figura con líneas paralelas y otro pájaro al lado izquierdo del friso. Esta representación conjunta de barcos y aves encontrada tanto en la cueva como en la aldea, confirma una fuerte conexión entre ambos lugares. Siendo una de las más llamativas la del barco de tres mástiles, dos de los cuales era posible observar a principios del siglo XX, una de las figuras hoy desaparecidas: <sup>135</sup>

“La entrada que forma el sitio de banquetes esta justo encima de la línea de alta marea, que es conocida como Ana Kai Tangata o Cueva de los caníbales. El cielo está adornado con pinturas de pájaros en rojo y blanco, uno de estos pájaros se haya dibujado sobre un boceto de barco europeo, mostrando que estas no son de mucha antigüedad (...) Como la muralla

---

<sup>131</sup> Heyerdahl, Thor. Archeology of Easter Island. Reports of the Norwegian archaeological expedition to Easter Island and the east pacific. Santa Fe, México, 1961.

<sup>132</sup> *Ibid.* P.221.

<sup>133</sup> Metraux, Ethnology of Easter Island, 1940, P. 341.

<sup>134</sup> *Ibid.* P. 311, 312

<sup>135</sup> Routledge, fig. 102, P. 254 B

está formada por capas de delgadas hojas de pizarra, es natural que, en el transcurso del tiempo, se desmoronaran algunas hojas y cayeran al suelo. Esto sucedió precisamente con la que llevaba la pintura del barco. Removiendo pedazos de pizarras en el suelo encontré algunos fragmentos de esa figura, pero no en suficiente cantidad para reconstruir el cuadro”

Según Katherine Routledge, el último ritual del Tangata manu se efectuó en 1866 ó 1867, poco antes de la extracción del moai Hoa Hakananai’a (1968).



**Fig.8 Fotografía por Routledge de Ana Kai Tangata 1914-15 (British Museum)**



**Fig.9 Acuarela hecha por Routledge, 1914-15.**

Englert, también menciona que posiblemente una de las imágenes representaría una oveja con las patas hacia la quilla del barco y dos orejas<sup>136</sup>. Debajo del barco se ve esta extraña figura, en la cabeza se ven lo que podrían ser las dos orejas<sup>137</sup>. Además, según Englert, se distinguen, en la reproducción de Routledge, pero yo creo que esta acotación es totalmente errónea.

“Es cierto que esta figura tiene cierta semejanza a la de un pájaro porque el cuerpo no está bien desarrollado como le correspondería a un animal ovejuno. Pero esto se explica perfectamente; porque los antiguos nativos, fuera de insectos y peces, no conocían otros

---

<sup>136</sup> A pesar de las diferencias morfológicas, Englert explica que existía la posibilidad de que debido a que los antiguos isleños no conocían otros animales, le dieron a las ovejas el nombre manu va'e chá o pájaros de cuatro patas. En: Englert P. 191

<sup>137</sup> Englert. La tierra de Hotu Matu'a. P. 191

animales sino pájaros, dieron a las ovejas, al verlas por primera vez, el nombre de “manu va’e eha”, “pájaros de cuatro patas”<sup>138</sup>



**Fig.10 Supuesta oveja por Englert.**

Incluso, él llega a datarlas en el año 1786, después de la visita de La Perouse, relacionándolo a la llegada de estos animales con la embarcación:

“Esta representación de una oveja permite conjeturar con bastante certeza que las pinturas de Ana kai Tangata fueron hechas luego después de la visita del almirante francés La Perouse, probablemente en el mismo año 1786; porque La Perouse fue el primer europeo que trajo ovejas y cabras, y las regaló a varios nativos cuando recalo en la bahía que llevaba su nombre, el 9 de abril de ese año”<sup>139</sup>.

Por su parte, Lavachery describe Ana Kai Tangata como:

“Frontispicio: estas pinturas cubren una decena de metros por un ancho de tres metros de la pared norte de la gruta llama Ana Kai Tangata. Los pájaros son todos manutara (sterna fuscata), reconocibles por el pico puntudo y por su cola de golondrinas a dos puntas”<sup>140</sup>.

(...) “La pared de basalto tiene la apariencia esquistosa (pizarrosa) y presenta como hojas

---

<sup>138</sup> Ibid. P. 252

<sup>139</sup> Ibid. P. 191

<sup>140</sup> Lavachery. P. 88

superpuestas. La parte superior de la superficie decorada, que cubre el cielo, se ha desplomado en 1933. Es por esto que probablemente la Srta. Routledge ha dado un croquis, pero yo no he encontrado las figuras que ella ha intentado reproducir. Para mí aquí se encontraba la silueta de un navío europeo reconocible por dos mástiles adornados con dos velas”<sup>141</sup>



**Fig.11 Acuarela de Lavachery en 1933-34.**

---

<sup>141</sup> Lavachery. Ibid P. 35

Por otra parte, Monica Cornejo, realiza bajo los patrones de su análisis, un estudio de la pintura en la cueva de Ana Kai Tangata, concluyendo en que se trata de una composición informal sin normas definidas.<sup>142</sup>

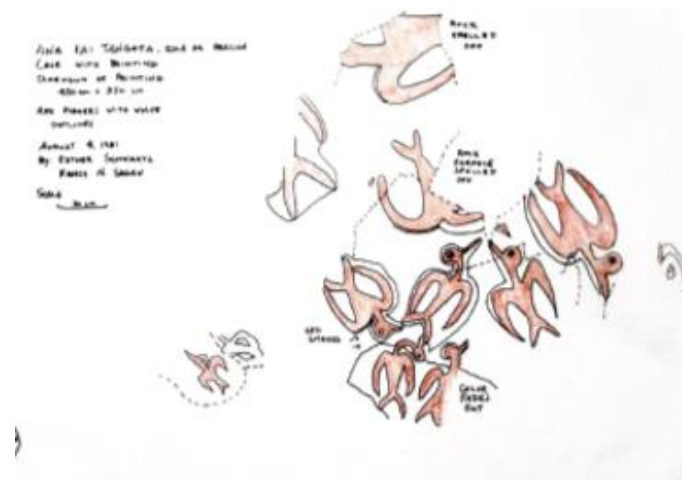


**Fig.12 Reconstrucción de las pinturas de Ana Kai Tangata basada en las fotografías antiguas**

**(Lee, 2018)**

---

<sup>142</sup> Cornejo, Monica. Isla de Pascua, de la imaginaria al diseño de estampados. Universidad de Valparaiso, Chile, 2005.



**Fig.13 Ilustración de Ana Kai Tangata en el contexto del “Easter Island Petroglyph Documentation Project”, datada del 4 de Agosto de 1981.**

Por otra parte, Georgia Lee y Paul Horley hacen un trabajo bastante interesante<sup>143</sup>, realizan una reconstrucción tentativa de la pintura en la cueva a partir de un análisis detallado de las fotografías históricas y acuarelas hechas a inicios del siglo XX. En donde se dice que posiblemente la gran cantidad de aves junto a los barcos, puede referir a que consideraban a los navegantes como mensajeros del más allá, “llegando y desapareciendo en el océano al igual que las aves migratorias”<sup>144</sup>. Y hacen una relación, que quizá con mayor análisis puede arrojar resultados alentadores, como que, de acuerdo a la periodicidad de las primeras visitas a la isla, que eran realizadas durante primavera y el otoño austral, se puede ligar a la temporada aproximada de la ceremonia del Tangata manu.

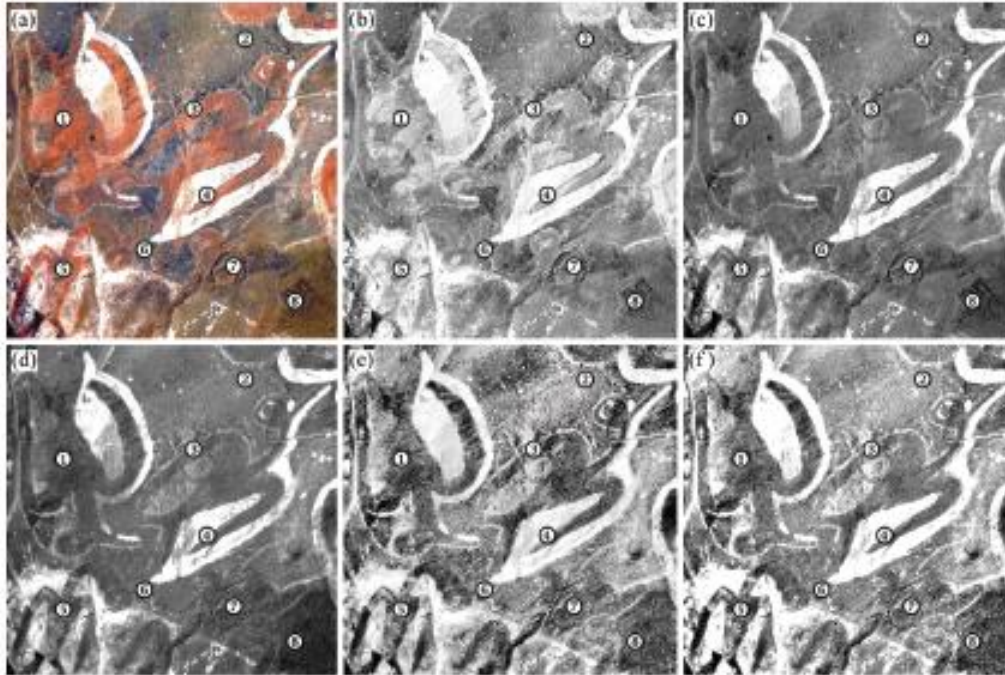
La innovación de este trabajo consta en utilizar programas algo más modernos para poder definir las verdaderas tonalidades captadas por antiguas fotografías, haciendo retoques de color para corregir

<sup>143</sup> Lee, Georgia y Horley, Paul, The paintings of Ana Kai Tangata cave, Easter Island (Rapa Nui). Rapa Nui Journal, Vol. 27 (2) October 2013.

<sup>144</sup> Ibid. P 11



las deficiencias, al realizar una reconstrucción tentativa, haciendo a la vez un análisis de las etapas de producción.



**Fig.14 Efectos digitales de color en Ana Kai Tangata por Lee y Horley.**

Alexander Agassiz, en el año 1906, es el primero en publicar fotografías de Ana kai Tangata, aunque no hizo comentarios respecto a la iconografía:

“Las costas de la Isla de Pascua están plagadas de cuevas. Muchas de ellas son bastante extensas y han servido como habitaciones para los talladores de imágenes. Los techos de las cuevas a menudo están ornamentados con figuras pintadas, muy similares a las que se encuentran en las losas que cubren las casas de piedra, tal como han dicho Thomson y Geiseler. La cueva de la que se tomaron las imágenes en la placa 49a está situada en una

pequeña hendidura de la costa al oeste de Mataveri, al sur del lugar de aterrizaje de Hanga Piko.”<sup>145</sup>



**Fig.15 Fotografía de Ana Kai Tangata por Charles Kofoid en 1905 (Ernst Mayr Library, Museum Of Comparative Zoology, Harvard University)**

En cuanto a las aves, Georgia Lee<sup>146</sup> dice que en particular las aves marinas juegan un rol simbólico importantísimo en polinesia, y como en otros lugares, en Rapa Nui se crearon imágenes que plasmaban la combinación entre hombres y aves. Tal como ella cita, las aves sirvieron como dadores de presagios, como guías, tótems, de recurso alimenticio y vehículos para los espíritus de los Dioses y los muertos.<sup>147</sup> De hecho las leyendas polinesias dicen que el Dios Tangaroa emergió como un pájaro de un huevo cósmico, girando sin cesar en el espacio, luego le crecieron plumas y se convirtió en los árboles del bosque<sup>148</sup>, por lo que las plumas tenían connotaciones espirituales.

---

<sup>145</sup> Agassiz, Alexander. 1906. P. 62

<sup>146</sup> Lee, Georgia. The birds of Paradise, Rapa Nui Journal, Vol. 14 (4) December 2000. P. 111

<sup>147</sup> Barrow, Terence. Material Evidence of the bird-man concept in Polynesia. Polynesian Culture History: Essays in Honor of Kenneth. P. Emory. Bernice P. Bishop Museum Special Publication 56, Honolulu, 1967. P.193.

<sup>148</sup> Lee, 2000. P.62.

McCoy<sup>149</sup>, sugiere que el culto al hombre pájaro se desarrolló en respuesta a la sobreexplotación de los recursos naturales. Por su parte, El etnólogo alemán Thomas Barthel afirma que las fragatas eran emblemas de la tribu Miru, la tribu principal y la nobleza, estableciendo cánones con un simbolismo que definía al grupo social que se encontraba en el poder.

Respecto a cómo Make-Make comenzó a relacionarse con las aves, Englert<sup>150</sup> transcribe una leyenda que describe al Dios mirando su reflejo en el agua; un pájaro apareció repentinamente arriba y se sorprendió al ver un ser con un pico, alas y plumas, “el unió las dos imágenes”.

Por otra parte, “convertirse” en un pájaro o ser acompañado por él, indica la capacidad de emprender un viaje hacia el cielo. Ya que el vuelo en sí mismo es visto como un icono de trascendencia, como un alcance al mundo del cielo.<sup>151</sup>

“El vuelo mágico incorpora hechicería, mitología, cultos solares, éxtasis y simbolismo funerario. Este es uno de los grandes temas del inconsciente colectivo, común a toda la humanidad y probablemente es uno de los conceptos más antiguos del hombre”<sup>152</sup>

Según Lee, las imágenes de pájaros con rasgos humanos tienen una ascendencia común desde el sudeste asiático. Y el interés por el hombre pájaro en Rapa Nui, según ella, es el reflejo de unos 1400 años de aislamiento. La imagen del hombre pájaro se convirtió en un símbolo de una nueva religión en la isla; probablemente fue seleccionado como un motivo sagrado debido a un enfoque en el significado ya hablado de las aves, considerando el fervor que en un estado de total aislamiento llegaron aves cada primavera a demostrar que no estaban solos en el mundo, por lo que las adoraban, trascendían a sus propios hombres a la condición de aves, y por lo mismo, no es nada raro

---

<sup>149</sup> McCoy, Patrick. The place near-shore islets in Easter Island prehistory, 1978. *Journal of the Polynesian Society*, 87 (3): 193-214. P.196

<sup>150</sup> Englert, 1980. P.12-13

<sup>151</sup> Lee, The bird... P.114

<sup>152</sup> Eliade, Mircea. *La dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Marova, 1972. P. 480

que en gran parte de la isla las imágenes de esta invención de supervivencia este plasmando tanto como pintura y petroglifos, entre otras materialidades.



**Fig.16 Pinturas en Ana Kai Tangata fotografiadas por G. Lee en 1981.**

#### **5.3.4 Técnica**

En cuanto al arte rupestre, se han descrito técnicas pictográficas que parten del trazo simple, tinta plana, puntuaciones, manchas, tinta plana con restos de un silueteado más denso y doble trazo, etc.

En Rapa Nui, las pinturas tienen una paleta cromática muy limitada en la que se utilizan *ki'ea* o tierra de color, en su mayoría de tonos blancos y rojos, y carbones -vegetales u óseos- obteniendo tonos negros, como lo han descrito los investigadores constantemente. Esta se podía aplicar en trozos o en polvo con ayuda de morteros, y la fijación de los pigmentos con el uso de aglutinantes y/o otras sustancias, pasando a llamarse *kiata*.

En cuanto a las pinturas, significativamente menos abundantes que los petroglifos, se encuentran aún en algunas casas de Orongo, en los motu, en la cueva Ana Kai Tangata y otros sitios. Gran parte de ellas relacionadas con la ceremonia del Tangata manu.

Georgia Lee en 1981, comenta sobre la conservación:

“Las pictografías son los más escaso de la isla. Hablando en forma general, las pinturas no son tan durables como las incisiones, porque las materias orgánicas que se usan para los empastados son difíciles de conservar: goma, grasa, etc. Las que son destruidas por los rayos ultravioletas de la luz solar. Esto combinado con la humedad y la erosión que causa el viento, expone las pinturas a una decoloración y una eventual desaparición. Otra sugerencia alterna es que las pinturas fueron una última manifestación aparecidas en un tiempo en que la cultura se estaba derrumbando y las antiguas tradiciones expiraban como el resultado de un conflicto civil, del contacto con otras civilizaciones y epidemias”.

Lavachery, dedica una parte de su trabajo al respecto, llamado “Técnica de los petroglifos”<sup>153</sup>, en el cual dice sobre las pinturas:

“Se puede deducir por ciertos petroglifos encontrados en algunos sitios guarnecidos, que los surcos de estos estaban, ya dije, realizados de un trazo rojo. Este color era fornido a los pascuenses por el polvo de escoria que se encuentra en PUNA PAU y OVAHE, donde se hacían las estatuas para los santuarios. Los pascuenses se pintan igualmente los cuerpos y decoran sin duda también las estatuas. El color, mezclado con agua y cola de pescado (la grasa animal la hace defectuosa) era aplicado con el dedo en lugar de pinceles”<sup>154</sup>.

Guillermo Joiko, habla de la posibilidad de una base de preparación:

---

<sup>153</sup> Lavachery. P. 119

<sup>154</sup> Ibid.

“Se estructura en base a un estrato de color blanco, empleado también como empaste en algunos sitios para alisar las irregularidades, también se usa para delinear las figuras en rojo. Se observa también la presencia de un pigmento color rojo que en algunas partes se apoya sobre el estrato blanco y en otras directamente sobre el fondo de la piedra, solo en una zona del macizo central de figuras para hacer un color amarillo ocre, así como también en ciertas figuras aparecen bordeadas de color negro”<sup>155</sup>

En la descripción que hace Joiko de las pinturas en Ana Kai Tangata dice:

“Ubicándonos frente a la pintura, para lo cual es necesario mirar hacia arriba, advertimos un macizo principal que cubre una superficie de 3.50 mts. De alto por unos 4 mts. De ancho, se trata de un singular conjunto de figuras de hombres pájaros en distintas posiciones y tamaños realizados en color blanco, rojo y negro que contrasta y hace juego con los variados colores de la piedra. En el área ubicada después del borde inferior izquierdo también existirían vestigios de pintura pero en un estado ilegible”<sup>156</sup>.



**Fig.17 Detalle pigmentos (ki'ea) en Ana Kai Tangata**

---

<sup>155</sup> Joiko, Guillermo. Vol. 1 P. 90.

<sup>156</sup> Joiko. P. 170

Alfred Metraux, habla sobre el arte rupestre en Orongo y Ana Kai Tangata, describiendo su posible realización, su ubicación y trata de definir algunos diseños.<sup>157</sup>

Tanto Joiko, Lavachery y Miguel Cervellino Giannoni, mencionan el uso de pigmento negro, este último, indica que hacia la derecha se “ubicarían dibujos en negro más recientes, al igual que grafitis”<sup>158</sup>, pero no se observan en la actualidad. Aparte de esto, en los análisis que se hicieron recientemente por parte de investigadores franceses de La Sorbonne Université (2019), la ausencia de este color, ha sido confirmada.

En el trabajo de Cervellino, también se indica que entre 80cm y 1.40m, es la profundidad máxima casi al fondo de la caverna, y es donde aparece la mayor cantidad de material cultural, como instrumentos de obsidiana; anzuelos de huesos humanos, agujas de hueso de ave, huesos y dientes humanos; pigmento rojo, blanco y amarillo; fogones; manos de moler y percutir de basalto; cuentas de collar, tubo para tatuaje y otros. Los fechados de obsidiana y de radio carbono 14, indican a este Estrato IV como Prehistórico (1660 d.c promedio), correspondiente al término del Periodo Medio y comienzo del Periodo Tardío de Isla de Pascua.

