

Una mirada fugaz al uso de máscaras en Rapa Nui (1914)

A Fleeting Glimpse at the Use of Masks in Rapa Nui (1914)

Josefina Arriagada Poblete
Programa de Doctorado en Antropología,
Pontificia Universidad Católica de Chile
jrarriagada@uc.cl

Théo Milin
Université Rennes 2 /
Universidad de Chile
milin.theo@laposte.net

Mario Tuki
Artista y Cultor rapanui
kohumanu@gmail.com

Enviado: 4 mayo 2022 | **Aceptado:** 5 mayo 2023

Resumen

Esta investigación se presenta como un aporte a los estudios culturales de Rapa Nui a partir de un análisis de caso: la serie de fotografías de 1914 que documentan un evento multitudinario en Rapa Nui y donde varias personas aparecen disfrazadas con máscaras de lona. Complementando diversas fuentes y métodos –como fotografías, dibujos, análisis visual, bibliografía y entrevistas–, este artículo busca esclarecer el contexto y los sentidos posibles de lo que hemos denominado como una *escena-puzzle*, esto es, una escena de la cual se intenta reconstruir una imagen general buscando fragmentos en diferentes fuentes de información. En este trabajo de desenmascaramiento representamos este evento como una fiesta de carácter nacional que incluyó elementos del repertorio cultural contemporáneo de las personas rapanui.

Palabras clave: Isla de Pascua, performance, Katherine Routledge, Henry Percival Edmunds, máscaras, festividad.

Abstract

This research is presented as a contribution to the cultural studies of Rapa Nui from a case analysis: the series of photographs of 1914 that document a multitudinous event in Rapa Nui, where several people appear disguised with canvas masks. Complementing diverse sources and methods—such as photographs, drawings, visual analysis, bibliography, and interviews—this article seeks to clarify the context and possible meanings of what we have called a puzzle-scene, that is, a scene from which we seek to reconstruct a public image by searching for fragments in different sources of information. In this work of unmasking, we characterize this event as a festival of national character, which included elements of the contemporary cultural repertoire of the Rapa Nui people.

Keywords: Easter Island, performance, Katherine Routledge, Henry Percival Edmunds, mask, celebration.

Introducción

Esta investigación es un acercamiento y puesta en valor de una serie de fotografías que muestran la utilización de máscaras en una festividad realizada en 1914 en la isla de Rapa Nui; territorio insular que se encuentra en el océano Pacífico, aproximadamente a 4.200 kilómetros al sureste de Tahití y a 3.670 kilómetros al suroeste de las costas chilenas desde Valparaíso, y que depende política y administrativamente del Estado chileno desde 1888. Cabe señalar que en términos geográficos y culturales la isla es parte del triángulo polinésico, donde las poblaciones comparten estructuras lingüísticas similares, en rapanui se llama *Vanaʻa Rapanui*.

Las investigaciones realizadas en Rapa Nui se han centrado –durante el siglo xx, principalmente– en el patrimonio cultural material de la isla (Muñoz, Seelenfreund y Fajreldin 92). Estas investigaciones desvincularon a las poblaciones actuales de la construcción de los complejos *ahu-moai*, estableciéndose una diferencia entre lo que pertenecía a la población antigua de la isla –aquella que se desarrollaba antes de la llegada de los misioneros católicos– y la población a la que se enfrentaron las y los investigadores y visitantes durante el siglo xx.

Por esta razón, las máscaras en Rapa Nui cuentan con escasa documentación, pese a estar frente a los ojos y cámaras de investigadores e investigadoras que estuvieron en el territorio. Este artículo busca poner a disposición información sobre las máscaras en Rapa Nui para abordarlas como manifestación cultural significativa, dado que estas son parte de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos, técnicas, instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que se transmiten de forma intergeneracional. La lectura que realizamos desde materiales históricos, antropológicos y estéticos, desde la hermenéutica, nos permitió realizar con sutileza (y con cierto riesgo) una lectura interpretativa del momento histórico y de las materialidades que allí se presentan.

Los orígenes del estudio sobre el uso de máscaras surgen en paralelo a los estudios de la cultura y su historia. Las máscaras han sido utilizadas en todos los continentes desde épocas antiguas. Si nos remontamos al origen de la palabra *máscara*, encontraremos evidencia en el teatro de la antigua Grecia, donde se utilizaban estos objetos, que tenían un orificio en la boca que provocaba que la voz fuese amplificada. Estos artefactos fueron nombrados como *prósōpon*, que significa «delante de la cara», «máscara». Cuando la palabra se traslada al latín queda como *per-sonare*, sonar a través de, por lo que, siguiendo el origen etimológico, la palabra *persona* proviene de lo que hoy conocemos como *máscara* (Betancur; Gaitán; Gelio).

La antropología y la sociología han desarrollado una serie de estudios sobre máscaras en diferentes territorios, podemos mencionar los estudios: *Los Juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* de Roger Caillois (2015); *Les masques* de Georges Buraud (1948); y *Sociología y Antropología* de Marcel Mauss (1991). En especial cuando trata la noción de persona, *El poder en escenas, de la representación del poder al poder de la representación* de Georges Balandier (1994); y el trabajo teórico y etnográfico de *La vía de las máscaras*

de Lévi-Strauss (2000), entre otros. Encontramos también descripciones y referencias respecto al uso de máscaras en estudios etnográficos, como los de Franz Boas entre los Kwakiutl (1897); de Marcel Griaule (2004) entre los dogón de Malí; y las máscaras maoríes y guaicurú de Lévi-Strauss (1995), entre otros. La antropología ha contemplado el estudio del uso de las máscaras desde diversos enfoques. Uno importante ha sido el de los contextos rituales, donde las máscaras pueden ser artefactos que ocultan el rostro de las personas, que permiten representar o encarnar ancestros, animales totémicos y espíritus, entre otros. También ha sido enfocado el tema en tanto objeto de arte y, por lo tanto, como un lenguaje con estructura y sentido. Se pueden establecer entonces dos vías principales para comprender el uso de la máscara: encarnar y disimular. Bajtin, en su análisis del carnaval –en los inicios de la modernidad europea–, explica cómo la disimulación del rostro y el anonimato permitían romper tabúes, tener conductas prohibidas comúnmente, y expresa las transferencias, la metamorfosis y el traspaso de fronteras naturales (34).