Algo interesante que encontró Cervellino en esta prospección, fue la presencia de un cráneo humano tallado: “en la estructura 1, tras un macizo rocoso, y éste presentaba un grabado geométrico, inciso frontal, que representa al Dios Make-Make”<sup>159</sup>, sugiriendo que la caverna estaría relacionada con la ceremonia y también a la contención de mana del cual hablamos anteriormente. También menciona que las pinturas de Ana kai Tangata están vinculadas con las de Orongo y

---

<sup>157</sup> Metraux Alfred. *Ethnology of Easter Island*. A bishop museum press, Honolulu, Hawaii, 1971. P.270-272.

<sup>158</sup> Investigación arqueológica en la caverna de Ana Kai Tangata, Isla de Pascua. *Rapanui Journal*, Vol 7, No 3, Easter Island Foundation. September 1993. P. 52

<sup>159</sup> Cervellino. P.53

Motus adyacentes, a través de sus formas plásticas, características técnicas, colores y épocas de confección, de acuerdo a las dataciones de radio carbono 14 y obsidiana (1576 d.C a 1680 d.C)<sup>160</sup>.

Cervellino comenta: “se advierte que se encontraron pigmentos blancos – rojo – amarillo desde el primer nivel de ocupación de ésta (nivel IV), hasta el superficial (0-10 cm). El fechado de Radio Carbono 14 obtenido arrojó una data de 1660 años después de la era cristiana. Esto indicaría que desde la prehistoria en Ana Kai Tangata se utilizaron los pigmentos, que bien pudieron ser usados para la preparación de pinturas corporales o artísticas en la roca”<sup>161</sup>

Según Cervellino, si tomamos en cuenta las formas plásticas, existe un estrecho vínculo de estas con las expresiones en la ciudadela de Orongo y Motus adyacentes al volcán Rano Kau. Las figuras y colores coinciden exactamente, lo que sugiere que las pinturas de Ana Kai Tangata fueron confeccionadas en la misma época de las de Orongo y Motus. Así lo aseveran las dataciones obtenidas en la cueva y las comparaciones con las de Orongo (1576 d.C a 1680 d.C). Otra observación es que las pinturas de ambas zonas presentan las mismas características técnicas, que podríamos incluso admitir de que fueron realizadas por los mismos artistas (G. Joiko, 1985).

Como dice Englert, las tierras empleadas para el pigmento pueden haber sido preparadas con la ki'ea de la mina de Te Pahu en Vinapu, disueltas en aceite de tiburón<sup>162</sup>o con clara de huevos. Lo que demostraría, que estos pigmentos, traídos hasta aquí, fueron empleados para demostrar que la cueva era un lugar sagrado.

Helen Evans Reid (1965), doctor que visitó la isla, informaría sobre arcillas de color “en un sitio próximo a Vinapu, donde le fue posible obtener 36 colores, los cuales eran mezclados con grasa, huevos, sangre, jugo de plantas, aceite de tiburón, etc.

---

<sup>160</sup> Ibid. P. 54

<sup>161</sup> Ibid. P. 19

<sup>162</sup> Englert. P. 191



Lavachery, describe:

“Dispuesta sobre la superficie basáltica, cuyo alisado ha animado a los artistas (todas las figuras no parecen de la misma mano), sin base de preparación, las figuras han sido trazadas con polvo de escoria roja, con algunos relaces de tiza y de negro humo”<sup>163</sup>

El informe de Cervellino, indica que en el interior de la cueva se encontró una “taheta” o recipiente excavado en la roca donde pudieron haber preparado y mezclado los colores. El cuenco era hecho con una piedra oval pulida la cual era ligeramente raspada, pero la forma general era más o menos cónica.

Monica Cornejo, también realizó un recuento de todos los pigmentos utilizados, no solo en esta cueva, pero es interesante saber la cantidad que existe<sup>164</sup>:

Colores de origen mineral:

- Rojo (mea mea) – Ki’ea: tierra de color rojo encendido que se obtenía de una cueva en Te Tiamo, en Poike. Esta tierra era pulverizada con un mortero de piedra sobre otra piedra oval. Según Metraux, han sido encontrados algunos morteros en viejas instalaciones, con trazas de ki’ea en el fondo.
- Rojo ladrillo – Ki’ea: tierra de un rojo más opaco obtenida del sector de Te Pahu, por Vinapú.
- Amarillo (toua mamari) (tou’a=yema de huevo) – pua: tierra del sector cercano a Vinapú. Geisler menciona la existencia de un agujero profundo en la cuesta oeste del Rano Kau. Los pigmentos amarillos y naranjas eran obtenidos de la Turmerica.

---

<sup>163</sup> Lavachery. P 35

<sup>164</sup> Cornejo, Monica. Isla de Pascua, de la imaginaria al diseño de estampados, 2005.

- Blanco (tea tea) cenizo-mari kuru: tierra obtenida en el sector de Te Pahu. Los miembros de la expedición de Felipe González (1770) vieron las minas del sector de Vinapú, una cueva con varios pigmentos. Gonzáles: “con sarros de diversas tintas, y de los cuales los nativos nos daban a entender con signos que ellos obtenían los pigmentos con los que ellos se pintaban”<sup>165</sup>. También se obtenía de concha molida.

Colores de origen vegetal:

- Negro (uri uri) – ngarahu: se obtiene del hollín de la quema de las hojas de ti (especie *Cordyline terminalis*, familia Agavacea). Se realizaba tapando un agujero con una piedra lisa y el humo tiznaba la piedra. Posteriormente, se recogía el tizne y se depositaba sobre una piedra horadada donde se mezclaba con jugo fermentado de caña de azúcar.
- Anaranjado, naranja brillante y amarillo: se obtenía de la raíz de la Pua o Tumeric (*Curcuma longa*). Esta se lavaba, se rallaba con palitos de toromiro o de hau, se tamizaba con mahute y luego se estrujaba sobre una piedra horadada. Luego se evaporaba el agua y se dejaba secar el almidón, resultando en un polvo naranja que posteriormente se mezclaba con caña de azúcar, como aglutinante.
- Blanco cenizo – marikuru: se extraía de la Pia (*Tacca pinnatifida*). Es similar a la pua, pero varia el color del tubérculo.

Según Guillermo Joiko, la turmerica era arrancada con una varilla afilada, luego cuidadosamente lavada y raspada sobre toromiro. El raspador de la turmerica era cosido en un tazón de piedra y puesto luego dentro de una arteza. El líquido y la férula eran colados en una calabaza, para dejar el

---

<sup>165</sup> Gonzales, Felipe. P. 122.

almidón en el fondo. El agua era decantada o se dejaba evaporar. El jugo de caña de azúcar usado como un adhesivo provenía de cañas secas peladas con un cuchillo de obsidiana y machacada entre dos piedras.<sup>166</sup>

Actualmente, se dice que esta cueva habría sido “restaurada” entre los años 70-80’ por Melchor Hucke, de lo cual no he obtenido mayor información.

## **5.4 Ana O’Keke: La cueva grabada**

### **5.4.1 Características generales**

Ana O’Keke es un tubo volcánico de varios cientos de metros de largo ubicado en Poike, nombre común del volcán de la orilla oriental de la isla, sobre la pendiente vertical que cae hacia el océano. Siendo su cima el cono volcánico Maunga Puakatiki, acompañado de tres colinas llamadas desde izquierda a derecha: Maúnga Vai a Heva, Maúnga Tea Tea y Maúnga Parehe.



**Fig. 19 La autora en la entrada de Ana O’Keke**

---

<sup>166</sup> Joiko, Guillermo. vol. 1. P. 90.



**Fig.20 Túnel Ana O'Keke**

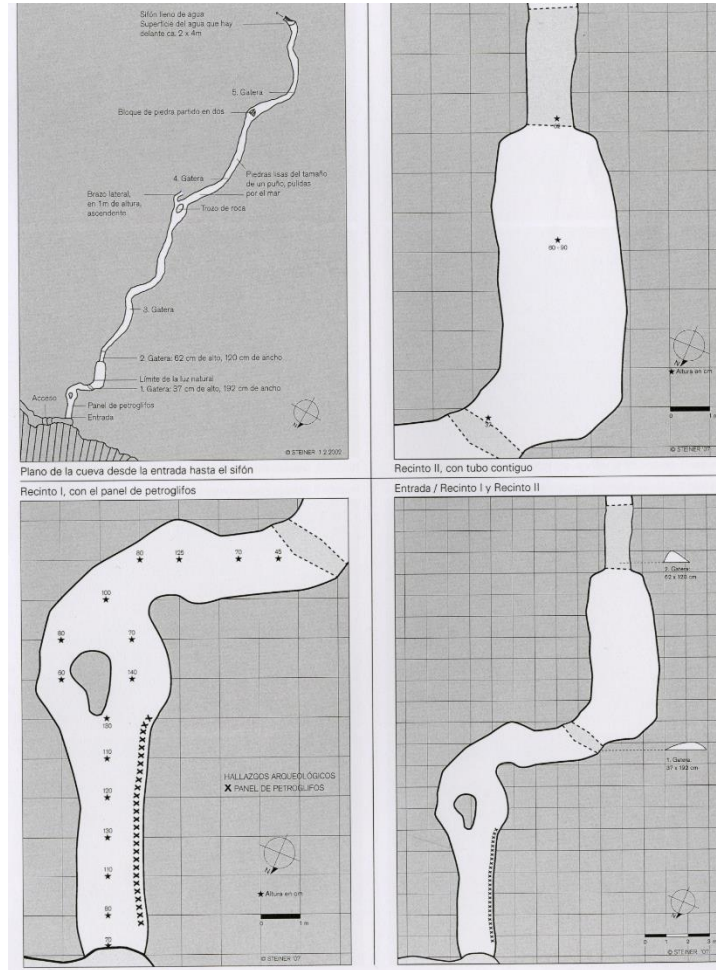
Sus dimensiones exactas no han podido establecerse, ya que, por ejemplo, Sebastián Englert<sup>167</sup> cifra una distancia de 380 m. desde la entrada hasta el final. Alain Gautier y Pierre Carlier, espeleólogos franceses pertenecientes al GERS (Rouen), realizaron una expedición a la cueva en 1979, estimando una longitud de 440m <sup>168</sup> y Lloret i Prieto & Ubach i Tarres en 1996, estimaron 274 m. Eso sí, el ancho es de 1,80 a 2.30 m. aproximadamente, y la altura varía constantemente, desde los 30 centímetros a otros de una mayor altura, sobre el 1.60 m.

En toda la extensión se nota una constante filtración de agua, y en las partes interiores se encuentran algunas pozas. La luz permite iluminar un panel de 5 metros de largo y 1,20m. de alto, éste tiene petroglifos únicos, no encontrados en otro lugar de la isla y se supone que guardan relación con las actividades rituales que se efectuaban en ella.

---

<sup>167</sup> Englert, Sebastián. La tierra de Hotu Matu'a, 1948. P. 207

<sup>168</sup> Gautier. Alain y Carlier, Pierre, 1987. P.46



**Fig.21 Plano de Ana O'Keke por Steiner**

Hartwig-E. Steiner, investigador austriaco, desde su primera visita a la isla en 1975, se interesó por esta cueva y realizó un arduo trabajo tanto documental como in situ, documentando el panel de petroglifos, tomando medidas y cartografiando los recintos de la parte delantera de la cueva, entre el 2002 y 2007<sup>169</sup>

En la expedición arqueológica llevada a cabo por Patricia Vargas en 2006, la península nororiental de Poike fue enumerada como el cuadrante 25 y denominada como “Ana O’Keke”, en donde se han registrado vestigios que la sitúan como el principal asentamiento de población con una serie de

<sup>169</sup> Hartwig-E. Steiner, en su publicación “La cueva de las vírgenes en la Isla de Pascua » ANA O KEKE « en el Poike/ Rapanui, Polinesia. Institutum Canarium, 2008.

sitios culturales significativos, como los ahu, moai, el *Vai a Heva* y piedras grabadas, como la “Kote papa ui hetu’u” o calendario astronómico, demostrando la importancia de este lugar<sup>170</sup>

En 1935, Sebastián Englert en “La Tierra de Hotu Matu’a” escribe sobre el “culto a las vírgenes” y hace un capítulo especial para referirse a Ana O’Keke:

“Se encuentra a unos mil metros al este del cerrito Maunga Parehe, al extremo de los tres cerritos que tienen una forma tan típica en la altura del Poike y que se divisan desde la bahía “La Perouse”.<sup>171</sup>

Según Englert:

“esta cueva se ubica a unos 20 metros debajo del borde del barranco. Es una cueva extraordinariamente larga; pues mide 380 metros desde la entrada hasta su término. Su formación geológica es en algunas pocas partes de basalto, y en otras de andesita con feldespatos. En varias partes llama la atención el aspecto de bóveda casi perfecta. Existen rastros de la obra de mano de antiguos isleños, porque en las paredes del interior, que están formadas de andesita muy quebradiza, quedan los rastros de las barretas del palo duro, los huki. También en el fondo de la cueva ha quedado en la pared la forma puntiaguda de los huki, con que han tratado de abrir paso hacia el interior de la montaña. Es obvio que se trata de una cueva natural pero que en gran parte ha sido alargada, abovedada y alisada por el hombre, la altura de la cueva difiere mucho. Los primeros cinco metros tienen 1,30 m. de altura. Más al interior hay partes que tienen 1,80 m. y otras que son muy bajas. Hay un trecho de unos 5 metros de largo que es muy angosto y que no tiene más de 30 centímetros de altura, de modo que es necesario arrastrarse por el suelo para poder avanzar. Es precisamente una de las partes con lagunas de agua. En general, el ancho de la cueva es de 1,80 m. a 2 m. se nota en toda la extensión de la cueva una constante y abundante filtración

---

<sup>170</sup> *Ibíd.* P.8

<sup>171</sup> Englert, Sebastián. La tierra de Hotu Matu’a. P. 232

de agua. Las paredes están cubiertas de gotas de agua y en las partes interiores, en que el suelo es de basalto, quedan lagunas de agua fresca, de modo que los antiguos que vivían por esa región podían proveerse de agua potable en abundancia”.<sup>172</sup>

A los pies del mismo acantilado, a unos 10 metros sobre el mar, en un lugar llamado *Vai Mahati*, se encuentra *Ana More Mata Puku*, la cueva de los jóvenes. Su tamaño es de unos 7,5m de largo, 3,5 m de ancho y 1,4m de alto, y también cuenta con algunos petroglifos que el espeleólogo español Lloreti i Prieto (1996) interpreta como un barco de factura simple con tres mástiles<sup>173</sup>.

#### 5.4.2 Tradición oral

Según las tradiciones orales, este sitio sería el lugar empleado para el ritual del “blanqueado” de jóvenes elegidos en las cuevas llamadas *Ana Hue Neru*, el término genérico para las cuevas de instrucción en Rapa Nui, siendo la traducción “cueva en la que los niños se congregan en reclusión o cuevas con destino cultural<sup>174</sup>

La más conocida es la llamada *Ana O'Keke* o popularmente conocida como la “Cueva de las Vírgenes”, que albergaba jóvenes o *neru* elegidas para distintas enseñanzas. Ellas quedaban mucho tiempo encerradas y aisladas de la comunidad, y se les alimentaba bajando comida al acantilado. “Mujeres mayores o “sacerdotes” cuidaban a estas personas, y les enseñaban cantos, danzas, juegos de Kai-kai y los poemas o *Pata'uta'u*”. En la segunda cueva, *Ana More Mata Puku*, en la cual, según Sebastián Englert, se recluían niños desde los 7 años, para los rituales de iniciación a la vida adulta. Según Uka Tepano Kaituoe, con los niños se practicaban ejercicios de guerra y se les enseñaba leer y escribir el *Rongo Rongo*.”<sup>175</sup>

Las historias mencionan que las *Neru* vivían en ociosidad y que se dejaban crecer las uñas en forma desmesurada. En un texto de Campbell (XXX), se menciona el descubrimiento de un tallado con

---

<sup>172</sup> Ibid. P.233

<sup>173</sup> Steiner, Hartwing-E. Ana More Mata Puku. Cueva ritual para muchachos vírgenes de la Isla de Pascua. Poike, Rapa Nui/ Polinesia. Institutum Canarium. Almogaren XLIII/2012.

<sup>174</sup> Steiner, Harwig-E. Ana o Keke, La cueva de las vírgenes en la Isla de Pascua. P. 18

<sup>175</sup> Moe Varua. Ana hue neru. Octubre, 2017. Nº 116. P.1

forma de mano dentro de esta cueva. En el British Museum de Londres, se expone una escultura de una mano tallada en madera, que representaría esta costumbre, y también hay un ejemplar en el Museo del Carmen de Maipú.



**Fig.22 Talla de mano (1) British Museum (2) Museo del Carmen de Maipú, Chile.**

Englert, define “neru” como “especie de anacoretas o monjes que vivían antiguamente en las cuevas Ana Hue neru (mujeres) y Ana More Mata puku (hombres) en el barranco tras Poike”<sup>176</sup>. Y en su edición de 1978, incorpora Ana O’Keke como el nombre de la cueva de niñas<sup>177</sup>.

“Se acostumbraba recluir cierto número de niños y niñas en dos cuevas en el barranco detrás del Poike y se les daba el nombre de neru. Una de las cuevas era para niños, la otra para niñas”<sup>178</sup>

Heyerdahl, por su parte la define como “la cueva históricamente más famosa”, en la que se recluía a niñas elegidas para que blanqueasen su piel<sup>179</sup>. Para conseguir una piel blanca, ideal de belleza y

---

<sup>176</sup> Englert, Sebastián. Diccionario rapanui-español redactado en la isla de Pascua. [Santiago de Chile] Prensas de la Universidad de Chile, 1938. P. 88

<sup>177</sup> Englert. Idioma rapanui: gramática y diccionario del antiguo idioma de la Isla de Pascua. Front Cover. Sebastián Englert. Universidad de Chile, 1978. P. 207

<sup>178</sup> Englert. La tierra de Hotu Matu’a, 1948 P. 178



símbolo de estatus a un tiempo, se crearon dos instituciones en Rapa Nui: las casas-koro y las Ana Hue Neru<sup>180</sup>. Se dice que los nobles o capa dirigente de la mayoría de las regiones polinésicas, blanqueaban a sus hijas manteniéndolas apartadas del sol<sup>181</sup>.

Metraux, también dice: “La larga estancia en las hare-nui brindaba a los jóvenes la posibilidad de conservar el color claro de la piel, que era considerado un distintivo esencial de belleza entre los polinesios”<sup>182</sup>. Englert al respecto comenta, que: “Era un orgullo para los padres tener hijos de color blanco, conservado a fuerza de sacrificio de una tediosa permanencia en casa sin exponerse al sol. Por eso se daba mucha importancia a la presentación de tales hijos”<sup>183</sup>

Para Englert la palabra “Keke” significaría “inclinarse al sol en las primeras horas después de mediodía o después de pasar por el cenit”.<sup>184</sup> Heyerdahl, por su parte traduce Ana O’Keke por “la cueva hacia la inclinación del sol”.<sup>185</sup> Y según una traducción moderna, “Ke” significaría raro, y el hecho de repetirlo “Ke-ke”, resaltaría esta característica, “La cueva rara”.