En el Pacífico occidental encontramos diferentes tipos de máscaras en la cultura Sepik de Papúa de Nueva Guinea, utilizadas en ritos de paso (Stewart). En las islas Mortlock, de Micronesia, se registra el uso de máscaras de carácter «dramáticas» en blanco y negro, las que son usadas por personas en diferentes escenas rituales o dispuestas como adornos/artefactos en el frontis de las casas (Kaepler). En Polinesia hay una baja documentación acerca del uso de máscaras, aunque existe una especificidad en las formas materiales adoptadas en tales objetos, tratándose a veces de «símil-máscaras» (Teilhet 192), por ejemplo, el uso de antifaces o similares. Sin embargo, se daba, por ejemplo, la celebración del festival de máscaras *Pare'eva* en Islas Cook, la que cuenta con objetos conservados en el Museo de Nueva Zelanda de principios de siglo xx (Durrant). Evidenciamos, también, el uso de máscaras en Tahití –Islas de la Sociedad– durante la ceremonia del *Heva o heiva no meduah*. Aun así, estas aseveraciones pueden ser discutidas a partir de lo que se entiende por máscara, en términos de disimulación completa o parcial de la cara y de la identidad que pueden generar en los grupos (Teilhet 192).

La isla de Rapa Nui fue conocida en Occidente tras el viaje del navegante holandés Jacob Roggeveen en 1722. Entre los siglos xviii y xix arribaron a la isla una serie de embarcaciones con diferentes fines científicos, esclavistas y coloniales. En 1888 el representante del Estado chileno, Policarpo Toro Hurtado, firmó un tratado con los habitantes locales, que en última instancia derivó en el arriendo y la explotación comercial de la isla por compañías ganaderas chilenas y extranjeras hasta mediados del siglo xx (Fischer). Es en este último contexto en el que se encuentran las imágenes que presenta el *corpus* central de este estudio.

Se muestran 6 fotografías, de las cuales 5 fueron tomadas por Henry Percival Edmunds, entonces administrador de la Compañía Explotadora de Isla de Pascua (CEDIP). H. P. Edmunds generó el primer gran *corpus* fotográfico de Rapa Nui, con más de 300 imágenes cuyas reproducciones se pueden encontrar físicamente entre el Museo B. P. Bishop en Hawái, en la Universidad de Hawái, sede Honolulu, y en el Museo

Histórico Nacional de Santiago de Chile (Arriagada, «Representación fotográfica»). La última imagen que exponemos en esta investigación fue capturada probablemente por Katherine Routledge o el fotógrafo que la acompañaba en su investigación. Routledge fue la primera mujer en realizar estudios arqueológicos en el Pacífico, en el contexto de la expedición *Mana*, iniciativa inglesa que trajo consigo antropólogos, geógrafos, fotógrafos y ayudantes de campo. Estas seis imágenes datan de 1914, año particularmente documentado en la historia Rapa Nui, ya que cuenta con una serie de hitos locales, nacionales e internacionales que resultan interesantes de recordar para empapar a la o el lector de este momento histórico.

En este periodo –fines del siglo XIX y primeras décadas del XX– las personas pertenecientes a la sociedad rapanui se encontraban confinadas a habitar el espacio de Haña Roa, territorio de algunos cientos de hectáreas que fueron delimitadas con un muro de piedra por la administración de la Compañía Merlet en 1896, sobre la base de un acuerdo con el Fisco chileno, pero ignorando los acuerdos previos del Estado con la sociedad rapanui (Foerster et al. 2014). Luego, en 1903, se llevó a cabo una compraventa de esta empresa, que pasó a llamarse Compañía Explotadora de Isla de Pascua (CEDIP), y que se quedó en el territorio hasta la década de 1950. El Estado debía impulsar el desarrollo de la isla, pero, durante 60 años y más, su presencia fue precaria, y los misioneros y negociantes extranjeros fueron los agentes más presentes en la isla (Porteus).

Es bajo el contexto de la Compañía Explotadora de Isla de Pascua que en 1905 arribó al territorio Henry Percival Edmunds, con 27 años y originario de Hampton, Inglaterra. H. P. Edmunds llegó para ser administrador de dicha compañía y, además, cumplir el rol de subdelegado marítimo, por lo tanto, era también un representante del Estado chileno en el territorio. Edmunds creó lazos importantes con la comunidad local, estableció relaciones de alianza matrimonial con dos mujeres rapanui, y dejó una descendencia de nueve hijos e hijas (Conte; Delsing).

En 1914 se tomaron las fotografías, año en que llegó a Rapa Nui la Expedición *Mana*, a cargo de Katherine Routledge, quien llegó junto a su esposo, William Scoresby Routledge, Frank T. Green, Ronald David Ritchie y Thomas R. Bailey¹ (Van Tilburg). Ese mismo año se gestó la rebelión encabezada por la catequista María Angata Veri Tahī, hito que se produjo debido a las condiciones de explotación colonial instauradas por la empresa ovejera, caracterizadas por tener a la población confinada a un reducido espacio de la isla y obligarla a trabajar para la compañía, prohibiendo de esta manera que los rapanui desempeñaran prácticas productivas tradicionales como la pesca, cultivos, etcétera (Edwards 22; Foerster, «Compañía Explotadora» 127; Moreno Pakarati).

1 Routledge y Scoresby embarcaron como científicos de la expedición. Frank T. Green se desarrolló como fotógrafo de la expedición hasta la rebelión de Angata. David R. Ritchie, por su parte, fue el ingeniero y fotógrafo de la expedición, y Bailey quien ofició de cocinero (Van Tilburg).

Tras la rebelión de 1914, el 5 de agosto de ese mismo año llegó el buque de la Armada de Chile, escuela Baquedano. Los soldados del buque procedieron a enjuiciar a algunos participantes de la revuelta, y se estableció un nuevo marco de relación entre la CEDIP y la comunidad local que suponía, esta vez, una mayor presencia del Estado chileno, representado por la Armada de Chile. La llegada del buque es relevante en nuestro estudio, ya que trae consigo a personajes que son fuentes de nuestra investigación, como José Ignacio Vives Solar, además de bienes como telas y materiales de construcción, y servicios como la escuela, todos elementos que repercuten en la escena e historia rapanui.

En cuanto a la perspectiva, el presente estudio se enmarca en las reflexiones epistemológicas que entienden que las fotografías pueden ser leídas e interpretadas como imágenes, en este caso enmarcando su contexto de producción y analizándolas desde un enfoque antropológico. Además, hay ciertas limitantes de la fotografía en tanto ventana a un momento, a una realidad –punto que buscamos desentrañar en este estudio–, lo que tiene que ver, principalmente, con las limitaciones propias tanto del contexto y subjetividad de quien toma la fotografía como del aparato técnico de mediación para la captura de la imagen, la cámara fotográfica (Flusser; Soulages; Concha, *La desmaterialización fotográfica*).

Entendemos, por tanto, a la fotografía dentro de este estudio como un dispositivo utilizado para acercarse y representar ciertos momentos, actividades, paisajes y personas, siempre cruzado por el punto de vista de la o del fotógrafo, quien tiene un contexto y una elección al momento de realizar un determinado encuadre que aísla una parte de la escena, tanto para quien fotografía como para quien observa. Comprendemos entonces que las prácticas que analizaremos continúan más allá de los límites de selección producidos por los encuadres propios de las fotografías, a partir de la idea de lo que se encuentra «fuera de cuadro» (Bajas y Alvarado; Alvarado y Möller).

El estudio de las fotografías nos permite acceder a una pequeña ventana para mirar a un acontecimiento que ocurrió en el pasado (Margarita Alvarado, comunicación personal, 2021). Pero, entendiendo las limitaciones subjetivas y técnicas propias del aparato fotográfico, nos preguntamos: ¿En cuál contexto histórico-cultural se usan las máscaras de las fotografías de 1914 en Rapa Nui? ¿Qué podemos saber acerca del significado que tuvo el uso de estas máscaras? El objetivo de esta investigación es conocer el contexto de uso de máscaras en las fotografías de 1914 capturadas en territorio insular y, luego, desentrañar sus significados.

A modo de hipótesis, consideramos que el contexto de uso de máscaras en las fotografías de 1914 da cuenta de un acto performativo que manifiesta una hibridación (Canclini 111) entre lo que podría haber sido una ceremonia antigua, de carácter precolonial/precontacto y, a su vez, una práctica contemporánea que se encontraría adecuada cultural, moral y éticamente por los estándares del catolicismo y la cultura occidental. A partir de lo anterior, buscaremos conocer el sentido dado tanto en el pasado, por la antropología, como hoy, a través de la historia oral.



FIGURA 1

Grupo de personas con máscaras apostadas de frente a la cámara.
Fotografía de Henry Percival Edmunds. Universidad de Hawái, Mānoa, 1914.

El artículo se encuentra dividido en cuatro secciones. En la primera se expone información sobre las fotografías que son objeto de esta investigación, junto a un análisis y conexiones históricas, además de usar otros materiales, como dibujos y fotografías actuales sobre algunas de las máscaras que se encuentran conservadas en los depósitos del Museo Británico. Posteriormente, en la segunda sección nos adentramos en la existencia de máscaras en la isla; y en la tercera sección discutimos con la bibliografía histórica y con los relatos recogidos en la historia oral, pues hay una cultura con manifestaciones actuales y que desde el presente puede caracterizar estos objetos-máscaras. Finalizamos con una reflexión en torno al uso que tuvieron las máscaras en la festividad acontecida en 1914 en Rapa Nui, abriendo posibles líneas de investigación futura en torno al tema.