Según Steiner, el primero en hacer mención sobre esta cueva fue el jefe de la expedición chilena a la isla en 1911, el Dr. Walter Knoche, quien dice al respecto que es “una especie de culto de las vestales en esta apartada isla, conforme cual los padres recluían a sus hijas de por vida o hasta el momento del casamiento”<sup>186</sup>.

En la publicación de Steiner, se menciona que cerca de *Ana O’Keke*, se encuentra un enorme surco erosivo llamado *Te Tiamo* donde se encontraba *Riare*, una pasta blanca para pintarse la cara y también *Ki’ea roja*, un pigmento que se usaba como colorete. Después se amasaba este pigmento

---

<sup>179</sup> Heyerdahl, 1961. P.24

<sup>180</sup> Steiner. Ana O Keke. P. 20

<sup>181</sup> Brown, J.M. The Riddle of the Pacific (Easter Island), 1924. P.236

<sup>182</sup> Metraux., Alfred. Easter Island: A Stone-Age Civilization of the Pacific, 1957. P. 93.

<sup>183</sup> Englert, 1948. P.98.

<sup>184</sup> Englert, 1938. P. 90

<sup>185</sup> Heyerdahl, 1957. P. 81

<sup>186</sup> Steiner, Ana O keke. P. 21. Dr. Walter Knoche (1925:191)

con zumos vegetales y se guardaba en forma de bolitas en los *Ipu*, unas calabazas que colgaban del techo de la cueva.

En una antología poética dedicada a Rapa Nui, se encuentra un poema escrito en memoria de Ana O'Keke, titulado "La Caverna de las vírgenes pálidas"<sup>187</sup>:

Aire nupcial	La claridad de amanecida,
Poblada la caverna	el color de la luna
Jaula húmeda y gris	en luna llena,
En que el hastió,	la palidez de flor
el amor, la esperanza	sin clorofila.
y la congoja	De la piel se les borre
iban tejiendo	Ese sonoro bronce oscuro.
sigilosamente	La leche las envidie.
la urdimbre de un día	Blancas para el amor
y una noche y otro día.	Se guarden vivas.
Que el sol no toque a las doncellas.	

Sebastián Englert, en el anexo 1º al capítulo XIV: Las dos cuevas "Ana hue neru", escribe:

"Detrás del promontorio Poike, en el extremo este de la isla, se encuentran dos cuevas en que vivían antiguamente niñas que tenían que quedar aisladas por un largo tiempo. No se sabe si esta institución tenía un origen religioso o solamente el objeto de conservar la tez blanca del cuerpo, a lo que se daba mucha importancia en los tiempos antiguos"<sup>188</sup>

Knoche dice al respecto:

"Además, en esta apartada isla había una especie de culto de vestales, por el que los padres recluían a sus hijas de por vida o hasta la nubilidad. Si bien las transgresiones de estas

---

<sup>187</sup> Jauch, Emma. Los Hermanos Versos, 1968.

<sup>188</sup> Englert. La tierra de Hotu Matu'a. P. 232

“sacerdotisas” eran castigadas, existen relatos y canciones de los que se desprende que los Don Juanes polinesios se esforzaban por ganarse el favor de estas aisladas vírgenes”<sup>189</sup>.

Este autor reprodujo en una canción de amor referida al culto de las vírgenes:<sup>190</sup>

“En la cueva junto al volcán vive la pequeña virginal,  
le he entregado mi corazón, pero de anhelo a punto estoy de llorar;  
hora tras hora, hasta que en intenso rojo brilla,  
la amada doncella se pinta las lindas y blancas mejillas.  
En la entrada aguardo afligido y completamente angustiado,  
por favor, que venga ya, pues de anhelo estoy embargado.”

Knoche interpreta esta canción de la siguiente manera:

“Cuando los hombres finalizaban los cantos, reinaba gran regocijo entre las mujeres que los escuchaban. Realmente resulta gracioso ver como la adorada se arreglaba, en este caso pintándose de rojo para una fiesta, mientras el amado, impaciente, esperaba delante de la cueva. A esto se añade que probablemente se tratara de una vesta, o sea, de una virgen, que estaba recluida por su padre, condenada a la castidad”<sup>191</sup>.

De Metraux, que visitó la Isla de Pascua con Lavachery en 1934, conocemos otro poema sobre las neru:

“¡Estas encerrada en una cueva, oh recluida!  
En la pared cuelga una calabaza llena de ocre.  
¿Cuánto llevas encerrada, oh recluida?  
Te amo. ¡Oh, tú, que está recluida!

---

<sup>189</sup> Knoche, 1925. P.191

<sup>190</sup> Ibid. P.253

<sup>191</sup> Ibid. P. 253

¡Cuán blanca te has puesto en tu aislamiento, o reclusa!”<sup>192</sup>

Louis Castex, investigador que visitó la isla en 1961, transcribe el mismo poema de Metraux, con algunas diferencias de traducción, pero no indica la fuente de procedencia. Las explicaciones de Castex se fundamentan en su noción de que la cueva de las niñas o Ana O‘Keke, podría representar el alma de la isla:

¡Estás encerrada en una cueva, oh reclusa!

¡Contra la roca está suspendida la calabaza con tu comida!

¡Cuánto tiempo has estado encerrada, oh reclusa!

¡Te amo a ti, porque estas prisionera!

¡Cuán blanca te has tornado en tu retiro, oh reclusa! <sup>193</sup>

Metraux describe otros detalles acerca de este culto:

“En la mayoría de los grupos polinesios se distingue un cierto culto a la belleza. Los jóvenes no se arredaban ante procedimientos dolorosos cuando confiaban en que con su ayuda conseguirían una piel clara y una corpulencia solida (...) Esta costumbre acaso explique también las tradiciones existentes en la Isla de Pascua sobre las neru. Si lo he entendido bien, se trata de muchachos y muchachas jóvenes eran reclusos por sus padres en cuevas en las que vivían en total ociosidad, de modo que las uñas les crecían desmesuradamente. Se dejaban crecer el cabello y observaban algunos tabúes en relación con la comida que, no obstante, no se han de interpretar en absoluto como mortificaciones. Sus padres vigilaban con gran esmero su alimentación: no obstante, en las tradiciones no se dice nada directamente de una cura de engorde. En los recuerdos que se han conservado de las neru nada apunta a una práctica que fuese exigida por la religión. Muy al contrario,

---

<sup>192</sup> Metraux, 1957. P. 94

<sup>193</sup> Castex, Louis. Le Secret de l'île de Paques, Paris. 1966.

algunas alusiones en un poema y en un relato ponen el énfasis en la ausencia de resistencia por parte de estas neru y permiten suponer que la reclusión había de redundar en beneficio de su belleza. Estas analogías con Mangareva acaso justifiquen que interpretemos la reclusión de las neru como una medida puramente estética (...) La calabaza llena de ocre, que colgaba en la cueva, contenía el maquillaje con el que se pintaban las muchachas jóvenes. El cuento de las “bananas blanqueadoras” describe el día de una de estas bellas doncellas: por las mañanas era bañada, despiojada y peinada por su madre. Luego, la madre la untaba con azafrán y le tiraba del clítoris para aumentar su longitud”<sup>194</sup>

En las “Leyendas de la Isla de Pascua” publicadas por Englert, encontramos un informe de Arturo Teao acerca del destino de las neru. Señala que los niños eran llevados a las cuevas Hue Neru ya a la edad de siete años. Nadie, excepto el padre, podía bajar a las cuevas, “el padre llevaba la comida: caña de azúcar, caracoles pipi y caracoles pure”. Y cuando moría un neru, sus padres cantaban llorando:

“Quédate, oh neru,  
Quédate a blanquear tu tez, oh neru,  
En la cueva de calabazas de ki’ea colgadas,  
De los neru antiguos;  
En verano puedes subir,  
En invierno debes bajar,  
Quédate, que tengas tez blanca, ¡oh neru!”<sup>195</sup>

Campbell, en su libro de música Rapa Nui, publica una canción sobre el destino de las neru:

Ko Neru ivi tau é...	¡Oh! Neru, de miembros bellos
Ivi tau reva-reva...	Y delgados, colgantes...
Ana koe i pua iti te nua Rapa Nui é...	Lleváis el manto antiguo de Rapa Nui,

---

<sup>194</sup> Steiner, P. 22

<sup>195</sup> Englert, Sebastián. 2006. P. 165

Mairá henua hiva, e Miru, e ka tau koe,  
e Miru é...  
Ka huru koe neru,  
Ka huru koe Neru, o tua é...  
I te ana runga,  
I te ana tau ipu kiea;  
I te ana rara,  
I te ana tau-tau ipu kiea é...  
I te hora toa paka ka ea kirunga,,  
He Ate-Atua o te Neru...  
E heru o tua o Poike é...

De aquella tierra de Hiva  
Eres tú, ¡Oh! Hermosa Miru...  
Escondidas están las Neru...  
Escondidas allá atrás...  
Penden en las cuevas,  
Las calabazas con el color;  
Cuelgan hacia abajo,  
Las calabazas del color...  
En la hora en que se levanta  
La caña de azúcar...  
Este es el sentimiento divino, de las Neru...  
recluidas más allá del Poike...<sup>196</sup>

Campbell también dice que:

“La principal de estas cavernas era la llamada Ana O‘Keke. Allí precisamente, donde se inclina el sol al mediodía, keke se dedicaban a aprender cantos y poemas antiguos, patautau, a hacer los graciosos juegos de cuerdas, kai-kai, y a hermosearse el rostro y el cuerpo. En las tradiciones se establece que había una especie de iniciación sexual a cargo de mujeres mayores, que les enseñaban el arte del amor y hasta el masaje de sus órganos sexuales, *makitu’u*, para prepararlas para las funciones eróticas (...) Entre las costumbres y ceremonias rituales antiguas de Rapa Nui permanece un poco en el misterio la referente a los adolescentes que se acostumbraba mantener en reclusión forzosa en algunas cuevas lejanas y casi inaccesibles. El testimonio de los viajeros del pasado es muy poco lo que dice de esta costumbre”.<sup>197</sup>

Este mismo autor, considera que el culto de las mujeres vírgenes se practicó más o menos hasta 1820<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> Campbell, La herencia musical de Rapa Nui. P. 286.

<sup>197</sup> Ibid. P.94

<sup>198</sup> Ibid. P.284

Respecto al makitu'u, también lo he leído como "hakatoro"<sup>199</sup> o ceremonia de estiramiento del clítoris de las niñas. Metraux también la menciona<sup>200</sup>, en las leyendas de la isla, y como parte de la ceremonia llamada *Te manu mo ta poki* (niños pájaro), en donde las niñas se decoraban a sí mismas y se paraban sobre una roca plana en Orongo para que su vulva fuera examinada por cinco sacerdotes que luego tallarían esta imagen en la roca<sup>201</sup>.

Englert supone que el culto a las vírgenes cayó en desuso durante el turbulento periodo de la época antigua. Con respecto al fin de las neru, Englert<sup>202</sup> escribe:

“La última mujer conocida que en su niñez había sido neru, era la abuela paterna de los Pakarati, Te Oho a neru, que murió muy anciana por el año 1915. Ella se casó antes de 1850, de modo que la institución de los neru debe haber dejado de existir en ese tiempo.”<sup>203204</sup>

En el libro “The Caves of Easter Island”, se dice que este “instituto de belleza sobre la escarpa”, forma en la cual denominaban a la cueva, existió hasta la tragedia que provocó el luto de toda la isla: “Durante el asalto de piratas, cazadores peruanos de esclavos, los isleños olvidaron abastecer a las niñas de comida y como resultado estas murieron de hambre, enterradas vivas en la caverna”<sup>205</sup>.

Respecto a esto, Englert dice que a 350 metros al interior se ven los restos de esqueletos humanos, que estaban puestos uno al lado de otro por unos 20 metros de largo. Pero que, debido a la constante

---

<sup>199</sup> Young. J. Remarks on phallic stones from Rapanui. Bernice P. Bishop Museum Occasional Papers 2(25):31, Honolulu. P.52

<sup>200</sup> Metraux, A. Ethnology of Easter Island, 1970. P.374-5

<sup>201</sup> Ibid. P. 105-6

<sup>202</sup> Englert. 1948. P. 178

<sup>203</sup> Ibid. P.145

<sup>204</sup> Según Cristian Moreno Pakarati, Te 'Oho a Neru habría nacido ~1830-1915. Hija de Tepahu a Poreko y Renga Uraura. Nació en Hanga Piko y fue bautizada como Eufrasia (“Upartia”) por los misioneros en la década de 1860. Elegida a fines de la década de 1840 para pasar meses en la cueva Ana o Keke. De su relación con Ureatoro, con quien vivirá en Mahatu'a durante un tiempo, nace Urepotahi, bautizado como Nicolas Pakarati. De su segundo matrimonio, tiene dos hijos más: Arone Rapu y Salome Terahi. De ella descienden las familias Pakarati, Rapu y Hey.

<sup>205</sup> The caves of Easter Island. P. 22

humedad, los huesos están todos desechos: “Solamente quedan dientes que no dejan ninguna duda de que se trata de esqueletos humanos”.<sup>206</sup>

A continuación, transcribiré un canto del libro de Englert, destinado a las niñas neru:

¡Ka-huru koe neru (Quédate recluso como neru) (Ka-huru también puede ser duérmete)  
Ka-huru koe neru o tua e (Quédate recluso como neru allá atrás)  
I te ana runga (En la cueva de arriba)  
I te ana tautau ipu kea (en la cuevas que están colgadas)  
Onga neru tuai (calabazas con tierra de color) (mira a la antigua neru)  
Onga neru tuai (Cueva de los neru antiguos)  
Otu'a ana (Cueva de atrás) (Cueva antigua)  
Otu a era'a (antes)<sup>207</sup>

Englert al respecto dice: “De entre niños de ambos sexos eran seleccionados, en su tierna infancia, los más hermosos para ser poki huru hare, lo que quiere decir: niños destinados a guardar casa. A los cuales no les era permitido salir para jugar y correr con otros niños al aire libre, para que sus cuerpos no perdieran, expuestos al sol, su color blanco. Tenían que permanecer casi siempre en las oscuras casas, y para salir y respirar aire fresco se les marcaba con piedras un límite estrecho dentro del cual podían hacer su paseo. Llevaban una vida de niñez ciertamente monótona y triste, víctimas del orgullo racial”<sup>208</sup>.

De hecho, Steiner propone la posibilidad de que la importancia dada a la blancura de la piel no fuera una idea original, sino que proviniera del grupo de las orejas largas, quienes se ubicaron en Poike, y llegaron de otras islas.<sup>209</sup> Algunas veces se hace mención a que probablemente el uso de la cueva como centro ritual se remontaría a los inicios del poblamiento de la península, y no solo en

---

<sup>206</sup> Englert. P 236

<sup>207</sup> Englert. P.145 (Este texto ha sido corregido en algunas partes según el Rapanui más actual)

<sup>208</sup> Englert, 2004. P.163

<sup>209</sup> Steiner, P. 19



los tiempos de las ceremonias del Tangata manu. De hecho, la parte occidental, en donde hoy se encuentra la carretera, antiguamente se conocía como la zanja de Poike o “Kote Umu o te Hanau Eepe”, haciendo alusión a los “orejas largas”, la capa dominante según las tradiciones orales, quienes subordinaban a los “orejas cortas” o Hanau Momoko:

“Los orejas largas, establecidos en Poike, despejaron la región de las piedras que la cubrían...”<sup>210</sup>

### **5.4.3 Repertorio iconográfico**

Respecto a las formas y tipos de signos, Steiner define dos grupos: imágenes reales de seres u objetos naturales, o formas abstractas que representan figuras geométricas o contenidos simbólicos. Entre los ejemplos de los signos naturales encontramos plantas, aves y peces, así como objetos tales como el hacha de mano, los botes polinésicos y los adornos para colgar sobre el pecho o Rei Miro.

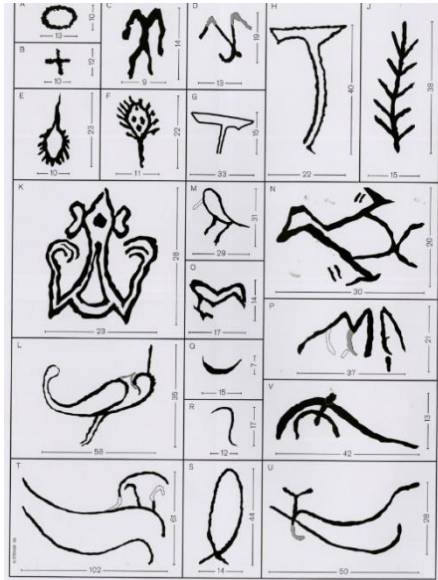
De los signos abstractos o geométricos forman parte el ovalo y la cruz, pero también la hilera de pequeñas concavidades. A las figuras antropomorfas pertenece “el ser extraño”, que se supone es un útero, único en la isla, solo otras dos representaciones muestran las peculiares líneas dobles.<sup>211</sup> También las hachas o huki, aparecen según Lee<sup>212</sup>, solo en otro lugar de la isla, al borde del cráter del Rano Kau. Por lo que, en Ana O’Keke se emplearon signos que son únicos o extremadamente raros en Rapa Nui, y también hay ausencia de signos empleados comúnmente. Steiner no habla de los *komari* (*vulva*), pero según yo si se las representa.

---

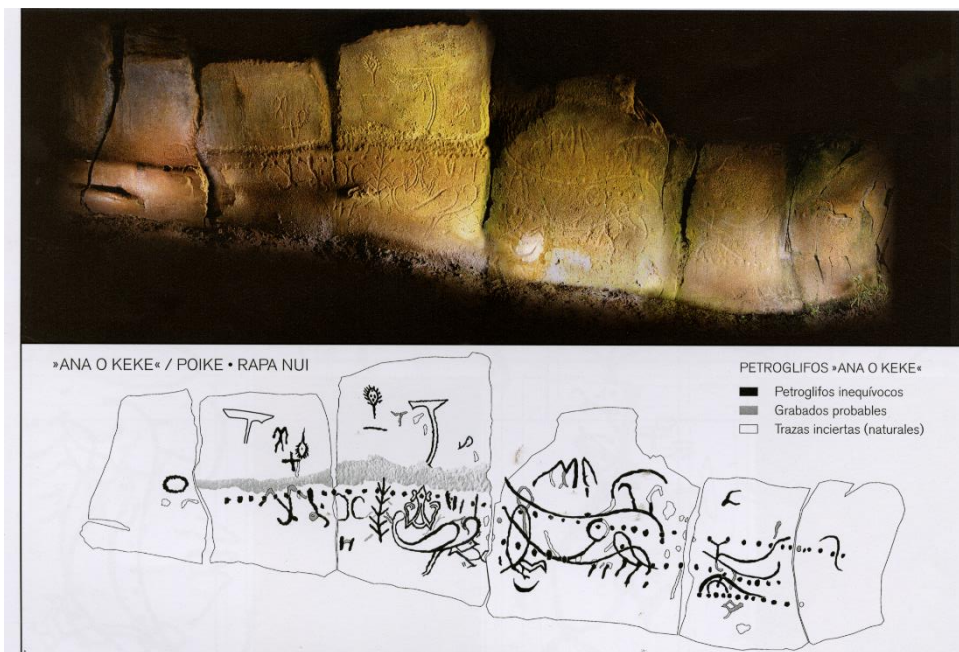
<sup>210</sup> Lavachery, 1935. P.166

<sup>211</sup> Lee, 1992. P.54

<sup>212</sup> Lee, 1992. P.115



**Fig.23 Petroglifos en Ana O'Keke por Steiner**



**Fig.24 Panel de petroglifos de Ana O'Keke por Steiner**

De hecho, Steiner, realiza algunas inferencias sobre la fecha de creación de estos, tratando de realizar una clasificación cronológica, sugiriendo el momento de su aparición y uso cultural entre el

siglo XII y el exterminio de los “Orejas Largas” en el siglo XVII, antes del culto al Tangata Manu<sup>213</sup>.