Fotografías de máscaras en Rapa Nui (1914)

Esta investigación antropológica presenta una lectura interpretativa y un análisis de datos sobre un conjunto de materiales de archivo histórico. El método combina una observación minuciosa de las fotografías, en una especie de arqueología de la imagen, con el análisis bibliográfico de fuentes principalmente históricas y antropológicas, junto a la utilización de técnicas de recopilación de información cualitativa, tales como



FIGURA 2

Mujeres cantando y/o recitando junto a personas con máscaras. Mismo fondo que en figura anterior. Fotografía de Henry Percival Edmunds. B. P. Bishop Museum, Hawái, 1914.

entrevistas semiestructuradas y conversaciones con personas adultas mayores y jóvenes rapanui, así como investigadoras e investigadores contemporáneos. La multiplicidad de fuentes se justifica por la escasa información disponible respecto a lo que hemos querido denominar como *escena-puzzle*. Así, unimos diferentes materiales que permiten una comprensión y visión de conjunto sobre el uso de las máscaras en Rapa Nui. El empleo combinado de fuentes primarias y secundarias, escritas y orales, nos permitió formular un análisis que enreda voces y relatos pasados y presentes.²

A partir del estudio en diferentes fondos documentales con fotografías de principios del siglo xx de Rapa Nui, seleccionamos un corpus de seis fotografías relativas a una ceremonia de 1914 donde se observan a personas usando máscaras³ en un contexto festivo, emplazados en lugares ocupados por agentes coloniales en la isla. Son representaciones estéticas que nos han provocado una serie de interrogantes respecto al uso, origen, materialidad, festividad y ritualidad que pudo existir en relación con el uso de estos objetos-máscaras.

2 Esta publicación es el resultado de tres años de investigación, la que se desarrolló tanto en Rapa Nui como fuera del territorio insular, especialmente durante el último periodo, que estuvo marcado por la pandemia de COVID-19. Esta situación nos obligó a optar por métodos virtuales para finalizar esta investigación.

3 Se consultaron archivos documentales en las siguientes instituciones: Universidad de Hawái, B. P. Bishop Museum, Colección MAPSE, British Museum y Museo Histórico Nacional de Santiago. Asimismo, estas imágenes están en un formato físico en aquellas instituciones, pero para los fines de esta investigación accedimos a ellas solo de manera digital.



1. Muita Niare. 2. Catalina Vaka Ariki («Te Hanga»).
- 3, 4. Isabel Pakomio Kiotahi («Vai Unu Renga»).
- 5, 6. Mariana Huki Kaituoe («Arariku»). 7. María Ika Teton («Engepito»). 8. Lucas Tuki Kaituoe («Tuko»).
9. Antonio Haoa Pakomio («Koropā»). 10. Raimundo Huki Kaituoe («Remuta»). 11. Margarita Huki Kaituoe («Nguhi»).
- 12, 13. Bartolomé Rangitaki («Mahanga»).
14. Buenaventura Fati Rongopua. 15. Parapina Araki Bornier. 16. Juan Tepano Rano («Pararé»).
17. Carolina Bornier. 18. Magdalena Pakomio Angata («Mamoe»).
19. Urbano Manava. 20. Fortunara Huki Kaituoe («Rere 'ao Vera»).

FIGURA 3

Identificación de personas de la figura anterior de 1914. Clave realizada por Cristián Moreno Pakarati, 2021.



FIGURA 4

Mujeres vestidas de blanco, hombres vestidos de marinos y personas con máscaras. Fotografía de Henry Percival Edmunds. Colección MAPSE, Rapa Nui, 1914.

La figura 1 presenta a un grupo aproximado de 30 personas que tienen puestas máscaras y largas telas que cubren sus cuerpos. Otros individuos usan sombreros de copa y de marinos chilenos. Algunas niñas y niños, ubicados en la parte derecha de la escena, cuentan también con vestimenta blanca y sombreros. Las personas que se encuentran de pie llevan máscaras de formas alargadas y aspecto antropomorfo, mientras que aquellas que se encuentran en cuclillas utilizan máscaras de aspecto zoomorfo. En el suelo, se pueden observar al frente algunas piedras y pasto seco, y, en la parte posterior, el uso del entorno a modo de escenario. Al reverso de la imagen se registró la descripción: «Native “masked” part of a church holiday performance».⁴

4 Traducción: «Nativos “enmascarados” como parte de una actuación durante un feriado». Se puede interpretar *church holiday* como una celebración vinculada a una comunidad religiosa.

En la figura 2 se observan mujeres sentadas en el piso, cubiertas con telas blancas y sombreros de copa. Por la expresión de sus rostros, probablemente se encuentran cantando o recitando. A los costados de la imagen podemos ver a personas con máscaras (las mismas que observamos en la figura 1 y algunos hombres con sombreros de marino, además de un hombre cubierto con una tela negra casi en el centro de la imagen. Al reverso de la fotografía aparece inscrito: «Dancing, dancing with modern masks, possibly derived from an ancient custom».⁵ Se repiten elementos del escenario vistos en la figura 1, por lo que podemos inferir que ambas fotos pertenecen al mismo momento.



Las personas retratadas en estas fotografías han sido identificadas por diferentes investigadores e investigadoras. Reproducimos aquí la identificación hecha por Victoria Rapahango para los estudios de genealogía e identificación de personas en fotografías de Grant McCall, posteriormente revisada y complementada por el historiador rapanui Cristián Moreno Pakarati. Existe otra versión de la fotografía expuesta en la figura 2 que se caracteriza por tener el foco levemente desplazado hacia el lado izquierdo de la imagen, lo que suma a una persona más en esta representación, tal como se observa en la figura 4. Es muy posible que nos encontremos frente a una copia re-encuadrada tomada desde el positivo de la imagen

FIGURA 5.

William Scoresby y personas con máscaras. Fotografía de Katherine Routledge. British Museum, Londres,⁶ 1914.

En la figura 5 podemos observar a un hombre europeo, identificado como William Scoresby Routledge, frente a una persona que está cubierta de tela blanca y con más-

5 Traducción: «Baile, baile con máscaras modernas, posiblemente derivado de una antigua costumbre».

6 Imagen disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Oc-G-T-1509, consultado el 18 de agosto de 2021.

cara zoomorfa. Atrás se observan hombres, mujeres, niñas y niños con máscaras. El escenario parece ser el mismo que en las figuras 1 y 2, ya que se vislumbra la misma vegetación, máscaras, telas y personas. El archivo del British Museum indica respecto a esta imagen: «Photograph (black and white); lantern slide; a mask dance; William Scoresby Routledge (?) on the ground outdoors, wearing a plant fiber hat, being nuzzled by a person covered in a white sheet with a mythical figure head; in the background are a row of four people also wearing mask costumes, with children and adults standing behind watching; Hangaroa, Easter Island». ⁷



FIGURA 6

Grupo de personas dispuestas en el *taupea* de una casa, el que está cubierto de telas.⁸
Fotografía de Henry Percival Edmunds. B. P. Bishop Museum, Hawái, 1914.

La figura 6 nos muestra un escenario más amplio que las fotografías anteriores. Se observa una casa con un grupo importante de personas reunidas afuera. Aparecen telas colgadas que cubren el *taupea*, formando un espacio de visión clausurada para quienes se encuentran en el exterior. En los pilares del frontis de la casa se observan ramas atadas que conforman una especie de ramada. Grandes telas, de diferentes

7 Traducción: «Fotografía (blanco y negro); diapositiva de linterna; un baile de máscaras; William Scoresby Routledge (?) en el suelo al aire libre, con un sombrero de fibra vegetal, siendo acariciado por una persona cubierta con una sábana blanca con la cabeza de una figura mítica. En el fondo hay una fila de cuatro personas también con trajes de máscara, con niños y adultos de pie detrás, mirando; Hangaroa, Isla de Pascua».

8 *Taupea*, en lengua rapanui, es el espacio delantero de las casas, el que se encuentra cubierto con techo, pero sin paredes, formando una especie de cobertizo o ramada contigua.



FIGURA 7

Grupo de personas en escena de representación de máscaras.
Fotografía de Henry Percival Edmunds. B. P. Bishop Museum, Hawái, 1914.

colores, son atadas al techo y dejadas colgando, transformando la casa en una suerte de escenario. En el fondo de la fotografía, a la derecha, se puede observar un mástil de barco usado para izar la bandera chilena, la que parece haberse ubicado cerca de la actual plaza de la Iglesia de Haŋa Roa (Cristián Moreno Pakarati, comunicación personal, 2021; Andrea Seelenfreund, comunicación personal, 2021). Dentro de las personas presentes, encontramos varias que también aparecen en las fotos precedentes. El resto del grupo está conformado en gran parte por niños y niñas. Las personas adultas, a excepción de unos hombres y de una mujer que aparece entre las telas, se encuentran en su mayoría fuera de lo que podemos observar en la fotografía. ¿Dónde estarán? ¿Dentro de la casa? ¿En el *taupea* cubierto de telas? Estas son algunas de las interrogantes que surgen a partir de la idea de que la escena continúa más allá de lo que se muestra en la imagen fotográfica. De espalda, a la derecha, vestido de blanco y usando una boina, se divisa a un hombre, que posiblemente es José Ignacio Vives Solar, primera autoridad chilena en la isla. Asumió como profesor y subdelegado marítimo, además de escribir cuentos y realizar un censo destinado a contar a los rapanui. A la izquierda, el hombre con gorro que lleva un maletín podría ser un miembro de la



FIGURA 8

Grupo de personas en la calle principal de Haña Roa. Fotografía de Henry Percival Edmunds. B. P. Bishop Museum, Hawái, 1914.

expedición *Mana* –posiblemente el fotógrafo, Frank T. Green–, y observamos al lado de esta persona a W. Scoresby. Por los elementos citados, esta fotografía pertenecería a la misma escena y muestra, a partir de una perspectiva más amplia, el momento representado en las figuras 1, 2 y 3, fotografías que, pensamos, fueron tomadas a las afueras de la casa. En el reverso de la imagen está la inscripción: «Governor's House. W. Routledge on left».⁹

La figura 7 muestra a un grupo de personas mayoritariamente de espalda, aunque son las mismas que observamos en la figura anterior. El grupo se encuentra mirando a otras personas, quienes no estarían al alcance del lente fotográfico, pero que, se deja ver entremedio, formarían al parecer un círculo de personas. A la izquierda, podemos observar nuevamente uno de los pilares del cobertizo con ramadas que aparece en la figura 6. En el centro de la imagen se observa a un niño mirando a la cámara. Hay un detalle interesante en esta fotografía, al lado derecho del niño que mira al fotógrafo, donde se observa un retazo de tela pintada que podría ser una máscara, la que se ve sobre

⁹ Traducción: «Casa del gobernador. A la izquierda, W. Routledge».



FIGURA 9.

Secuencia de tres imágenes donde aparece Mario Tuki junto a la máscara de aspecto antropomorfo. Fotografía en depósito del Museo Británico, 2019.

una tela blanca. En el reverso de la fotografía está escrito «Feast at Governor's house».¹⁰ La figura 8 nos muestra a una veintena de personas, niñas, niños y adultos, en un camino bordeado por pircas y árboles. Los árboles son las mismas higueras presentes en las fotografías anteriores (Andrea Seelenfreund, comunicación personal, 2021). Observamos nuevamente el asta de la bandera, esta vez en la parte izquierda de la fotografía, indicando que hubo un desplazamiento de las personas hacia el espacio representado en las otras imágenes. A través de conversaciones informales con miembros de la comunidad Rapa Nui, se supone que esta fotografía se ubicaría probablemente al otro lado de la pirca que aparece en la imagen precedente, que sería el camino antiguo que iba desde la caleta de Haja Roa o Tai hasta la iglesia, y que correspondería a la actual calle Te Pito o Te Henua.