Georgia Lee realizó un boceto de los petroglifos<sup>214</sup>, abordando algunos signos aislados, pero sin detallar con mucha más profundidad.



**Fig.25 Bocetos de petroglifos en Ana O'Keke por Georgia Lee**

Campbell, hace una interpretación más fantasiosa de los grabados rupestres, de los que nos dice que estaban dedicados a las neru. Y también, en otro pasaje señala: “...algunos petroglifos interesantes, que por sus caracteres dan la apariencia de haber sido hechos en época más o menos reciente”<sup>215</sup> Conforme a esto, Campbell<sup>216</sup> deduce:

“Estos petroglifos, que yo alcance a ver en mi única visita a la cueva, no guardan ninguna relación con algunos de los tipos antiguos de escritura; más bien parecen símbolos de funciones sexuales, ya que es clara la figura de komari del trazado inferior. En cuanto a la parte superior, hay imágenes sugerentes de los espermas (...) Más extraña aun parece la figura que está sobre el panel inferior, que representa una parte de los órganos genitales

---

<sup>213</sup> Steiner. P.17

<sup>214</sup> Lee 1992 P. 47

<sup>215</sup> Campbell, Mito y realidad de Rapanui: la cultura de la Isla de Pascua. Ed. Andres Bello, 1999. P.331

<sup>216</sup> Ibid. P. 344

internos de la mujer (útero y trompas). Esto excede a toda lógica cultural, especialmente la superior que solo podría ser una imagen vista al microscopio”<sup>217</sup>.

Por otra parte, los espeleólogos Gautier y Carlier, suponen que los petroglifos guardan relación con las tareas culturales de la cueva y que la colocación de petroglifos se determina a raíz de una experiencia cultural transmitida por la tradición.

Steiner concluye que si la reclusión de las jóvenes elegidas estaba relacionada con un ritual de iniciación y el decurso del tiempo era siempre igual, ¿podieran en tal caso las líneas de las pequeñas concavidades significar una especie de calendario de la duración de permanencia y del rito de iniciación? ¿Simbolizan los signos determinadas fases del ritual de iniciación? ¿Son los signos aislados señales pictóricas de determinadas vírgenes, tales como blasones, iniciales de nombres o cartuchos? Siendo estos petroglifos una leyenda gráfica de un ritual de iniciación prácticamente desconocido.

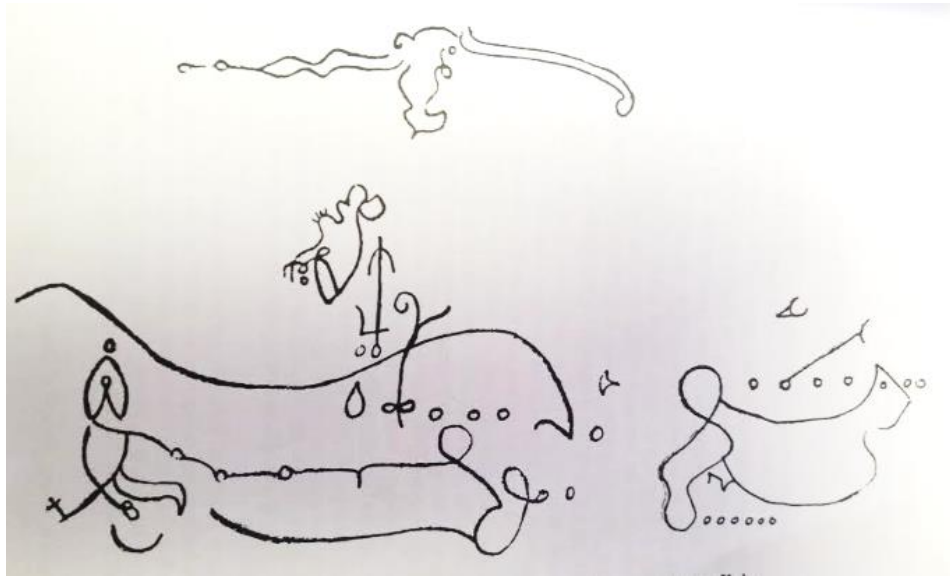
En cuanto a esto, es posible que las cúpulas presenten sean algún tipo calendario lunar, y que por su parte las representaciones que las acompañan sean algún tipo demarcatorio de tapu o ciclos en esta cultura.

Por su parte, Sebastián Englert, quien publicó el primer boceto del panel de petroglifos<sup>218</sup>, también desarrolla su opinión al respecto, hace mención a las “Komari” o vulva, lo que hace la impresión de que la reclusión tenía cierto fondo de iniciación sexual o de conservación de la virginidad.

---

<sup>217</sup> Campbell, 1999. P.51

<sup>218</sup> Englert, 1948. P.234-235



**Fig.26 Dibujos de petroglifos en Ana O'Keke Por Englert**



**Fig.27 Dibujos de petroglifos en Ana O'Keke Por Englert**

Campbell<sup>219</sup>, considera que los petroglifos estaban dedicados a las neru, que eran mantenidas ahí en estricto aislamiento para su blanqueado y para su iniciación religiosa y sexual, por lo que igual cabe la posibilidad de que el panel de petroglifos desempeñara el papel de “diagrama” conceptual e informativo.

---

<sup>219</sup> Campbell, 1999. P. 51

Como decía, curioso en la iconografía de la cueva, son la gran cantidad de cúpulas que se desplazan por toda la composición, las cuales están presentes también en otros sitios, generalmente de 3 a 8 cm de diámetro. Lee<sup>220</sup> contabilizó más de 4600 cúpulas en unos 180 Km<sup>2</sup>. Lo que en ocasiones puede ser relacionado a la presencia de Komari<sup>221</sup>, y por lo tanto a la fertilidad<sup>222</sup> Maarten van Hoek, investigador, propone que las cúpulas puedan corresponder a una etapa de cambio o revolución, al notar el cambio ocurrido en las tradiciones, especialmente alrededor de 1550 dc<sup>223</sup>, época en donde al parecer la clase sacerdotal fue reemplazada por una clase guerrera<sup>224</sup>, que como había dicho, se destruyeron o modificaron monumentos anteriores, como los Tangata manu superpuestos<sup>225</sup>, la aplicación de petroglifos a los moai y sus pukao, puede ‘constituir una reutilización de lo sagrado’, posiblemente como un último intento de aferrarse a las viejas tradiciones, o puede haber sido un ‘intento de destruir o extraer el mana contenido en ellos’<sup>226</sup>.

En el caso de las cúpulas encontradas en Ana O’Keke (76 aprox), esto queda aún pendiente de investigación, y la relación que pueda tener con algún tipo de calendario.

#### **5.4.4 Técnica**

En Rapa Nui es posible encontrar los petroglifos en los flujos de lava, afloramientos o cantos rodados de basalto, toba volcánica y escoria roja. Unos 4000 han sido documentados, y los tamaños varían de unos pocos centímetros a unos 12 metros de largo<sup>227</sup>. En cuanto a su diversidad, observamos surcos distintos en cuanto a tamaño, profundidad y forma, relacionado con el instrumento de extracción y con las características de la roca. Su aplicación se lleva a cabo probablemente mediante objetos pétreos afilados como los *toki*.

---

<sup>220</sup> Lee, 1992. P. 46

<sup>221</sup> Ibid. P.50

<sup>222</sup> Van Hoek, Maarten. Rapa Nui Cupules: Voices of a disintegrating Society? Rock Art Research. Vol 17, N° 2. 2000. P. 99-110. P. 106.

<sup>223</sup> Ibid. P.108

<sup>224</sup> Lee, 1992. P.14

<sup>225</sup> Ibid. P.67

<sup>226</sup> Ibid. P.2

<sup>227</sup> Lee, Georgia. Lavas and volcanic Tuffs. Proceedings of the international meeting. Easter Island, October 25-31, 1990.

“La incisión se realiza sobre basalto denso y liso. Los diseños sobre lava más áspera y porosa se hacen picoteando y raspando”<sup>228</sup>

Lee, escribe un apartado “Hechura y estado de conservación”, en donde concluye que posiblemente los petroglifos pudieron haber sido hechos a partir de incisiones, rayados, raspados o abrasión. No se reconocen picados, aunque tampoco se los puede excluir. Ya que la técnica empleada es diversa. Encontramos petroglifos cuyo contorno está delimitado con líneas percutidas y en algunos casos desgastada; figuras percutidas en su totalidad o de cuerpo lleno; en sobre relieve, como es el caso de las representaciones en Orongo, en donde se ha trabajado el contorno de la figura en su totalidad; y figuras de finas líneas incisas. Todos los petroglifos de Ana O‘Keke están hechos con la técnica de incisiones.



**Fig.28 Detalle de petroglifo de Ana O‘Keke**

Según Georgia Lee, las representaciones tanto del Tangata manu como de Make-Make son siempre hechas con la técnica de talla conocida como bajo relieve, el contorno y el exterior están picoteados, haciendo que el diseño quede sobre la piedra lisa.

---

<sup>228</sup> Lee, en “The rock art of Rapa Nui: Three seasons of field research”, P. 2.

“La forma en que se hace el petro es importante, ya que las primeras se tallan con líneas de picoteo y abrasión; más tarde, se elaboran con bajorrelieve en general, la primera etapa para hacer un petro picoteado y raspado es cortar o magullar la superficie golpeando con una piedra. Después del picoteo, la abrasión, probablemente con la ayuda de arena, suaviza las ranuras en líneas anchas en forma de artesa, que varían en profundidad y ancho. Este es el tipo más común de petro en Rapa Nui. El bajorrelieve consiste en picotear la matriz de la piedra y luego alisarla, dejando el diseño elevado sobre la superficie. Este tipo de petro es muy raro en Polinesia y se considera un desarrollo posterior (Cox, 1970: 61). Las líneas incisas están hechas con una herramienta afilada, y puede que algo haya sido un desarrollo posterior, ya que muchas se encuentran sobre otros tipos de petro. (Arne Skjolsvold, comunicación personal 1988)”<sup>229</sup>

Experimentos realizados por Robert R. Koll, que trabajó los petroglifos dentro de las casas de Orongo, dice que requeriría aproximadamente una hora de trabajo para astillar una sección de roca de tres por diez centímetros a una profundidad de un centímetro, más el tiempo del alisado final. <sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Lee. *Ibíd.* P.51

<sup>230</sup> Koll, R. Petroglyphs inside Orongo's Houses, Easter Island. *Rapa Nui Journal* 5 (4): 61-62, 1991. (1976. P.4)



## **6. Conservación**

### **6.1 Trabajos anteriores**

Desde 1938 hasta la década de los cincuenta, es posible observar la motivación en cuanto al levantamiento de los moai, demostrando la conciencia del valor cultural de estas obras. Luego, los trabajos se van a caracterizar por la experimentación y puesta a prueba de un conjunto de medidas científicas y técnicas de conservación, con la intención de proteger de manera efectiva los monumentos, gracias en parte, a los trabajos realizados por William Mulloy.

En el informe “Restauraciones realizadas en Isla de Pascua” de Marcos Rauch de 1989<sup>231</sup>, se reseñaron las actividades realizadas durante el siglo pasado, tendientes a conservar y preservar el patrimonio arqueológico. Aquí se detallan las principales políticas que se han impulsado para proteger dicho patrimonio; las restauraciones efectuadas, su localización y materiales utilizados; y también los problemas de conservación, y las principales causas de alteración, tanto naturales como antrópicas. Concluyendo en que luego del proceso experimental, hasta la fecha de ese informe se había adoptado un enfoque de conservación que enfatizaba los estudios de consolidación y preservación del arte rupestre y de los moai, dado a que son lo más deteriorado.<sup>232</sup>

Hacia los 80’, un nuevo enfoque de conservación se hacía presente, enfatizando los estudios en cuanto a consolidación y preservación del arte rupestre, siendo en conjunto a los moai, los más deteriorados producto de la acción de agentes erosivos de origen natural como el agua-lluvia, humedad, viento, microorganismos y eflorescencias, deslizamientos y la acción humana.

---

<sup>231</sup> Rauch, Marcos. Restauraciones realizadas en isla de pascua, 1989.

<sup>232</sup> *Ibíd.* P.15

Cervellino, comenta la existencia de vestigios de “una puerta con goznes de fierro (...) y vestigios de una anterior escalera de cemento y lajas”<sup>233</sup>, lo que muestra el interés por proteger Ana Kai Tangata.

En 1980, Guillermo Joiko realiza en conjunto a Mónica Bahamondes un Plan de trabajo en pinturas y petroglifos, referido a la iniciación de actividades del sub departamento de Restauración y Conservación en torno al problema de la conservación del Patrimonio Arqueológico de Rapa Nui, suscrito al proyecto “Patrimonio Cultura, Archivos y Museos y Arqueología en Chile”.

La elaboración de diagnósticos específicos y propuestas de tratamiento dicta:

- a) Para las pinturas: se hará una ficha de diagnóstico individual de cada obra. Para fines de definir los problemas globales basándose en una publicación de ICCROM llamado “La Conservation des pintures murales” en 1977.
- b) En cuanto a los petroglifos se hará un diagnostico según lo propuesto por Domaslowsky y el curso de perfeccionamiento realizado por Mónica Bahamondes en el Curso sobre Conservación de la Piedra en 1983, de la Unesco-Venecia.
- c) Luego se elaborará un plan de acción, en cuanto a la aplicación experimental de los tratamientos, realizando una cuantificación de los materiales necesarios, la proyección de tiempos de duración y la capacitación de operadores. Y por último, la documentación de las piezas según la carta de Venecia, incluyendo documentación fotográfica de las piezas antes y después de los trabajos realizados.

Joiko menciona que no pudo medir la humedad contenida en los materiales y verificar el tipo de sustancia de consolidación<sup>234</sup>.

---

<sup>233</sup> Joiko, Guillermo. Informe CHI/79/013- 1985. Vol. II.

En el contexto del proyecto de estudio y acciones para recuperar el patrimonio de Rapa Nui de 1979, a través de UNESCO y DIBAM, se realizó un análisis del arte pictórico rupestre de la isla, y se establecieron patrones para su conservación y restauración, en donde se intervinieron nueve lajas que hoy se encuentran en el depósito de MAPSE. En el informe de 1985, se propuso como segunda prioridad la intervención en Ana Kai Tangata, tanto en la parte pictórica como antropológica<sup>235</sup>. Así es que Cervellino, en mayo de 1988 realizó la excavación y los estudios de los objetos extraídos.

Respecto a las pinturas, Mónica Bahamondez Prieto, en el año 1984 dentro del proyecto CHI/79/013, llevado a cabo a través de la DIBAM, CNCR, realizó un diagnóstico del estado de conservación de todas las pinturas de la isla<sup>236</sup>, resultando en una propuesta de intervención a desarrollar según los casos más críticos. Este trabajo fue realizado por especialistas del CNCR en el año 1986, y se supone que, en ese contexto, y junto a la Organización de los Estados Americanos (OEA), la DIBAM, CNCR, se está desarrollado el proyecto “Recuperación Arqueológica y Monumentalización del Sitio Caverna Ana Kai Tangata”<sup>237</sup>. Dicho proyecto, llevado a cabo por profesionales chilenos, contó con la asesoría de dos expertos franceses en pintura rupestre, Jean Vouve y Pierre Vidal, quienes estuvieron en la isla realizando las primeras investigaciones en 1988.

El trabajo contempló varias etapas a desarrollar:

- 1.-Marco referencial para la conservación de las pinturas in situ: estudio geológico y climático de la caverna, prescripción de un tratamiento de conservación.
- 2.-Estudio arqueológico y despeje del sitio.
- 3.- Adecuación arquitectónica-monumental del sitio.

---

<sup>234</sup> Joiko P.225

<sup>235</sup> Cervellino, Miguel. Investigación arqueológica en la caverna Ana Kai Tangata de Isla de Pascua, Copiapó, 1990. P. 1

<sup>236</sup> Monica Bahamondez. Sonderdruck aus CFS-Courier 125. Forschungsinstitut Senckenberg. P. 181

<sup>237</sup> *Ibíd.*

4.-Aplicación de un tratamiento de conservación del soporte rocoso de la pintura y cielo de la caverna).

Algunas de las cuales a la fecha ya se habían cumplido, y el resultado del proyecto se publicó en 1990<sup>238</sup>, pero no he encontrado información al respecto.

En 1985, Guillermo Joiko, realizó un estudio, diagnóstico y una propuesta de conservación y restauración en sus dos volúmenes de “Las pinturas primitivas de Isla de Pascua”.<sup>239</sup> En relación al proyecto “Patrimonio cultura, archivos y museos, y arqueología en Chile” en julio de 1980.

Dividiéndose en:

1. Antecedentes y premisas críticas
2. Observaciones y diagnósticos in situ sobre las pinturas
3. Problemas de conservación y diagnósticos sobre las pinturas
4. Propuestas para la conservación y restauración de las pinturas

En 1986 se llevó a cabo la primera prueba de conservación química de un moai del Ahu Hanga Kio'e, a cargo de Michael Roth. Aplicando también este producto llamado Wacker OH Modif, mediante un sistema de compresas, en uno de los petroglifos de Orongo, sin saberse los resultados finales de este ensayo.

En 1995, Padgett se concentró en las condiciones de doce sitios con arte rupestre en Mata Ngarau. Estas condiciones fueron medidas y registradas mediante: blind detachment, exfoliación o pérdida de superficie rocosa, erosión, daño biológico (liquen, pastos, plantas, etc.) y colonización (insectos o aves). Y bajo la categorías de deterioración antropogénica: abrasión o remarcación, depósitos superficiales (de animales), graffiti y vandalismo, para medir los cambios en estas determinadas categorías.

---

<sup>238</sup> *Ibíd.* 182.

<sup>239</sup> Joiko, Guillermo. Las pinturas primitivas de isla de pascua. Centro Nacional de Restauración, Santiago de Chile, 1985.

Padgett, también en el contexto del “Seminario de Conservación del Patrimonio Arqueológico Rapa Nui”, realiza un trabajo titulado “Conservación y Manejo de Sitios con Arte Rupestre: Líneas Generales”, en donde recomienda hacer:

- 1) Documentación del sitio
- 2) Significado del sitio
- 3) Identificación de problemas
- 4) Diagnóstico
- 5) Intervención
- 6) Monitoreo
- 7) Mantención

Georgia Lee en conjunto a Antoinette Padgett, realizaron el “Rapa Nui Conservation Assessment”<sup>240</sup>, un informe basado en varios proyectos realizados desde 1981 para documentar el arte rupestre en la isla y describir e ilustrar los problemas que notaron en distintos sitios, sugiriendo varias soluciones. En este se concluyó que el factor más destructivo no era causado por los líquenes, astillas de piedra o lluvias, sino que el mayor desgaste era ocasionado por humanos y animales, y esto fue comprobado al comparar los sitios en lugares visitados y no visitados por turistas.