Algunas de las máscaras de la escena de 1914 se encuentran de forma física en los depósitos del Museo Británico, tal cual se aprecia en estas fotografías tomadas el año 2019 [figuras 9 y 10], en las que aparece Mario Tuki¹¹ mostrando estos objetos. Estas máscaras pertenecen a la colección de K. Routledge de dicho museo, por lo tanto, es muy probable que correspondan a las usadas en dicha ceremonia.

La máscara que se muestra en la figura 9 es probablemente la misma máscara que aparece en la parte izquierda de las figuras 1 y 2 y en el fondo de la figura 5. Por su parte, la figura 10 expone imágenes de la máscara de aspecto zoomorfo que correspondería a la misma que aparece en la figura 5. La única descripción que aparece en el Museo Británico de esta máscara dice «cabeza de perro».

10 Traducción: «Banquete en la casa del gobernador».

11 Encargado del depósito del Museo Antropológico P. Sebastián Englert (MAPSE), quien tuvo la posibilidad de conocer estos objetos en un viaje de capacitación y conocimiento de objetos rapanui que se encuentran depositados en el British Museum.

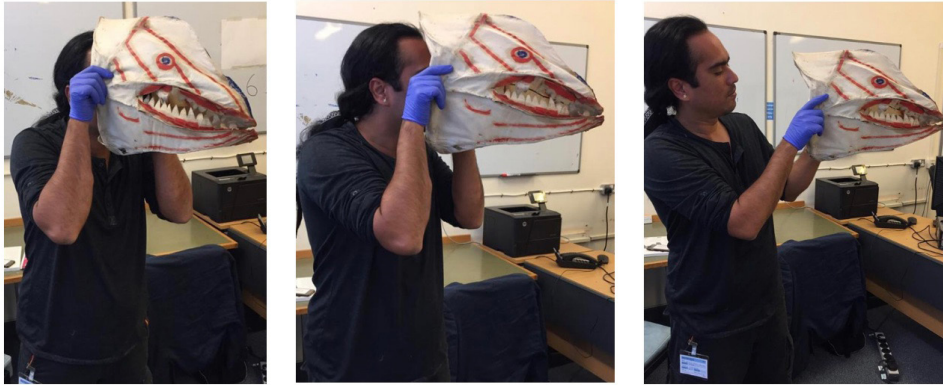


FIGURA 10

Mario Tuki y máscara de aspecto zoomorfo.
Fotografía en depósito en el Museo Británico, 2019.

Las máscaras están hechas de pedazos de lona blanca, que pudo haber sido extraída de las banderas de los veleros, incluso de la misma embarcación *Mana*. Los retazos se encuentran unidos por un alambre. Ambas máscaras, antropomorfa y zoomorfa, cuentan con orificios muy pequeños que dan espacio para mirar. Los motivos de ambas figuras fueron dibujados, probablemente, con pintura industrial.¹² No conocemos si aquella pintura era de producción nacional para, por ejemplo, pintar las casas de la administración, o bien traída desde Europa por los expedicionarios. Los motivos presentan una simetría y patrón que va alternando el rojo, el azul y el blanco sobre la lona. Probablemente, estos objetos-máscaras fueron atados, como se muestra en las figuras 9 y 10, para así fijarlas a la cabeza.

Como último artefacto visual asociado a las máscaras presentamos un dibujo hecho por Juan Tepano, ofrecido a Henri Lavachery y publicado por Heyerdahl en su libro *Art of Easter Island* (1976). En la esquina inferior izquierda del dibujo, está escrita a mano la leyenda en francés que dice: «Fiesta donde Tepano». Thor Heyerdahl señala que este dibujo fue realizado por Juan Tepano cuando se le preguntó acerca del uso de máscaras en la isla, siendo el mismo Tepano el que es identificado como participante de la celebración de 1914.¹³ El dibujo quedó, sin embargo, descartado por el arqueólogo belga Henri Lavachery, responsable de la expedición científica de 1935 en la isla, por una razón desconocida, al considerarlo como información poco fiable (Heyerdahl, *The Art of Easter Island* 70). La asociación de este dibujo con la escena de máscaras de 1914 es de nuestra autoría, y no de Lavachery ni de Heyerdahl, asunto sobre el que reflexionaremos más adelante.

12 Esto se deduce de los colores, en especial del color azul, que no puede ser obtenido mediante pigmentos naturales de la isla.

13 Está identificado en la figura 3 bajo el rótulo decimosexto.

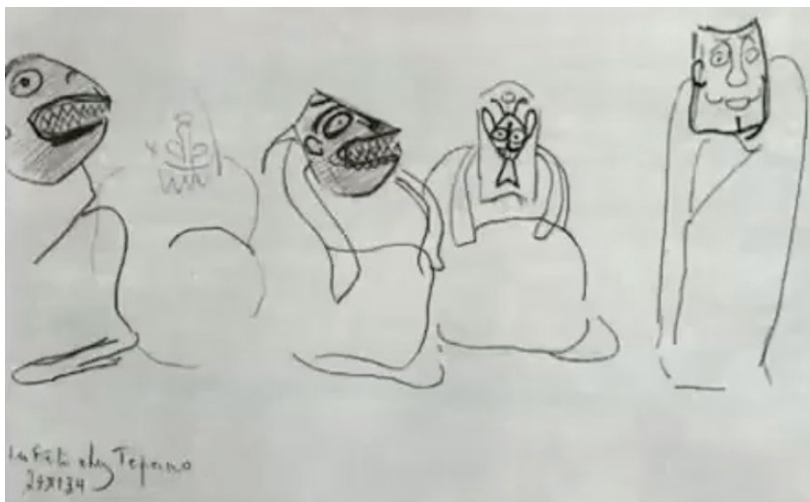


FIGURA 11

Dibujo de Juan Tepano para Henri Lavachery, 1935
(Heyerdahl, *The Art of Easter Island* 72).

Juan Tepano es, sin duda, un personaje clave de nuestra *escena-puzzle* y, más generalmente, de las máscaras en la isla. Presente ese día de 1914 en la casa del gobernador, instaba a la gente, en el parecer de la historia oral, para que efectuara ese tipo de celebración (Jacqueline Rapu Tuki, comunicación personal, 2021). Fue además el guía, traductor e informante clave de la gran mayoría de las fuentes consultadas sobre ese tema, desde los trabajos de Routledge hasta los de Métraux, pasando por los de Macmillan Brown y Englert. Además, fue mano derecha de José Ignacio Vives Solar, ya que trabajaba para él. En 1914 Tepano todavía ostentaba, designado por la Armada de Chile, el cargo de representante de los isleños que obtuvo en 1902 por ser el primer soldado rapanui en las Fuerzas Armadas chilenas (Foerster 24).

Existen dos fuentes editadas –pero que aquí consideramos escritas de primera mano– que nos sirven para caracterizar la fecha y lugar donde se llevó a cabo la escena de las máscaras. Fueron escritas por Katherine Routledge y José Ignacio Vives Solar,¹⁴ planteando dos posibilidades de fecha para esta escena: 5 de mayo o 18 de septiembre, ambas en 1914. En las notas de K. Routledge, el uso de máscaras es mencionado en dos ocasiones: 5 de mayo de 1914 y 18 de septiembre de 1914 [figura 12]. Van Tilburg (245),

¹⁴ Se trata de las notas de campo de K. Routledge y de su libro *El misterio de Isla de Pascua* (2013), así como dos artículos de José Ignacio Vives Solar (1915 y 1916).

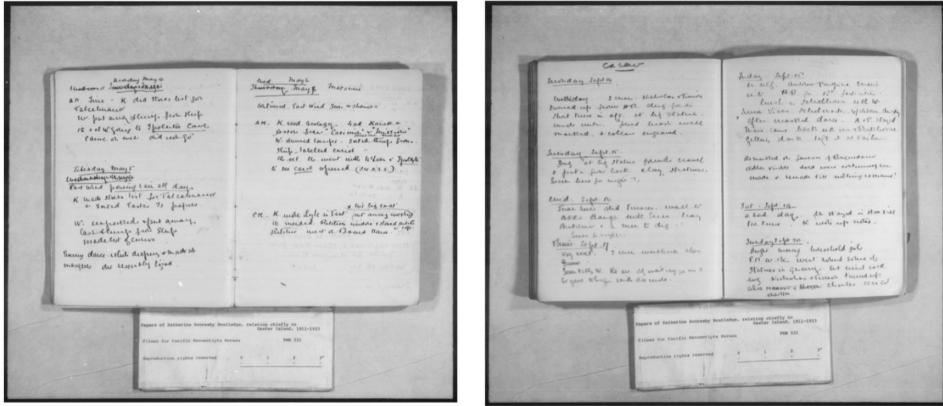


FIGURA 12
Manuscritos de Katherine Routledge de 1914. A la izquierda se muestran apuntes de mayo y a la derecha los de septiembre. Original en MAPSE, Rapa Nui.

atribuye al 5 de mayo la foto presentada en las figuras 2 y 5.¹⁵ Asimismo, la leyenda de la fotografía de H. P. Edmunds nos hizo dudar respecto a la fecha de esta festividad, ya que escribe al reverso de la figura 1 que se trataba de una «fiesta religiosa» (*church holiday*), pero las fechas señaladas no corresponden a días celebrados por el catolicismo. Sin embargo, varios elementos apuntan a considerar como fecha probable el 18 de septiembre de 1914. Por ejemplo, K. Routledge indica para esta fecha:

La *Baquadano* había traído algunas adiciones a la comunidad de la isla, uno o dos europeos para trabajar en la hacienda y un alemán que se encargaría de plantar tabaco. La llegada de este último coincidió con la declaración de guerra, y la posterior utilización de la isla por parte de su nación como base naval, lo que dio origen a variados comentarios. De todas maneras, tras lograr su cometido, que vale la pena decir consiguió sin mayor esfuerzo, no permaneció mucho tiempo más y se marchó. Un maestro de escuela de Chile se encontraba también entre los recién llegados, había sido enviado por el gobierno, trayendo consigo los materiales para construir una completísima escuela. En ella organizó la celebración del día de la Independencia chilena, el 18 de septiembre. Fue una velada muy entretenida, los nativos celebraron danzas de máscaras, moda importada de Tahití (127).

15 La foto 5, en la que aparece Scoresby con la máscara y que se encuentra en el British Museum, está también reproducida en el Anexo fotográfico n° 2 del libro de Van Tilburg (2018). Allí aparece la siguiente leyenda: «Izquierda: Scoresby en una celebración chilena en Hanga Roa, 5 de mayo 1914. La Máscara, pintada sobre tela blanca, está diseñada para representar una anguila (koreha), una criatura representada en tallados en piedra portables y en petroglifos».