En este trabajo, más de 70 paneles de doce sitios han sido estudiados. Estos fueron comparados con fotografías y dibujos hechos durante el proyecto UREP. Empleando un código de color, se hicieron visibles los cambios marcados en fundas de plástico que contenían fotografías de 8 x 10 pulgadas. En el caso de los dibujos, se documentaron con lápices de colores y se hicieron notas detalladas en hojas de registro que contenían una variedad de categorías. Se tomaron también más de 500 fotografías, incluidas vistas generales de petroglifos y detalles de problemas de conservación, con

---

<sup>240</sup> Lee, Georgia y Padgett, Antoinette. Rapanui Conservation Assessment, University of California, 1995.

una escala IFRAO<sup>241</sup> (International Federation of Rock Art Organizations) orientada de modo que la escala se pueda leer al ver la fotografía.

Los factores examinados fueron los siguientes:

- Líquen: en las superficies rocosas es posible observar gran cantidad de líquenes y musgos, los cuales pueden destruir la piedra y los diseños sobre ellas.
- Plantas: La hierba o pequeñas plantas que crecen en las grietas del papa es probable que haga que se amplíen las grietas, rompiendo la piedra.
- Tráfico humano y animal: Tanto humanos como animales causan daños, los que resultan en la destrucción de la piedra. Uno de los daños más habituales aparte del impacto humano es la presencia de los caballos y vacas, que al pisar las rocas hacen que las grietas se vuelvan más grandes, causando aún mayor daño. En adición, los animales dejan depósitos de orina o fecas, que en un primer caso son químicos que afectan y degradan la roca, blanqueando la superficie.
- Superficies de roca inestables: La estabilidad de los paneles está determinada por la calidad de la superficie de los petroglifos.
- Desprendimiento/perdida de rocas: algunos paneles exhiben áreas con pérdidas de rocas. Estas áreas son determinadas gracias a la comparación fotográfica o dibujos hechos antes de ese tiempo. Generalmente la roca adyacente al área de la pérdida se vuelve inestable.

Durante el relevamiento de algunos sitios estratégicos de arte rupestre en Isla de Pascua, realizado por Lee y Padgett en 1995, se identificaron los principales factores de deterioro de los petroglifos.

---

<sup>241</sup> La conocida escala de la IFRAO (International Federation of Rock Art Organizations) que acompaña con frecuencia a multitud de fotografías de arte rupestre de todo el mundo, fue el fruto de la propuesta Robert Bednarik en la década de los 90, como herramienta de referencia y documentación en arte rupestre.

Ellos son:

- Daño causado por animales (rotura de piedras, erosión por contacto, excrementos);
- Remarcado de los diseños (para facilitar su fotografía o para mejorar su lectura);
- Vandalismo (graffiti);
- Daño causado por visitantes que caminan sobre los petroglifos;
- Incendios (el shock térmico causa la fisuración y fragmentación de la roca, a veces imperceptible en el momento, pero luego facilita su rotura);
- Moldeado de la superficie (deja residuos en la piedra que pueden contribuir a su posterior deterioro)

Los factores de deterioro de los sitios con petroglifos fueron identificados como:

- Falta de senderos marcados que evitarían que los visitantes caminases sobre los petroglifos;
- Guías auto-designados que no tienen conciencia de la fragilidad de este patrimonio y que llevan a los visitantes a lugares que no están adecuadamente preparados para recibir ese número de visitantes con consecuencias mencionadas anteriormente.

Sugerencias para el manejo de sitios y la educación de visitantes:

- Implementar un plan de manejo específico para cada uno de los sitios de arte rupestre más visitados, incluyendo la evaluación de su significado.
- Poner cuadernos de firma para visitantes en lugares específicos que servirán para obtener datos estadísticos y para evaluar la respuesta del público al sitio.

- Considerar la instalación de plataformas y senderos elevados como una opción para mejorar la vista de los petroglifos y disminuir el tránsito directo sobre ellos.
- Marcar senderos apropiados para evitar que los visitantes caminen sobre los petroglifos.
- Preparar buenas diapositivas, postales y fotos de los petroglifos para venta al público.
- Desarrollar programas de educación pública a nivel:
  - Local: folletos explicativos para distribución (o venta) en los hoteles;
  - Nacional: documentales para proyección en los vuelos de LAN Chile;
  - Internacional: sitios de internet.
- Explorar maneras de mejorar la visibilidad de los petroglifos para evitar su remarcado.
- Establecer un programa semanal o al menos mensual de monitoreo de los sitios con arte rupestre. Este puede ser realizado en colaboración con personal del Parque Nacional Rapa Nui.

También escribe un apartado sobre “Graffiti y Vandalismo en el Arte Rupestre”.

Georgia Lee en “Lavas and Volcanic Tuffs”<sup>242</sup>, analiza los problemas de la erosión natural y el impacto humano en los petroglifos de Rapa Nui, discutiendo los problemas de erosión, efectos de visitantes a la isla y el vandalismo, ya que propone que el mayor impacto sobre estos se debe al hombre. Este proyecto constó de dibujos a escala y fotografías:

---

<sup>242</sup> Lee, Georgia. Lavas and volcanic tuffs. Proceedings of the international meeting. Easter island, Chile, October, 25-31, 1990.



“...a lo largo de los años, la constante re-visita de sitios reveló cambios. El proceso natural de meteorización es inexorable y continuo; también es lento y no notable a corto plazo. Otros factores son más dramáticos y pueden ser claramente vistos. Como parte del estudio, fotografías tomadas por Routledge en 1914-15 y los dibujos de Lavachery en 1935 se compararon con las condiciones actuales; tal comparación reveló significativas modificaciones a lo largo del tiempo.”<sup>243</sup>

También realizan recomendaciones para la conservación, como:

- Remoción de líquenes: se debe realizar un estudio profesional para luego aplicar cuidadosamente un producto que matara a estos organismos. Ya que, si no se tratan, progresivamente las raíces penetrarán la roca y se destruirán.
- Educación: dicen que todos saben que la educación es la solución para muchos de los problemas tratados en este trabajo. Este es uno de los caminos más importantes al cual debe acercarse la conservación.
- Guardias: un medio excelente para evitar daños a los sitios es tener a alguien con autoridad vigilando.
- Restricciones físicas: la activación de áreas de petroglifos como sitios arqueológicos marcados ayudará a su preservación. Muros o cercas simples alrededor de los sitios mantendrán alejados a los animales y las motocicletas.
- Eliminación de graffiti: Es vital mantener los sitios limpios y libres de nombres, iniciales y fechas para garantizar la supervivencia de los petroglifos.
- Política oficial: un control más estricto sobre las solicitudes y permisos para hacer réplicas o hacer otros experimentos científicos.

---

<sup>243</sup> Ibid. P. 271

- Documentación: A largo plazo, la documentación se convierte en un modo de preservación.

En este trabajo se concluye que la exposición a los elementos y la erosión natural han causado un deterioro significativo. El impacto humano, sin embargo, ha resultado en daños irreparables en todos los casos.

E. Blaine Cliver, realizó una documentación de petroglifos en la isla, describiendo como es que participó en agosto de 1998, en la expedición dirigida por el Dr. John Loret, quien por su parte habría participado en la expedición de Thor Heyerdahl. En esta expedición, se organizó un grupo de profesionales de distintas áreas, con el objetivo de documentar el arte rupestre empleando el método “photogrammetry”, con el cual es posible registrar con precisión los patrones incisos en la superficie de la roca, con el objetivo de poder tener acceso a estas representaciones dentro de la realidad virtual, considerando la inevitable desaparición de estas representaciones:

“Sin embargo, también es importante registrar estas obras de arte para que sea posible, en el futuro, ver muchas de estas obras a través de Internet o, en realidad virtual, sin exponerlos a los rigores del turismo. Y, cuando la erosión haya pasado factura, habrá un registro que puede medirse y verse ortográficamente, sin verse en desventaja de un ángulo oblicuo o en perspectiva.”<sup>244</sup>

Mónica Bahamondes, realizó en el año 1990 un trabajo sobre conservación, titulado “Acciones de Conservación en la Isla de Pascua”. En donde da cuenta del peligro por el deterioro progresivo e irreversible de las figuras megalíticas y pictóricas de Rapa Nui.

“La permanente agresión de los agentes naturales tales como viento, lluvia y microorganismos, sumada a las características físico-químicas propias de los materiales utilizados en la ejecución de dichas expresiones culturales, conlleva un permanente

---

<sup>244</sup> E. Blaine Cliver, Cliver, Blaine. Documenting Petroglyphs on Easter Island. Historie American Buildings Survey, Historic American Engineering Record, National Park Service. P 2

deterioro, cuyo efecto exponencial se manifiesta abiertamente recién en las últimas décadas”<sup>245</sup>

Como ella dice, el efecto de los agentes naturales sobre el patrimonio es devastador, sobre todo con aquellos que se encuentran a la intemperie, pero la gran concurrencia de gente a la isla, desde su redescubrimiento e incluso quizás desde antes, han provocado que estos registros hayan sido robados y, por tanto, descontextualizados, ocasionando la pérdida de información para siempre.

Entre sus apuntes, destaca el hecho de que gran parte de las conservaciones y restauraciones efectuadas, fueron hechas por arqueólogos, que no tenían experiencia ni conocimientos sobre este asunto<sup>246</sup>, siendo las más recientes las acciones realizadas a través del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), orientadas principalmente a la conservación de los moai y a las pinturas de Ana Kai Tangata y Orongo.

También, en el año 2001, en el contexto de un seminario, se realizó la charla “Conservación y Manejo de Sitios con Arte Rupestre: Líneas Generales” por parte de Antoinette Padgett, conservadora de Arte Rupestre<sup>247</sup>. Aunque años antes había realizado un estudio titulado “Preservation of Easter Island Rock Art Sites: Current Perspectives on Interpretation, Education, Documentation and Conservation”, con conclusiones similares.

Esta comienza con:

1. Documentación del sitio:

- a. La documentación del sitio sirve para crear un archivo permanente de los petroglifos del sitio y su ubicación.

---

<sup>245</sup> Bahamondes Prieto, Monica. Acciones de Conservación en Isla de Pascua. Sonderdruck aus CFS-Courier 125, Forschungsinstitut Senckenberg: 179-182. Frankfurt a. M., 28. 9. 1990.

<sup>246</sup> Bahamondes, Monica. Las esculturas megalíticas de isla de Pascua: Historia y análisis crítico de sus intervenciones. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2008. P 7

<sup>247</sup> Seminario sobre conservación del patrimonio Arqueológico de Rapanui, llevado a cabo en el Museo Antropológico R.P. Sebastián Englert, 2001.

- b. La documentación ha de incluir el mapeado del estado de conservación de los petroglifos que sirve como referencia para su futuro monitoreo y la evaluación de su deterioro.
- c. Es importante integrar, complementar y mantener al día toda documentación gráfica realizada del sitio, y repetir periódicamente el mapeado del estado de conservación.
- d. Datos climatológicos: recopilar datos climatológicos tales como: temperatura (máxima, mínima, promedio); insolación; humedad relativa, frecuencia de lluvias, etc.
- e. Recopilación bibliográfica, incluyendo fotografías históricas, grabados, dibujos, etc. Que pueda servir a fines de comparación.

Tipos de documentación gráfica para petroglifos:

- directa: dibujo en escala, frotado.
- indirecta: fotografía con película o digital, fotogrametría. Estos métodos requieren colocar reglas o marcadores de referencia sobre los petroglifos.

Estos métodos pueden ser complementados con el uso de un perfilometro para determinar la profundidad del trazado de los petroglifos a fin de poder evaluar el desgaste de los diseños.

2. Significado del sitio:

- a. Determinar el significado del sitio (estético, histórico, científico o valores sociales para pasadas, presentes o futuras generaciones) mediante la recopilación de informaciones relevantes.
- b. Elaborar una declaración del significado del sitio en función de sus valores.
- c. Determinar cualquier restricción, así como cualquier oportunidad que pueda influenciar el manejo futuro del sitio.

3. Identificación de problemas:

a. Observar cualquier problema que afecte la mantención del sitio y la conservación de los petroglifos.

b. Obtener cualquier información que pueda ser relevante de personas que conozcan bien el sitio, por ej.

i. Intemperismo natural, tales como erosión por lluvia, incendios, cambio en el crecimiento de algas y líquenes en las rocas mismas, así como de otras plantas en el sitio (pastos, arbustos, etc.)

ii. Presencia de animales, tales como caballos, vacas, pájaros e insectos.

iii. Presencia de visitantes y su comportamiento: caminan sobre los petroglifos, tiran basura, los remarcan para fotografía, etc.

4. Diagnóstico:

a. El diagnóstico sirve para determinar las causas principales del deterioro de los petroglifos y del sitio, por ej., presencia de animales.

b. Identificar si el problema afecta a todo el sitio o solo a los petroglifos. Identificados los problemas, se puede buscar una solución para ellos. Algunos, tales como el intemperismo, no pueden ser controlados totalmente, pero pueden reducirse por tratamientos apropiados. Muchos pueden ser corregidos con un manejo adecuado del sitio.

5. Intervención:

a. Problemas de deterioro del sitio pueden ser corregidos, en general, con un adecuado plan de manejo del sitio.

b. Problemas de deterioro de los petroglifos pueden necesitar:

i. Modificaciones en el plan de manejo

ii. Tratamientos apropiados para las rocas de los petroglifos.

Ambos tipos de intervención requieren la participación de entidades responsables del sitio así como la colaboración de profesionales, tanto en el área de manejo de sitios como de la conservación de materiales.

6. Monitoreo:

- a. El sitio debe ser monitoreado regularmente a plazos determinados.
- b. Los petroglifos deber ser monitoreados regularmente, utilizando la documentación existente para evaluar cualquier cambio.
- c. De haberse realizado una intervención, es fundamental evaluar si ha sido efectiva y si la mejora se mantiene con el tiempo, si no, es preciso repetir el diagnóstico y buscar una mejor solución.
- d. El plan de manejo del sitio puede requerir varias revisiones a fin de optimizarlo con las condiciones variantes del sitio y de la frecuencia de visitantes.

7. Mantenición:

La mantención general del sitio es responsabilidad de toda persona que visita el sitio.

Elena Charola, también expone sobre tratamientos de conservación<sup>248</sup>:

Secuencia para una intervención de Conservación:

1. Examen, diagnóstico y documentación
2. intervenciones estructurales
3. Reparación de problemas de infiltraciones de agua

---

<sup>248</sup> Seminario sobre conservación del patrimonio Arqueológico de Rapanui, llevado a cabo en el Museo Antropológico R.P. Sebastián Englert, 2001.

4. Limpieza, desalineación y eliminación de biocolonización

5. Tratamientos de Consolidación

6. Tratamientos de Protección

7. Documentación de intervención

8. Elaboración de un Plan de Mantenimiento

- Tratamientos de Conservación:

Cualquier tratamiento de conservación debe ser realizado por profesionales o personal que haya recibido una especialización en el tema.

- Limpieza: elimina materiales nocivos, tales como los depósitos resultantes de contaminaciones gaseosas y de partículas de motores de combustión (autos, aviones) y otras combustiones como fuegos.

- Desalinación: Elimina sales solubles provenientes de la niebla marina (cloruro de sodio, sulfato de magnesio) o de motores de combustión (óxido de nitrógeno que se convierten en nitratos)

- Biocidas: Se utilizan para la eliminación de la colonización biológica. Es importante que no sean tóxicos para el hombre y el medio ambiente, y que no tenga una reacción adversa con el sustrato, es decir la piedra.

- Consolidación: los consolidantes más adecuados para las rocas volcánicas corresponden a la familia de los “silicatos de alquilo”, siendo el más utilizado el silicato de etilo. Este compuesto deja en el interior de la piedra un residuo de sílice amorfa que por su buena adherencia a los minerales constitutivos (vidrio, feldespatos, etc.) consolida la piedra.

- Protección: los principales son los tratamientos hidrorrepelentes. Los más adecuados son los siloxanos o de resinas silicónicas. Ambos provienen de la familia de “alquil silicatos de alquino”

siendo el “alquil” un grupo orgánico como el etilo, iso-butilo, o iso-octilo y que define la efectividad como hidrorrepelente. La diferencia entre un siloxano y una resina siliconiva responde al número de unidades de repetición en el polímero. Un siloxano tiene entre 3 y 6 unidades mientras que una resina siliconita tienen más unidades, por lo que aumenta su viscosidad.

En el caso de presencia de arcillas (producto final del deterioro de la piedra) estas tienen la capacidad de expandirse en presencia del agua. Esta propiedad la tienen, en mayor o menor grado, los varios minerales que componen la familia de las “arcillas” (caolinita, vermiculita, etc.), pues son minerales laminares que al acomodar el agua entre las láminas se expanden, y que cuando la pierden vuelven a contraerse. Para eliminar este problema se pueden usar agentes anti-expansivos, basados en productos surfactantes especiales que, al bloquear el espacio entre las láminas reducen el efecto de expansión y contracción.

#### -Consideraciones sobre Productos de Conservación

Ningún producto de conservación asegura la preservación a largo plazo del objeto tratado. El objetivo de estos tratamientos es el de reducir la velocidad del deterioro, pues es imposible frenarlo del todo, sobre todo con monumentos expuestos a la intemperie.

Antes de aplicar un producto de conservación a un monumento y objeto, es imprescindible que este producto sea:

1. Caracterizado correctamente en cuanto a ingredientes activos e inertes
2. Ensayado en el laboratorio sobre piedras similares
3. Ensayado con diversos métodos de aplicación
4. Evaluado luego de sometido a pruebas de envejecimiento en laboratorio
5. Ensayado en terreno sobre un objeto similar pero sin valor
6. Monitoreado por al menos uno a dos años en ensayo de terreno



7. Evaluado en efectividad y performance en estos ensayos.

Una intervención de conservación es necesaria cuando:

- existen problemas de estabilidad estructural que hacen peligrar el monumento;
- agentes de deterioro (por ej. agua) deben ser controlados;
- agentes de deterioro (por ej. Sales, suciedad, líquenes, etc.) deben ser removidos;
- se requiere una mantención extraordinaria para asegurar la preservación a largo plazo del monumento.

Mantención ordinaria: se define como “mantención ordinaria” aquellas acciones simples de mantención, tales como cortar el pasto o levantar desechos de un sitio. Una regular mantención ordinaria es fundamental para reducir el mínimo la necesidad de manutenciones extraordinarias.

Una intervención de conservación debe:

- Ser la mínima requerida para lograr el objetivo: principio de la mínima intervención
- Utilizar materiales y técnicas compatibles con el material original y respetando los métodos tradicionales; principio de la compatibilidad de materiales
- Permitir y no interferir con futuras intervenciones; principio de la re-aplicabilidad de tratamientos.

Este mismo año, Elena Charola, hizo una documentación de petroglifos dando instrucciones para el uso del perfilador en colaboración de Antoinette Padgett y Lee<sup>249</sup>. Este perfilador fue ideado para copiar perfiles de molduras y decoraciones en arquitectura, para obtener el perfil puntual de un bajo o sobre relieve de un petroglifo, en este caso en Orongo.

---

<sup>249</sup> Charola, Elena. Documentación de petroglifos: instrucciones para el uso del perfilador. World Monuments Fund, Philadelphia, USA, 2001.

Las instrucciones se limitan a la medición del perfil de un petroglifo, que corresponde a las dos primeras fases de la documentación:

1. Medición de los perfiles de un petroglifo
2. Cálculo del área del perfil y la línea base

Y también realiza un estudio para determinar las mejores medidas de prevención para los petroglifos, siguiendo la siguiente estructura:

-Material necesario: fotografía detallada y láminas transparentes para que mediante el uso de lápices de colores sean diferenciados los distintos tipos de deterioro.

-Clasificación de los tipos de deterioro: Intemperismo natural (Erosión por agua o viento, fractura, fisura o grietas, delaminación o exfoliación, oquedad, hueco bajo la superficie, colonización biológica o animal y deterioro antropogénico (abrasión por tránsito, fracturas, remarcado o retallado, depósitos superficiales, graffiti, acciones vandálicas o acción del fuego).

-Relevamiento: color o marcado especial por subcategorías.

-Grado de deterioro: cuantificar el grado de deterioro usando el sistema de relevamientos arquitectónicos: Leve, moderado, importante.

En abril del 2001, en el contexto de un Seminario sobre Conservación del Patrimonio Arqueológico Rapa Nui, Raúl Vázquez, realizo un trabajo llamado “Monitoreo del Desplazamiento de la Rocas en Mata Ngarahu”, realizado a raíz del trabajo de documentación de petroglifos hecho por Lee y Padgett en 1995<sup>250</sup>. El año 2002, se realiza el monitoreo del movimiento de bloques Mata Ngarau, Orongo,<sup>251</sup> por parte del arquitecto del National Park Service, Raul Vázquez. Quien, luego de varias misiones de reconocimiento arqueológico en Orongo, instaló marcadores para poder monitorear la

---

<sup>250</sup> Vázquez, Raúl. Monitoreo del Desplazamiento de la Rocas en Mata Ngarahu, Seminario sobre Conservación del Patrimonio Arqueológico Rapa Nui, Isla de Pascua, Chile, 2001.

<sup>251</sup> Instrucciones para la medición manual. Parque Nacional Rapanui, Isla de Pascua Chile, por Bleiner Cliver, Raúl Vázquez y Michael Schuller. Abril 2002, Philadelphia USA, World Monuments Fund.

distancia entre los bloques con petroglifos expuestos al fuerte viento y lluvias, lo que provoca la erosión de los suelos de la ladera marina:

“A raíz del trabajo de documentación de petroglifos llevado a cabo por Lee y Padgett en 1995, se constató que algunos de los bloques no estaban en la posición documentada por Mulloy en 1970, habiéndose corrido alguno de ellos casi medio metro hacia el acantilado durante los 25 años transcurridos entre estas documentaciones, como describe Hall con mayor detalle en su informe de 1995. En función de estos informes se decidió realizar el presente monitoreo para determinar si este movimiento es continuo, y de ser así, su velocidad. De cualquier manera, la ladera hacia el mar sigue erosionándose lo que implica que en algún momento estos bloques pueden escurrirse al mar. Es fundamental determinar esto con precisión a fin de poder programar la intervención necesaria para estabilizar este sitio tan importante”

La metodología empleada en este monitoreo, fue la de usar un Teodolito Digital de distancia, que se usó para captar los bloques en Mata Ngarahu. Esto permitirá establecer las posiciones espaciales de los bloques en las tres dimensiones. El teodolito digital, es usado para medir con alta precisión la distancia y los ángulos verticales y horizontales formados entre el teodolito y el objeto a medir. El instrumento se nivela mediante dos niveles, uno circular y otro electrónico. Se utilizan como marcadores, un cilindro de concreto con un perno de acero inoxidable en su centro, como puntos de referencia. Estos serán localizados cerca de los bloques y servirán como base de referencia para todas las medidas que se realizarán de los diferentes bloques. Esto se realizará cada tres o cinco años, haciendo las medidas de forma manual paralelamente, para constatar posibles desplazamientos de los bloques. Y de haber desplazamiento, y en función del tipo de este, será necesario elaborar un programa de estabilización de los bloques. Esto asegurará la preservación de este sitio para las futuras generaciones.

Según Drake:

“Para un sitio pequeño que está físicamente confinado entre un acantilado y el costado de un cráter, recibe una cantidad excesiva de visitas. Orongo tiene muchas características especiales y, debido a su ubicación física y la fragilidad de las características arqueológicas, tiene problemas especiales. El problema continuo del colapso de las casas de piedra está más allá de este estudio. Es difícil de separar, ya que los petroglifos son una parte integral de las casas en el extremo este del sitio. Junto con la erosión general del acantilado y la intemperie, Mata Ngarau es claramente el lugar más frágil y en peligro de extinción en la Isla de Pascua”<sup>252</sup>

De este estudio se concluyó, que las rocas del borde del acantilado que contienen petroglifos se ven socavadas por la erosión, y algunas de estas rocas se han movido un metro hacia afuera y hacia abajo desde su posición según lo mapeado por Mulloy en 1974.

Durante el presente año 2019, coincidiendo con mis estudios del arte rupestre, Ma'u Henua, Consejo de Monumentos Nacionales y también con cierta participación del Museo de Rapa Nui, organizaron un estudio a fondo en la cueva de Ana Kai Tangata, realizando también distintas charlas en relación al tema, pero por el momento, no tengo acceso a sus resoluciones.

## **6.2 Caso de referencia**

Como ya hemos visto, el redescubrimiento del arte rupestre no data muchos años atrás, y los métodos de conservación no llevan mucho de ser experimentados. Por lo mismo, veo como una gran alternativa el observar cómo es que ciertas técnicas han resultado efectivas en casos emblemáticos, en donde el deterioro acelerado ha logrado aplacarse.

Altamira es uno de los paradigmas del arte rupestre paleolítico europeo, pues se reconoce como el lugar donde se identificó el primer arte de la humanidad, siendo un sitio representativo por reunir

---

<sup>252</sup> *Ibíd.* p. 6

casi todas las técnicas y temas, con una amplia cronología, lo que provocó que fuese inscrita en la Lista de Patrimonio Mundial en 1985.

Esta cueva se encuentra a 156 metros sobre el nivel del mar, en una pequeña villa de Cantabria, España. Mide 270 m. de largo, con una altura entre 2 y 12 m. y unos 6 a 20 m. de ancho. Toda la cueva tiene figuras y signos grabados, dibujados y pintados, siendo los bisontes los más reconocidos, a pesar de no ser los más representados (ciervos).

Su redescubrimiento data del 1879 con el hallazgo de D. Marcelino Sanz de Sautuola, o más bien de su hija María. A ellos se debe la identificación de este hermoso sitio, su publicación científica y la divulgación pública.

Un proyecto de investigación de la cronología a partir de dataciones por las series del uranio en la calcita sobrepuesta a la pintura desveló en 2012 la existencia de una figura con más de 36.000 años de antigüedad. Por lo que, la puesta en valor de la cueva como patrimonio cultural y como recurso para el turismo fue bastante rápida. A principios del siglo XX, el Ayuntamiento de Santillana asumió la gestión de la cueva y su conservación, se instaló una puerta metálica, nombró un guía y estableció normas para su visita<sup>253</sup>.

A finales de los años 60 del siglo XX se realizaron nuevas obras para facilitar su visita: se amplió la carretera de acceso, se construyeron tres pabellones para una pequeña exposición, comenzó la venta de entradas a la cueva, se instaló una tienda de recuerdos, una cafetería y restaurante. Se intervino radicalmente el interior de la cueva: el suelo se transformó, se instaló a lo largo del mismo una iluminación multicolor y se levantaron grandes muros de sustentación para minimizar los riesgos de derrumbe. Todas estas obras y las luminarias instaladas fueron camufladas con arcilla obtenida en la propia cueva para darles una apariencia de naturalidad.

---

<sup>253</sup> Programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso a la Cueva de Altamira (2012-2014) 22 de agosto 2014.

En 1978 el Gobierno de España, ante la preocupación que causaba el elevado régimen de visitas y los peligros de conservación, ordenó que se cerrara. Luego, en 1979 el Ministerio de Cultura creó el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, para su gestión, investigación y conservación con fines de conocimiento, educación y disfrute público.<sup>254</sup>

Desde los años 80, tras la creación del museo, la conservación ha sido el foco. Se han hecho estudios sobre el microclima, de su alteración por la presencia de personas y de los efectos sobre las pinturas. Por lo que podemos notar, se trabajó rápidamente en la realización de estudios de las condiciones ambientales de la cueva de Altamira que afectan a su conservación y se realizó la aplicación de medidas de conservación preventiva: adquisición de la propiedad del suelo en la vertical de la cueva y en su área impluvial, control del entorno a través de un Plan Especial de Protección, eliminación del tráfico en las inmediaciones de la cueva y, la restitución del paisaje del entorno, supresión de infraestructuras, viviendas e instalaciones ganaderas en el área<sup>255</sup>.

En 2002, poco después de inaugurar el nuevo museo, se propuso un nuevo cierre de la cueva a la visita pública como medida preventiva urgente ante un grave riesgo microbiológico, colonias de algas activas y en expansión en el techo de los policromos. Por lo que, se abrió una nueva fase de investigación sobre los parámetros ambientales y la conservación de las pinturas.

Tras los resultados de este programa de investigación, que incluyó un ciclo anual de visitas experimentales con el objetivo de analizar el impacto de la presencia humana en la conservación de la cueva, se decidió la apertura de la cueva con un régimen altamente restrictivo: cinco personas un día a la semana (250 personas anualmente) acceden a la cueva de Altamira en una visita de 37 minutos de duración. Para acceder los visitantes usaban un traje desechable, calzado especial y mascarilla para minimizar la introducción de elementos exógenos potencialmente perjudiciales. Los parámetros están monitorizados permanentemente y su estudio integrado en un Plan de

---

<sup>254</sup> *Ibíd.* P. 50

<sup>255</sup> La conservación de Altamira como parte de su gestión, XIX International Rock Art Conference-IFRAO, 2015.

Conservación Preventiva.<sup>256</sup>En este caso se explica la importancia de realizar mediciones continuas de parámetros ambientales, y poder realizar medidas sistemáticas.

En el caso de Altamira, se establecieron seis grupos de trabajo: uno de ellos ha estudiado las condiciones climáticas, otro las condiciones biológicas, otro que observa el soporte y la policromía, otro encargado de estudiar el impacto humano, otro que se ocupa de la repercusión que Altamira suscita en la población y el sexto encargado específicamente de la comunicación. Es decir, entre los objetivos del Programa de Investigación se han considerado todos los aspectos que, de una manera u otra, inciden en la conservación y contribuyen a la puesta en valor de este bien cultural.

### **6.3 Propuesta de conservación**

Sonia Haoa, quien ha trabajado en inventarios sobre el patrimonio Rapa Nui, que no solo comprende los moai, estima que cerca del 70 % de las piezas talladas están afectadas por hongos, otros microorganismos, humedad constante, sales, y agentes humanos y animales, en las cuales el arte rupestre se encuentra incluido<sup>257</sup>.

Como causa del deterioro natural, los motivos grabados en la piedra desaparecen a medida que ésta se erosiona a causa de la intemperie, pero la causa principal de deterioro es el crecimiento de líquenes y la composición de la roca. Como parte del deterioro antropogénico, vemos el tráfico humano y animal. También el daño involuntario, como la práctica de frotamiento para obtener el motivo en un paño, la práctica de puntuación, raspado o marcaje con tiza, ejercida por las personas para hacerlos más visibles para los turistas. Asimismo, los daños causados por profesionales, en excavaciones, creación de réplicas, testeando productos o realizando experimentos para probar teorías. Igualmente, el vandalismo ha causado daños irreparables, como graffiti, rayados o fechas en el arte rupestre.

---

<sup>256</sup> Lasheras, José. La cueva de Altamira y su museo. Cuadernos de arte rupestre, nº 7, 2014: 25-35.

<sup>257</sup> Líquenes, erosión y ganado: Isla de Pascua lucha contra el deterioro de sus moái, Prensa 24 horas. 01.03.2019. En: <https://www.24horas.cl/nacional/liquenes-erosion-y-ganado-isla-de-pascua-lucha-contra-el-deterioro-de-sus-moai-3130245>

En este ítem propongo, como ya adelantaba, seguir patrones de conservación empleados en otros sitios, y a pesar de que no se me permitió la toma de muestras ni de datos en las cuevas que estoy trabajando, algunos agentes destructivos son bastante evidentes.

En cuanto a la conservación, ésta puede ser de carácter preventivo, en donde se busca evitar que se produzca un posible deterioro, tratando el entorno más que el objeto en sí. Asimismo, la de carácter curativo, en donde se busca detener el proceso de deterioro y se trabaja directamente sobre el objeto, respetando siempre los signos del tiempo y su transformación natural. En pocas palabras, es encontrar la mejor forma de asegurar que el lugar no se altere, cerciorando también que el sitio pueda ser conocido directamente por el mayor número de personas.

“Como todos los bienes materiales están constituidos por materia susceptible de ser degradada, conservar, mantener y transmitir los valores de los Bienes Culturales es la tarea primordial de la conservación”<sup>258</sup>

A partir del conocimiento adquirido a lo largo del programa de investigación, he podido definir algunos de los riesgos que amenazan la conservación de las cuevas, evaluar la probabilidad y gravedad de los daños que se pudieran producir en el futuro, intentando promover acciones de seguimiento y control.

Como ya había mencionado, en el caso de la cueva de Altamira, la conservación preventiva se ocupa de todos los objetos del patrimonio, independientemente de que estén en buen estado o de que sean víctimas de un deterioro progresivo. Su finalidad es protegerlos de toda clase de agresiones naturales o humanas.

Primero se debe identificar el deterioro, y según los bienes que estén en peligro se toman medidas de conservación curativa, y posteriormente se deberían efectuar las labores de interpretación (la estética por parte del laboratorio de restauración y la histórica y técnica por el laboratorio de

---

<sup>258</sup> Bahamondes, Monica. Estructuras megalíticas. P. 35



investigación) y difusión (exposiciones permanentes y temporales, catálogos, productos derivados y conferencias)<sup>259</sup>.

De acuerdo con la propuesta presentada, el programa de investigación está compuesto por 6 proyectos dedicados a distintos aspectos científicos, con objetivos específicos definidos, que se relacionan a continuación.

1. Proyecto de Control del Biodeterioro:

- a. Realizar una historia crítica de la evolución de la contaminación visible sobre las paredes y del tratamiento eventual desde su descubrimiento, precisando las razones por las cuales se ha decidido el cierre o apertura a la visita pública limitada y controlada.
- b. Identificar la presencia de agentes patógenos y establecer criterios de patogeneidad de la contaminación microbiana.
- c. Establecer medidas de evaluación de la microbiota en el techo y el aire
- d. Establecer sistemas de control de otros agentes biológicos de origen vegetal, así como insectos y roedores que contribuyan al deterioro de los pigmentos y el soporte.
- e. Contribuir a la propuesta global de conservación preventiva desde el punto de vista del biodeterioro.

2. Proyecto de Seguimiento Ambiental:

- a. Realizar un análisis crítico de los estudios climáticos.

---

<sup>259</sup>Informe del programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira, 2012.

- b. Diseño e instalación de un sistema de seguimiento ambiental provisional que permita realizar la toma de datos de parámetros ambientales básicos.
- c. Caracterización micro climática de la cueva que permita conocer los niveles y oscilaciones de los parámetros fundamentales para la conservación del arte rupestre y el origen de esas fluctuaciones a lo largo de un ciclo anual completo, en las condiciones de configuración actual de la cueva, y con los niveles de ocupación restringido en una primera fase y con visitas experimentales en una segunda fase. Para la caracterización se considerará la información y datos de estudios precedentes, los datos obtenidos mediante el sistema de seguimiento ambiental provisional, los datos de mediciones complementarias y los datos climáticos locales y zonales de fuentes externas. Los parámetros de medida en el interior de la cueva serán: Temperatura ( $T^a$ ) y humedad relativa (HR) del aire,  $T^a$  de la roca y  $CO_2$ . Los parámetros de medida en el exterior serán:  $T^a$  y HR del aire,  $CO_2$ , presión atmosférica y  $T^a$  del suelo a 10 y 50 cm de profundidad.
- d. Identificación de niveles, límites y magnitud de oscilación permisible de los diferentes parámetros ambientales, o condiciones ambientales óptimas para la conservación del arte rupestre. Para ello se analizará la influencia de los parámetros ambientales en los procesos de deterioro, observados o probables, en el arte rupestre.
- e. Investigación y desarrollo técnico para el diseño de un sistema de seguimiento ambiental automático y permanente para la cueva, partiendo de la experiencia de uso y mantenimiento del equipo provisional. El equipo tendrá un seguimiento remoto y en tiempo real para facilitar la accesibilidad a los datos y las labores de seguimiento y control por parte de los técnicos encargados.

- f. Colaboración en la definición de medidas de control de las condiciones ambientales para la propuesta de un Plan de Conservación Preventiva (PCP) de la cueva.

### 3. Proyecto de Conservación del Soporte y la Policromía

- a. Realizar una historia crítica de las modificaciones sufridas en el conjunto de la cueva –paredes, techo y suelo-y, en particular, en la parte de la cúpula.
- b. Seleccionar aquella información documental y gráfica existente que aporte información de interés para este proyecto.
- c. Establecer indicadores de deterioro e identificar, las zonas de control sobre la roca - situación y dimensiones-en las que se realizará el seguimiento durante todo el estudio.
- d. Registrar mediante técnicas analíticas y de imagen los indicadores de deterioro detectados y su evolución en las zonas de control.
- e. Contribuir a la propuesta global del Plan de conservación preventiva de la cueva, con y sin un programa de visita pública limitada y controlada, con propuesta de metodología para el seguimiento futuro de las zonas de control.

### 4. Proyecto de Accesibilidad:

- a. Realizar una historia crítica de las condiciones en las que la cueva ha sido visitada desde su descubrimiento (espacios visitados, número de personas, duración de las visitas, razones para el cierre, para la apertura).

- b. Identificar las zonas piloto sobre la roca y en el aire -situación y dimensiones-en las que se realizará el seguimiento durante todo el estudio.
- c. Definir, con carácter provisional, un régimen de acceso a la cueva.
- d. Controlar durante un año la validez de los estudios precedentes sin programa de visita limitada y controlada regular, del interior y exterior de la cueva, a partir del estudio de distintas variables que permitan establecer un modelo de intercambio de materia y energía de la cueva necesario para la puesta en práctica de un programa experimental de acceso a la cueva.
- e. En función de las medidas realizadas durante la primera fase del programa, y de los resultados de los estudios de impacto de los visitantes precedentes, definir un modelo de visita limitada y controlada regular durante la segunda fase del programa.
- f. En función de los datos obtenidos y de las experiencias realizadas con visitantes, proponer un protocolo de visita limitada regular (número de visitantes, duración, secuencia, tiempo entre visitas, descansos)
- g. Caracterizar, seguir y valorar y aplicar el protocolo definido midiendo el impacto de la visita regular limitada a lo largo de un ciclo semestral y bajo un programa experimental de acceso al interior de la Sala de Polícromos.
- h. Contribuir a la propuesta global del Plan de conservación preventiva de la cueva, sin y con un programa de visita limitada y controlada regular.

5. Proyecto de Valor Social:

- a. Identificar las diferentes dimensiones del valor de uso como bien patrimonial.

- b. Estudiar el impacto social, fundamentalmente, de forma cuantitativa y contemporánea; se partirá de datos disponibles y de un estudio de opiniones.
- c. Dimensionar el impacto económico directo o inducido en el entorno y prever el impacto económico de la apertura de la cueva y su efecto en los diferentes ámbitos de relevancia.
- d. Estudiar la percepción social en clave simbólica, a varios niveles: aproximación micro o etnográfica; análisis de discursos; y procesos de identificación a diferentes escalas, incluyendo la percepción y visibilización del sitio, y la percepción social respecto al debate sobre su posible apertura.
- e. Estudiar el impacto y uso social, en diferentes discursos: la ciencia, el arte, la educación y la comunicación, introduciendo una perspectiva histórica y diacrónica, sin renunciar a una evaluación del impacto contemporáneo de la cueva en todos estos aspectos, incluyendo el uso social.
- f. Diseñar estrategias y actuaciones para la gestión y socialización óptima del valor cultural, incluyendo la estrategia de comunicación.

6. Proyecto de Comunicación y Memoria:

- a. Informar sobre la dedicación del equipo de trabajo, presentando la relación entre los objetivos y la metodología de cada proyecto, asociándolo a conceptos relacionados con la planificación en conservación preventiva -de espacios naturales prehistóricos.

- b. Justificar la realización de visitas experimentales en periodo de investigación y la participación ciudadana en ellas.<sup>260</sup>

Para conseguir cada uno de estos fines, se deben elaborar protocolos y calendarios de actuación y es necesario establecer el modelo de gestión administrativa, el seguimiento científico y el seguimiento técnico, respectivamente.

Debemos tener claro que los procesos de deterioro de origen natural son inevitables y están asociados a la evolución geológica de la cueva y a la hidrogeoquímica de las aguas, pero los procesos de deterioro de origen externo u antrópico están asociados a las transformaciones que han experimentado la cueva y su entorno, y son algo más controlables, por lo que es necesario trabajar en ellos.

### **6.3.1 Diagnostico de Ana Kai Tangata y Ana O'Keke**

De acuerdo a lo expuesto anteriormente, toda manifestación que se encuentre en la intemperie está sometida a un permanente proceso de deterioro. Los miles de años que llevan las cuevas en condiciones de intemperismo, provoca que el arte en ellas se encuentre deteriorado. A las diversas causas de erosión natural, se suman las producidas por la acción humana, totalmente devastadora, tanto sobre el arte mismo, como sobre el medioambiente que los rodea.

Estas se traducen en:

- a) Agentes turísticos y de ocupación:

Ácidos humanos, pisadas, robos y desprendimiento intencional o natural de zonas de la roca

- b) Agentes naturales:

---

<sup>260</sup> Programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira (2012-2014). P.22

Erosión, vientos, lluvia, humedad constante, sol, moho, fecas, animales, agrietamiento, desgaste salino, alteración química, florescencia y subflorescencia. Deterioro biogeofísico y biogeoquímico como deposición de líquenes y hongos, microorganismos, bacterias, algas, musgos, vegetación (plantas altas y raíces), mamíferos (frotación o pisoteo de ganado), insectos (nidificación, telas de araña, huevos), y los excrementos y nidos de aves.

En cuanto a la presencia humana, en estos estudios se ha notado que no causan gran alteración en la temperatura del lugar, la presencia de un cuerpo humano a 37°C no puede más que elevar ligeramente la temperatura del aire y en cuanto a la temperatura de la roca el cambio es inapreciable. Pero es necesario seguir un protocolo de visita, lo que se puede reducir es el aporte de microorganismos y de materia vegetal que puede causar el hombre y que sí podrían ocasionar daños.

#### **6.3.1.1 Ana Kai Tangata**

En su estado actual, la cueva de Ana Kai Tangata puede ser catalogada como una cueva en fase de desmantelamiento por colapso. El desprendimiento de lajas del techo es un fenómeno generalizado por toda la cueva. Estos procesos de caídas han sido registrados como ocasionales, pero esta situación de riesgo de colapso ha justificado los estudios de conservación.



**Fig.29 Detalle lajas Ana Kai Tangata**



**Fig.30 Detalle perdida de superficie y de pigmento en Ana Kai Tangata**

En el entorno e interior de la cueva se observa un conjunto de fisuras naturales de la tectónica regional. Su alto grado de fracturación hace que los desprendimientos sean uno de los rasgos morfológicos más abundantes.

Como decía, en la actualidad el principal deterioro que afecta a la conservación de las pinturas, es el desprendimiento de las lajas, y, en segundo lugar, la pérdida de pigmento. Esto se ha producido a lo largo de los años, y ha conllevado la alteración o desaparición de parte de las pinturas, ya que la cueva está sometida constantemente a diferentes factores de alteración físico-químicos.





**Fig.31 Detalle de figura de pájaro despigmentado en Ana Kai Tangata**

Durante los trabajos de investigación que se han realizado, se ha dado cuenta de la caída de lajas y de las pérdidas de pigmento, las cuales se han producido de manera episódica en zonas concretas. Desde los años 30, hay registros de la desaparición de una parte específica. Estos procesos están directamente relacionados con varios factores: caudal de infiltración y condensación, composición del agua, relieve del soporte y relación con la red de fracturas y composición de la roca. Sin embargo, debido a las filtraciones de agua de las capas superiores y al efecto dañino de la sal de mar, los pigmentos han ido perdiendo su intensidad. A este deterioro causado por la humedad, hay que añadir la irreversible pérdida de amplias áreas de piedra laja que se fueron desprendiendo del techo y el robo de algunos fragmentos llevado a cabo por visitantes a lo largo del tiempo. Es probable que estos factores, que han reducido la superficie pintada a las escasas muestras que todavía se aprecian, contribuyan en el futuro a la desaparición total de este importante testimonio del pasado.

En 1955, Thor Heyerdahl en el reporte 18 en “Rockspaintings”, hace referencia a la pintura de Ana Kai Tangata: “Durante nuestra visita eran visibles solo un par de pájaros y algunas figuras

geométricas, el resto se habían salido ya sea por la erosión de la formación apizarrada del techo o por causa de los visitantes modernos”.<sup>261</sup>

En los 80’, Joiko ya nota las zonas cubiertas de algas de coloración verde<sup>262</sup>, y también cuenta de la existencia de un registro fotográfico de Gonzalo Figueroa en el cual muestra como en los últimos veinte años han ido apareciendo faltantes por el desprendimiento de lajas, natural o vandálico.<sup>263</sup>

“Según la naturaleza y ubicación de las pinturas, se advierte el descostramiento de la piedra y un proceso de oxidación natural. También señales de humedad proveniente de una grieta en la parte superior de la bóveda. Donde se encuentran también algas de color verde. En la parte inferior y al lado izquierdo se observan algas verdes y negras. También se observan gruesas formaciones salinas de color blanco cubiertas de algas color verde”<sup>264</sup>

Durante mi investigación, no se ha detectado ninguna relación evidente causa-efecto entre la presencia de investigadores y visitantes a la cueva, en cuanto al desprendimiento o pérdida de pigmentos, ya que las figuras que aún quedan, están a bastante altura. El principal riesgo biológico que afecta en la actualidad a la conservación de las pinturas es el potencial desarrollo de colonias de microorganismos como las que se observan en las imágenes a continuación, y de los que Joiko ya había dado cuenta.

En el inicio de mi trabajo, he constatado la existencia de mohos visibles sobre áreas del soporte pétreo y de las pinturas, por lo que es necesario establecer zonas de control y realizar una cartografía detallada, trabajo que probablemente fue hecho por los especialistas de la Sorbonne Université (Philippe Martinez, Carole Fritz, Marcela Sepulveda, Gilles Tosello y Philippe Walter)

---

<sup>261</sup> Heyerdahl, archeology of Easter Island, vol.1. Reports of the Norwegian archaeological expedition to Easter Island and the east pacific. Monographs of the school of American research and the museum of New Mexico number 24, part 1, 1961. Santa Fe, New México, usa. P 478-479.

<sup>262</sup> Joiko, Guillermo. P.172.

<sup>263</sup> Ibid. P.173.

<sup>264</sup> Ibid. P.175

que estuvieron recientemente en el lugar (2019), realizando una documentación digital y monitoreo de sitios arqueológicos llevado a cabo en el laboratorio de arqueología molecular y estructural de la universidad ya mencionada. Aplicando estas técnicas no invasivas en el sitio (aproximaciones físico-químicas mediante fotografías, fotogrametría, scanner laser, etc.), pero no tengo acceso a esa información por el momento.



**Fig.32 Fotografía especialistas franceses trabajando en la cueva en 2019**

La cueva de Ana Kai Tangata, es un ecosistema abierto con una microbiota natural, por lo que se debe evitar cualquier modificación agresiva tanto en el interior como en el entorno.<sup>265</sup> Aparte de la humedad constante, las condiciones microbianas en el aire también deben ser analizadas, ya que es probable que la salinidad y la capa de agua que recubre la pared rocosa sean perjudiciales. Es necesario realizar un estudio detallado acerca del carácter corrosivo de las aguas, tanto por infiltración como por desplazamiento, teniendo en cuenta sus variaciones temporales.

---

<sup>265</sup> Programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira (2012-2014) 22 de agosto 2014 P. 23.

A continuación las fotografías tomadas en 2019:



**Fig.33 Detalle caída de lajas en Ana Kai Tangata**



**Fig.34 "barrera" de protección**



**Fig.35 Algas verdes**



**Fig.36 Restos blancos**

En el caso de Ana Kai Tangata, es notorio cómo las pinturas han ido desapareciendo rápidamente. En particular, las condiciones geológicas no han sido favorables, a pesar de que las condiciones climáticas sean estables ( $T^{\circ}$ ), estas fluctúan de lluvia a sol constantemente, sumando a esto la salinidad y potencia de los vientos, microorganismos, ganado en la parte superior, vibraciones por avión y público constante.

Es interesante dar cuenta de que la humedad presente en la cueva, tal como se ha estudiado en Altamira, es a la vez un agente destructivo y uno de conservación, puesto que, al proponer la impermeabilización de la capa exterior de la cueva, se ha notado que, si ésta se secase, los pigmentos también lo harían y probablemente caerían lentamente en forma de polvo.

Por lo anterior, considero necesario que como propuesta de conservación se midan de manera continua ciertos parámetros que detallaré a continuación, los cuales han sido utilizados en el caso de Altamira, y que permiten comprobar la evolución de estos datos:

- Determinar las medidas de conservación preventiva necesarias para la cueva
- Conocer la incidencia de la dinámica natural actual del sistema en la conservación de las manifestaciones rupestres
- Determinar el impacto de la presencia humana sobre la conservación del sitio
- Establecer las medidas preventivas para la seguridad y salud de las personas que accedan al interior de la cueva.
- Definir protocolos de gestión relativos al acceso de personas a la cueva.



**Fig.37 Condición actual de las pinturas de Ana Kai Tangata**

### 6.3.1.2 Ana O'Keke

Según Steiner, entre 1990 y 2005, Ana O'Keke estuvo bajo gran amenaza, debido al turismo y la oferta de una "excursión de descubrimiento" en vehículos todo terreno (Jeep Tour) a la cueva de las vírgenes que causaba gran interés:

"Se realizaban excursiones a la Ana O'Keke con hasta seis de estos vehículos y en grupos de hasta 30 personas. Un peligro para los petroglifos radicaba en que se los sobrepintara o rayara, se los alterara o, en el peor de los casos, se realizarán incisiones con nombres o iniciales"<sup>266</sup>

También informa que las excursiones motorizadas a Poike fueron prohibidas, y que es de suma importancia estimular la investigación sobre el culto a las neru y realizar excavaciones en el lugar. Sumado a esto, está la amenaza constante de la humedad, pero Steiner en sus visitas de 1975 al 2007, "no constató ninguna alteración negativa".

Un investigador escribe:

"En los desiertos erosivos al Este de la península de Poike se perderán en los próximos años y decenios los últimos – y en su especie, únicos- vestigios y reliquias de antiguos asentamientos humanos y sitios culturales sin que previamente se los haya podido investigar y documentar"<sup>267</sup>.

En cuanto al estado de Ana O'Keke, la mitad anterior del panel, situada hacia la entrada, es muy delicado. Los desprendimientos de arena de la superficie de la roca por los efectos de la humedad no dejan que se pueda distinguir completamente. La parte posterior del panel está en su mayor parte bien conservada. Y aunque en 2002, según Steiner, podían reconocerse huellas claras de dibujos aislados ejecutados con tiza, las formas originales aún se conservan, y actualmente no hay huellas de alteraciones con otros materiales.

---

<sup>266</sup> Steiner. P. 26

<sup>267</sup> Bork, 2006. P.98

Aunque Steiner dice: “Afortunadamente, no hay sobrepuestos ni garabatos ni iniciales de nombres de visitantes” en el año 2008<sup>268</sup>, en un artículo publicado por en un blog el año 2012, se indica que una de las paredes de Ana O‘Keke, está rayada con iniciales y corazones, aunque yo no lo he notado en mi visita a la cueva:

“Lamentablemente, a lo largo de la historia, estas estructuras, quizá por estar fuera del control visual de los guardas forestales de la CONAF (Corporación Nacional Forestal, organismo encargado de la administración y gestión del patrimonio arqueológico y natural de Rapa Nui) y de la población Rapa Nui en general, han sido víctimas de una serie de acciones destructivas, como el vandalismo (principalmente extracción de material arqueológico por parte de turistas que practican el temido “souveniring”, o rayado de paredes rocosas con iniciales o corazones), como se ven a la izquierda en la foto de Ana O‘Keke”<sup>269</sup>.



**Fig.38 Marcas de iniciales dejadas por turistas. Foto: S. Paoa**

---

<sup>268</sup> Steiner p.16

<sup>269</sup> Guerra, Alex. Las cuevas de Rapa Nui, 21 de septiembre de 2012. En: <http://alexguerraterra.blogspot.com/2012/09/las-cuevas-de-rapa-nui.html>

Además, es importante dar cuenta de que, a diferencia de la otra cueva estudiada, Ana O'Keke no forma parte del "circuito" más concurrido del parque. A pesar de que Poike cuenta con un guardaparque por uno de sus ingresos, el sector de la cueva se encuentra totalmente desprotegido. Tampoco cuenta con señalética, aunque es cierto que llegar al lugar es bastante difícil, a diferencia del otro sitio.

A continuación, las fotografías captadas en 2019:



**Fig.39** Entrada a Ana O' keke



**Fig.40** Detalle grieta sobre petroglifos de Ana O' keke



**Fig.41** Detalle algas verdes en techo de Ana O' keke



**Fig.42** Detalle desprendimiento de roca y presencia de insectos



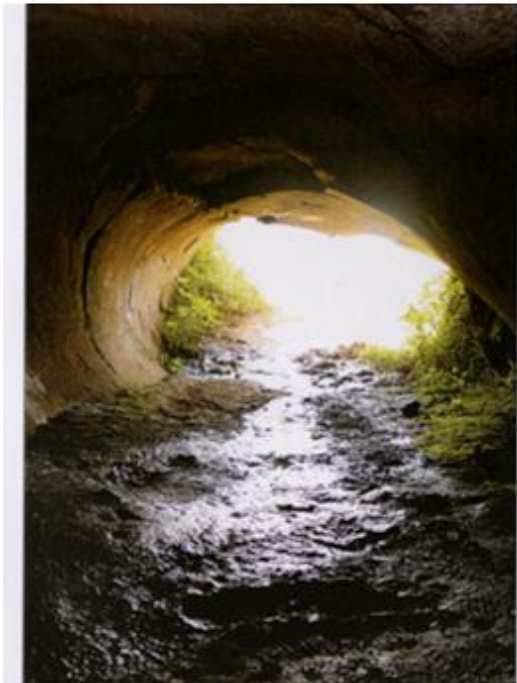




**Fig.45 Agua depositada en Ana O'keke**



**Fig.46 Detalle de Algas verdes en Ana O' Keke**  
(Steiner, 2008)



**Fig.47 Salida de Ana O' Keke (Steiner, 2008)**



**Fig.48 Detalle restos blancos en el techo de Ana O' Keke**  
(Steiner, 2008)

## 7. Conclusiones

El arte rupestre es un recurso cultural arqueológico que ha sufrido a lo largo de los siglos diversas clases de alteraciones, un proceso de erosión y alteración originada por factores naturales y humanos, que han conducido a la pérdida de sus atributos estéticos, aparte de las tradiciones orales, que podrían hacerlo desaparecer eventualmente.

En un artículo titulado: “Líquenes, erosión y ganado: La Isla de Pascua lucha contra el deterioro de los Moai”<sup>270</sup>, autoridades de la isla declaran que “No existe un fondo gubernamental destinado especialmente a preservar todo el patrimonio de la isla, aunque las comunidades locales vuelcan una parte de los ingresos por turismo en reparación y protección, los recursos resultan escasos”, y que es muy posible que los Moai “en 100 años no sean más que rectángulos gigantes de piedra volcánica”. Esto se puede llevar también al caso aquí estudiado, la no conservación preventiva, tan solo hará que el patrimonio más frágil y apartado de los puntos con más afluencia de turistas desaparezcan. En cuanto a esto, la Dr. Sonia Haoa a dicho: "Jamás vas a poder pelear con el tiempo ni con el clima, pero puedes retener [piezas arqueológicas] pensando en que otros pueden compartirlo". En este mismo artículo, el alcalde Petero Edmunds esboza propuestas para recaudar fondos que se destinen a conservación, pese a que cualquier decisión que involucre a los moai requiere autorización del Consejo de Ancianos y de otros organismos Rapa Nui<sup>271</sup>.

Actualmente, uno de los sitios más importantes y en mayor riesgo de destrucción es el sector de los petroglifos de *Mata Ngarau* en la Aldea Ceremonial de Orongo. Hasta la fecha, la aldea ha sido objeto de una serie de intervenciones (Mulloy 1975; Niemeyer y Arrau 1983; estudios financiados por World Monuments Fund (WMF) y sucesivas reparaciones realizadas por el Parque Nacional Rapa Nui, pero no se ha podido realizar un manejo integral del sitio ni una intervención definitiva.

---

<sup>270</sup> Líquenes, erosión y ganado: Isla de Pascua lucha contra el deterioro de sus moái, Prensa 24 horas. 01.03.2019. En: <https://www.24horas.cl/nacional/liquenes-erosion-y-ganado-ista-de-pascua-lucha-contra-el-deterioro-de-sus-moai-3130245>

<sup>271</sup> Ibid.

Uno de los intentos por concretar algún plan de conservación fue la incorporación de Orongo en la Lista de los 100 sitios del mundo en peligro para el año 2000, de la World Monuments Fund (WMF 1999), pero aún no se hace nada concreto, aunque el estudio y la idea de consolidar y trasladar las piedras grabadas a un lugar más seguro sigue vigente.

Por todos estos antecedentes, propongo un programa de consolidación, protección y puesta en valor de los yacimientos más significativos, interviniendo directamente con labores de limpieza y consolidación, y acciones que impidan el vandalismo sobre los sitios, aunque en gran parte, los problemas con estas cuevas se deben a la intemperie y a la formación de la roca, no al impacto del hombre, la separación de un área indica que un sitio es especial y está protegido, y minimiza los efectos acumulativos que los sujetos puedan añadir al sitio. Las visitas limitadas y controladas aseguran, por una parte, la conservación de estos testimonios prehistóricos y, por otra, que un máximo de personas descubra directamente el mensaje que la obra transmite, ya que la experiencia in situ nunca podrá ser reemplazada por un modelado 3D o por una fotografía, por mucha calidad que éstos puedan poseer.

Teniendo en cuenta que la conservación de recursos culturales en Rapa Nui, apunta a un manejo integrado del patrimonio natural y cultural, estos recursos culturales deben considerarse en su totalidad. Por lo que, su evaluación deberá considerar también el entorno natural del emplazamiento, el cual es el soporte de los vestigios artísticos que constituyen el patrimonio cultural.

El arte rupestre marca las diferentes etapas de desarrollo cultural, sus mitos, creencias y ceremonias, a través de los cuales los pueblos se desarrollaron. Cada una de sus formas son presentadas bajo diferentes expresiones, y, por lo tanto, cada una de ellas tiene un valor simbólico particular, conteniendo mensajes con propósitos determinados.

A pesar de la importancia internacional del patrimonio arqueológico de Rapa Nui, puedo concluir que éste ha recibido muy poca inversión para su restauración y conservación, constatándose un acelerado proceso de deterioro. Las acciones que se han desarrollado, se han concentrado en los sitios de mayor importancia desde el punto de vista de su megalitismo y atractivo turístico, no contemplándose para la mayor parte del patrimonio arqueológico medidas concretas y efectivas de conservación, restauración y puesta en valor.

Sin duda, una combinación de factores está contribuyendo a la inestabilidad de los sitios; sin embargo, la socavación del área de soporte de Ana Kai Tangata puede ser una preocupación más inmediata, el peso de la misma estructura, y las fuertes lluvias, sumadas a otros factores ya descritos, trabajan constantemente para hacerlo desaparecer.

Aunque la conservación de estos sitios, en gran medida depende de factores externos sobre los cuales no se tiene ningún control, el registro de todos estos agentes destructivos, deben ser medidos y monitoreados por especialistas de manera constante, y como hemos visto, en Rapa Nui, se han hecho bastantes trabajos, pero ninguno se ha llevado a cabo efectivamente, quizá por problemas económicos, por falta de acuerdos o constantes cambios de autoridades.

En torno a las condiciones que se encuentran en nuestro país los diferentes lugares con presencia de arte rupestre, encontramos que no hay una política de conservación de dichos sitios. El Estado no ha garantizado su estudio, preservación y divulgación de este tipo de manifestación artística.

La inclusión del Parque Nacional Rapa Nui a la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO supone el reconocimiento de unos valores universales excepcionales y la responsabilidad para la comunidad y el Estado de poner en marcha un Plan de Gestión que garantice su preservación. En este sentido, es urgente crear un Plan de Conservación Preventiva de los sitios con arte, basado en el conocimiento científico, lo cual es la mejor herramienta para cumplir el compromiso de

conservación y para transmitir directamente sus valores patrimoniales a las generaciones presentes y futuras.

Los temas discutidos hasta ahora han mostrado cómo el arte visual desarrollado en las cuevas funcionó como parte integral de la manera en que los antiguos Rapa Nui construyeron su mundo, su relación con los elementos y la concepción del espacio que habitaban. En otras palabras, se ha discutido la forma en que las imágenes participaron de la construcción social de la realidad. Lo que nos permite ponerlo en valor, es el carácter simbólico del arte rupestre, que transmite que nos encontramos frente a un sitio que trasciende lo cotidiano.<sup>272</sup>

¿Por qué estas cuevas? Para responder esta pregunta es necesario considerar todas las cuevas de la isla, con y sin arte, sus emplazamientos y características, algo que queda pendiente.

Con todo lo expuesto hasta ahora podemos concluir que el conocimiento que tenemos del arte rupestre Rapa Nui es completamente fragmentario. Como ya dije, supimos que se han llevado a cabo distintos esfuerzos encaminados hacia su investigación y que se han hecho notables avances que nos han conducido hasta la situación en la que estamos en la actualidad, pero no se ha concluido nada realmente, ya que aparte de los problemas de conservación, he detectado diversos problemas en la identificación correcta de algunas figuras debido a errores derivados del registro y un estado deficiente. Muchas de estas limitaciones pueden hasta cierto punto corregirse con una correcta investigación y documentación, que puede abrir camino a muchos otros saberes sobre esta hermosa cultura.

De igual forma, a pesar de considerar el arte de Rapa Nui como una unidad, hay diferencias entre las representaciones que nos hacen pensar en características locales particulares. Es posible que la producción tuviese detrás intereses grupales, y esto se podría explicar con que la técnica más empleada sea la de piqueteo y abrasión (Ana O'Keke), mientras que solo algunos motivos fueron

---

<sup>272</sup> Castro, Victoria. P 255

hechos en bajo relieve, una técnica considerada por Lee<sup>273</sup> como desarrollada tardíamente y ejecutada por especialistas, y posible de observar en Orongo. Esto, por cierto, requiere de mayor investigación y estudios específicamente dedicados a la tecnología tanto de pinturas como de petroglifos.

Viendo el lado positivo, después de casi un siglo de investigaciones sobre el arte rupestre de Rapa Nui, en las que los diferentes autores han enfocado el estudio desde diversos puntos, se está logrando un conjunto de teorías posibles de ser contrastadas o reunidas, permitiendo plantear interpretaciones que nos ayuden a comprender la complejidad cultural del arte de la isla.

El arte no es algo lejano, independiente de la interpretación tiene constantes y formas de enfocarlo que no son diferentes a nosotros hoy en día, en la forma de actuar, de pensar, la formación del lenguaje, un sistema de comunicación tras todo esto, son constantes que se repiten. Entornos, soportes, formas y colores que constituyen los significantes del arte, lo que hay que relacionar con sus contextos para intentar comprender algo más, ya que el contexto ritual y la sacralidad de la roca en la cultura polinésica trabajaron junto con las imágenes, construyendo un sistema funcional e integrado que jugó un rol activo en el proceso de construcción social. Como dice Victoria Castro, “Sus signos son visibles, pero sus significados están ocultos en la mente de aquellos que pueden descifrarlos”, en los artistas que los crearon, ya que cada cual tiene su propio lenguaje, elección de símbolos e ideologías. Por lo que, pretender una interpretación, de cualquier manera, supone un desplazamiento, un distanciamiento definitivo de la idea original.

Es ilógico esperar que los sitios se mantengan tal cual a como fueron acomodados en el pasado, ya que en estos sitios sigue viviendo gente, por lo que no se puede pedir que formen una puesta en escena en su propio hogar, eso sí, las modificaciones y conservación de sitios arqueológicos no son excluyentes. Como vimos, la conservación de sitios es mucho más desafiante que la protección de objetos en un museo. Además, su supervivencia a menudo depende de decisiones políticas con

---

<sup>273</sup> Lee, 1992.

respecto al desarrollo económico, la zonificación y el turismo, disposiciones que casi siempre se toman con poca o ninguna consideración por la conservación.

## 8. Referencias bibliográficas

A.A.V.V Anales de la U de Chile n° 161-62. Nov.1980. (nota 4-5).

A.A.V.V Catalogo Mause. La guía del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert. Mause, Museo Rapa Nui.

A.A.V.V Easter Island: The First Three Expeditions 1722-1774. Rapa Nui Press, 2007.

A.A.V.V Programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira (2012-2014).

A.A.V.V Informe del programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de acceso de la cueva de Altamira, 2012.

A.A.V.V La conservación de Altamira como parte de su gestión, XIX International Rock Art Conference-IFRAO, 2015.

A.A.V.V Plan de Manejo Parque Nacional Rapa Nui, Corporación Nacional Forestal. Organización de las naciones unidas para la agricultura y la alimentación. Oficina Regional para América Latina, Santiago, Chile. 1976.

A.A.V.V Plan de manejo Parque Nacional Rapa Nui, 1997.

A.A.V.V Seminario sobre conservación del patrimonio Arqueológico de Rapa Nui, Museo Antropológico R.P. Sebastián Englert, 2001.

A.A.V.V Sociedad de Ciencias Espeleológicas Alfonso Antxia. Zabalbide 7-2. Revista de ciencias, Zientziak aldizkaria. N° 2. 42-61. Bilbao. 2008.

**Armstrong Bruzzone, Felipe.** Petroglifos en los ahu, con el objetivo de permitir una comprensión de la función social del arte visual grabado en las plataformas ceremoniales de Rapa Nui. En: Apuntes del Museo, Diciembre 2013, Núm. 2. Biblioteca William Mulloy, Isla de Pascua.

**Ayres, William.** Geiseler's Easter Island Report: An 1880s Anthropological Account. Social Science Research Institute, University of Hawaii at Manoa, 1995.



**Bahamondes Prieto, Monica.** Acciones de Conservación en Isla de Pascua. Sonderdruck aus CFS-Courier 125, Forschungsinstitut Senckenberg: 179-182. Frankfurt a. M., 28. 9. 1990.

**Bahamondes, Mónica y González, Lilian.** Rapa Nui, pasado presente y futuro. Ed. Alfabetas, Stgo. Chile, 2011.

**Bahamondes, Monica.** Las esculturas megalíticas de isla de Pascua: Historia y análisis crítico de sus intervenciones. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2008.

**Bednarik, R.** Acerca de la motivación del reuso del arte rupestre: un ejemplo del periodo colonial de Bolivia. En: Arte Rupestre colonial y republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte rupestre sudamericano (3): 28-35, SIARB, La Paz, 1992.

**Berenguer, José.** Arte Rupestre en Chile, Museo chileno de Arte Precolombino, 2009.

**Bernizet.** Geographical memoir on Easter Island in: The voyage of La Perouse Round the world, in the years 1785, 1786, 1787 and 1788, with the Nautical Tables, ed. M. L. A. Milet-Mureau, Vol. II, Printed for John Stockdale, Piccadilly, London, 1798.

**Brown, J.M.** The Riddle of the Pacific (Easter Island), 1924.

**Campbell, Ramon.** La herencia musical de Rapa Nui: etnomusicología de la isla de Pascua. Editorial Andrés Bello, 1971.

**Campbell, Ramon.** Mito y realidad de Rapa Nui: la cultura de la Isla de Pascua. Ed. Andres Bello, 1999.

**Castex, Louis.** Le Secret de l'île de Paques, Paris. 1966.

**Castro, Victoria.** Etnoarqueologías andinas. Colección antropológica. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.

**Cervellino, Miguel.** Investigación arqueológica en la caverna Ana Kai Tangata de Isla de Pascua, Copiapó, 1990.

**Charola, Elena.** Conclusions and Recommendations of the International Meeting on Lavas and Volcanic Tuffs, Easter Island. Santiago (Chile), 1991.

**Charola, Elena.** Documentación de petroglifos: instrucciones para el uso del perfilador. World Monuments Fund, Philadelphia, USA, 2001.

**Ciszewski, Andrzej, Jan Ryn Zdzislaw y Szelerewicz, Mariusz.** The Caves of Easter Island: Underground world of Rapa Nui. Krakow, Poland, 2009.

**Cliver, Blaine.** Documenting Petroglyphs on Easter Island. Historic American Buildings Survey, Historic American Engineering Record, National Park Service.

**Cliver, Bleiner. Raul Vázquez y Michael Schuller.** Instrucciones para la medición manual. Parque Nacional Rapa Nui, Isla de Pascua Chile. Abril 2002, Philadelphia USA, World Monuments Fund.

**Cornejo, Monica.** Isla de Pascua, de la imaginación al diseño de estampados. Universidad de Valparaíso. 2005.

**Cristino, Claudio, et. Al.** Actas del Primer Congreso Internacional Isla de Pascua y Polinesia Oriental, Universidad de Chile, facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Estudios Isla de Pascua, Chile, 1985.

**Cristino, Claudio y Vargas, Patricia.** Prospección arqueológica de la Isla de Pascua. Estudios sobre la Isla de Pascua, Universidad de Chile, 1980.

**Domaslowsky, W.** Les statues en pierre de l'île de Paque. Etat actuel, causes de deterioration. Propositions pour la conservation. Rapport elabore pour l'Unesco, 1981.

**Drake, Alan y Lee, Georgia.** Easter Island: The Ceremonial Center of Orongo, Cloud Mountain Pub. 1992.

**Edwards, Edmundo y Alexandra.** When the universe was an island. Exploring the cultural and spiritual cosmos of ancient Rapa Nui. Hangaroa Press, Hanga Roa, Easter Island, 2013.

**Englert, Sebastián.** Diccionario Rapa Nui-español redactado en la isla de Pascua. Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile, 1938.

**Englert, Sebastian.** La Tierra de Hotu Matu'a, Rapa Nui press, Santiago, 2006.

**Englert, Sebastian.** Legends of Easter Island, Father Sebastian Englert Anthropological Museum, Rapa Nui Press, Santiago, 2002.

**Englert.** La tierra de Hotu Matu'a, 1948.

**Ferdon, Edwin.** House decoration, Report n° 2, 1961.

**Figueroa, Gonzalo y William Mulloy.** Medidas a fin de salvar el tesoro arqueológico de Isla de Pascua. En: Boletín de la Universidad de Chile, N° 14. Santiago de Chile, 1960.

**Finis Terrae,** Rapa Nui, Universidad finis terrae, año xiii, n°11, 2005.

**Geiseler, kapitan.** Lievtenant, Die orter- Insel. Eine Stette prahistoricher Kultur in der Sudsee. Berlin, 1883.

**Gell, Alfred.** Art and Agency. Oxford University Press, 1988.

**Hamilton et al.** Hamilton, n.d.; Martinsson-Wallin, 2004

**Handy, E.** Bernice P. Bishop Museum Bulletin, 1927.

**Steiner, Hartwig-E.** La cueva de las vírgenes en la Isla de Pascua » ANA O'KEKE « en el Poike/ Rapa Nui, Polinesia. Institutum Canarium, 2008.

**Heyerdahl, Thor.** Archeology of Easter Island, vol.1. Reports of the Norwegian archaeological expedition to Easter Island and the east pacific. Monographs of the school of American research and the museum of New Mexico number 24, part 1, 1961.

**Hyvert, G..** Les statues de Rapa Nui. Conservation et restauration. Informe elaborado para la Unesco. 1972, Paris.

**Jakubowska-Vorbrich Zuzanna.** The Sleep of Reason Produces Monsters. Misconceptions about Easter Island in the Light of 21 Century Science. Museum of the History of the Polish Popular Movement, Warsaw, 2018.

**Joiko, Guillermo.** Informe CHI/79/013- Vol. II. 1985.

**Joiko, Guillermo.** Las Pinturas primitivas de Isla de Pascua. Estudio, diagnóstico y propuesta para su conservación y restauración. Centro Nacional de Restauración. Unesco, Santiago de Chile, 1985.

**Knoche, W.** Die Osterinsel: Eine zusammenfassung der chilenishchen Osterinselexpedition des jahres 1911. Verlagdes Wiss Archiv von Chile Concepción. Sociedad Imprenta y Litografía Concepción, Chile, 1925.

**Klein, Otto.** 15 siglos de Artes Plásticas de Isla de Pascua. Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad Técnica Federico Santa María, Valparaíso. Centro Cultural Municipal de Viña del Mar.

**Klein, Otto.** Iconografía de la Isla de Pascua, 1988.

**Lasheras, Jose.** La cueva de Altamira y su museo. Cuadernos de arte rupestre, nº 7, 2014: 25-35.

**Laureani de Borguesi, Camila.** Isla de Pascua. Revista Aisthesis N° 11, 1978.

**Lavachery, Henry.** Les petroglyphes de l'île de paques. Congres international des sciences anthropologies et ethnologies. Compte rendu de la deuxieme session. Copenhague, 1938. Einar Munksgaard Copenhague, 1939.

**Lee, Georgia,** The petroglyphs of Easter Island: problems of natural erosion and human impact. In Preprints on the Contributions to the International Meeting on Lavas and Volcanic Tuffs edited by E.Charola. Santiago, Chile, 1990.

**Lee, Georgia.** Easter Island Rock Art Ideological Symbols as evidence of Socio-Political Change, 1986.

**Lee, Georgia y Horley, Paul.** The paintings of Ana Kai Tangata cave, Easter Island (Rapa Nui). Rapa Nui Journal, Vol. 27 (2) October 2013.

**Lee, Georgia.** Fit fot a King: the Petroglyphs of Anakena, Rapa Nui. Clava N°4 -1988, Museo Sociedad Fonk, Viña del Mar, Chile.

**Lee, Georgia.** Lavas and volcanic Tuffs. Proceedings of the international meeting. Easter Island, October 25-31, 1990.

**Lee, Georgia.** The birdman cult of Easter Island, Anthropology 2320, Myth and ritual.

**Lee, Georgia.** The rock art of Rapa Nui: Three seasons of field research, 1992.

**López, Lilian.** Reseña de los principales trabajos sobre los petroglifos de Rapa Nui. Finisterrae, año XIII, nº13, 2005.

**Martínez, Diego y Botiva,** Introducción al arte rupestre. Adaptación del texto y gráficas originales del Manual de arte rupestre de Cundinamarca, Gobernación de Cundinamarca, Bogotá, 2004.

**McCall, Grant:** Register of Visitors to Easter Island 1722 to 1900.

**McCoy, Patrick.** Easter Island. The Prehistory of Polynesia, Harvard University Press, pp. 135-166, 1979.

**Mertens, Dieter.** Planificación y realización de Anastilosis en Construcciones de Piedra. En: La conservación en Excavaciones Arqueológicas. N. P. StanleyPrice (Edit.). ICCROM, Roma, 1984.

**Metraux, Alfred.** Ethnology of Easter Island. Bernice P. Bishop Museum Press, Honolulu, 1940.

**Metraux, Alfred.** The kings of Easter Island. Journal of the Polynesian society. Vol.46, 1937.

**Metraux, Alfred.** Easter Island: A Stone-Age Civilization of the Pacific, 1957.

**Mulloy, W.** Investigation and restauration of The Ceremonial Center of Orongo, Easter Island. Part One, bulletin four. Easter Island Committe, 1975.

**Mulloy, W. y Figueroa, G.** The Akivi-Vai Teka Complex and its Relationships to Easter Island Architectural Prehistory. Asian and Pacific Archaeology, Series N°8, University of Hawaii Press, Honolulu, 1978.

**Palmer, Lynton.** Observations on the Inhabitants and the Antiquities of Easter Island, 1868.

**Rauch, Marcos.** Restauraciones realizadas en isla de pascua, 1989.

**Roger, Alain.** Breve tratado del paisaje. Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

**Routledge, K.** El misterio de Isla de Pascua. Rapa Nui Press, 2013.

**Routledge, Katherine.** The Mystery of Easter Island: the story of an expedition. Publisher London, Printed for the author by Hazell, Watson and Viney Collection robarts, 1919.

**Routledge, Katherine.** Survey of the Village and Carved Rocks of Orongo, Easter Island, By The Mana Expedition, 1920.

**Seaver Kurze, Joan.** Ph.D. Ingrained images: Wood carvings from Easter Island. Easter Island Foundation, 1997.

**Thomson, William.** Report of the U.S. National Museum, Washington, DC: Smithsonian Institution 1889.

**Thomson, William.** Te Pito Te Henua or Easter Island, 1891. Rapa Nui press edition, Chile, 2007.

**Tilley, Christopher.** Material culture and text: the art of ambiguity. London, 1991.

**Tilley, Christopher.** Interpreting Material Culture, in The Meaning of things. Material Culture and symbolic expression, 1989. Hodder, I. (ed.).

**Tuki, Enrique.** Isla de Pascua, Gobierno de Chile, ministerio de educación consejo de monumentos nacionales.

**Van Hoek, Maarten.** Rapa Nui Cupules: Voices of a disintegrating Society? Rock Art Research. Vol 17, N° 2. 2000.

**Van Tilburg, Jo Anne.** Remote Possibilities: Hoa Hakananai'a and HMS Topaze on Rapa Nui. The British Museum Research Publication Number °158, 2006.

**Vázquez, Raúl.** Monitoreo del Desplazamiento de la Rocas en Mata Ngarahu, Seminario sobre Conservación del Patrimonio Arqueológico Rapa Nui, Isla de Pascua, Chile, 2001.

**Whitley, David.** Introduction to rock art research, 2005.

**Worringer. W.** Abstracción y Naturaleza. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1966.