Esta es la transcripción¹⁶ de las notas del 5 de mayo y del 18 de septiembre, manuscritos que se exponen en la figura 12:

Tuesday May 5 Wednesday May 6 [crossed out] East wind pouring rain all day K. made stores list for Talcahuano + sorted Easter Is[Island] papers	Friday Sept 18 W. self. (?????). Mana into HR for 18th festivities lunch in (schoolhouse) with (Señor Vives) school master - 47 children 3hrs day after masked dance - A + P. stayed Marie came back with us + Packhorse getting dark left it at (Vaihu)
---	---

Katherine Routledge menciona como escenario de la fiesta de máscaras a la «nueva escuela», que a la vez era la casa de José Vives Solar. Esta, cuenta Routledge, fue construida con material entregado por el buque Baquedano, de la Armada chilena, el que arribó a la isla el 4 de agosto de 1914. Esto permitiría descartar, por tanto, la fecha del 5 de mayo. Entonces, la nota de Routledge del 5 de mayo puede hacer referencia a otro momento en el que se usaron máscaras durante su visita al territorio insular, pero no sería el que se representa en las fotografías. Esto podría indicar, además, que las fiestas con máscaras no eran algo fuera de lo común en la isla (Cristián Moreno Pakarati, comunicación personal, 2021), y quizás, quién sabe, daban cuenta de prácticas precontacto europeo. José Ignacio Vives Solar, en su artículo «La isla de las estatuas» (1916), reproduce las fotografías expuestas en las figuras 1, 2 y 5. Notoriamente, las fotos no se encuentran descritas ni contextualizadas con el texto. Sin embargo, las leyendas expuestas sobre las fotografías dicen: «fiesta del 18» para dos de las imágenes, y «fiestas patrias» para la restante. También en su artículo de 1915, «La Isla de Pascua», rememora su llegada y recuerda haber preparado en septiembre un nuevo tipo de fiesta para la isla:

En este entretanto el señor Vives daba fin a su edificio y se anunciaban el 18 de septiembre. El señor Vives preparó una fiesta que Pascua vería por primera vez. Al amanecer la bandera chilena se izaba en el único edificio fiscal, en medio del clamoreo de sus habitantes y el saludo de catorce tiros de carabina. Por la tarde ofreció un banquete a los huéspedes ingleses, en que se bebió licor de piñas, árboles nacidos en las faldas del volcán Rano Kau, que hace de la isla un panorama hermosísimo. El acto lo amenizaba una orquesta, compuesta de acordeón, tambores y tarros de parafina.

16 Esa transcripción fue efectuada con la ayuda de William Kelleher (orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8368-6404>).

Los últimos elementos que se muestran a favor de fechar las fotografías en lo que sería la primera celebración del 18 de septiembre en Rapa Nui son generados por el contexto que permite vislumbrar el análisis mismo de las imágenes. Retomando las notas de campo de K. Routledge, la del 5 de mayo describe un día muy lluvioso, «pouring rain all day». Si efectivamente fue un día lluvioso, se evidenciaría en las fotografías, pero tanto las telas como el suelo y las personas al exterior de la casa indican un tiempo bastante clemente o, por lo menos, no tan lluvioso. Un contexto dieciochero explicaría, por otra parte, las ramadas atadas a la casa y la lejana bandera flameante, mencionada en el artículo de *Zig-Zag*.

La casa que aparece en la figura 6 sería la escuela y también «la casa del Gobernador», como aparece en las leyendas de las fotografías presentadas en las figuras 6 y 7. Una última referencia al lugar presente en otra fotografía del *corpus* de H. P. Edmunds, perteneciente a la colección del B. P. Bishop Museum, la menciona como «la casa de los chilenos». Por tanto, estas referencias estarían relacionadas con un mismo lugar. La casa estaba efectivamente destinada, inicialmente, a cumplir la misión de escuela, de la misma manera que José Ignacio Vives Solar fue enviado en calidad de profesor a la isla, lo que coincide con las notas de K. Routledge sobre la función que tuvo la casa (*47 children 3hrs day*). Sin embargo, con la misión de gobernador marítimo que pasó a asumir José Ignacio Vives Solar luego de la rebelión encabezada en junio de 1914 por María Angata Veri Tahī, este inmueble se volvería rápidamente conocido como la «casa del Gobernador» o «de los chilenos», refiriéndose así a la nacionalidad de las personas que ocupaban la propiedad que dejó de funcionar como escuela.¹⁷ Se conocen varias fotografías de años posteriores de esta casa, en la misma colección de fotografías de H. P. Edmunds, donde se puede apreciar el cambio en la vegetación del patio, la aparición de enredaderas y de un pequeño *moai*.

A continuación, mostramos dos imágenes, una corresponde a un dibujo realizado por K. Routledge donde se aprecia el asta de la bandera junto a la iglesia –hito que se deja ver en la panorámica de las fotografías analizadas–, la otra es un mapa del sector de Haña Roa, donde indicamos el lugar de la escena y posicionamos los lugares que corresponden a las diferentes fotografías y objetos.

17 Es producto de la rebelión que se decide separar física y administrativamente a la Compañía del cargo de subdelegado marítimo, que antes se confundían. José Ignacio Vives Solar, nombrado representante del Gobierno de Chile y subdelegado marítimo, instaló su casa cerca de la caleta de *Haña Roa o Tai*, y no cerca de la administración de la Compañía, en *Mataverī* (Cristián Moreno Pakarati, comunicación personal, 2021). Parte de la misión del subdelegado de turno, y de su esposa, consistía también en proveer instrucción a las y los niños (Cristino y Fuentes 43 y 135).



FIGURA 13

Dibujo de Hanga Roa en 1914, donde se distingue el asta en que se iza la bandera frente a la iglesia. K. Routledge.¹⁸

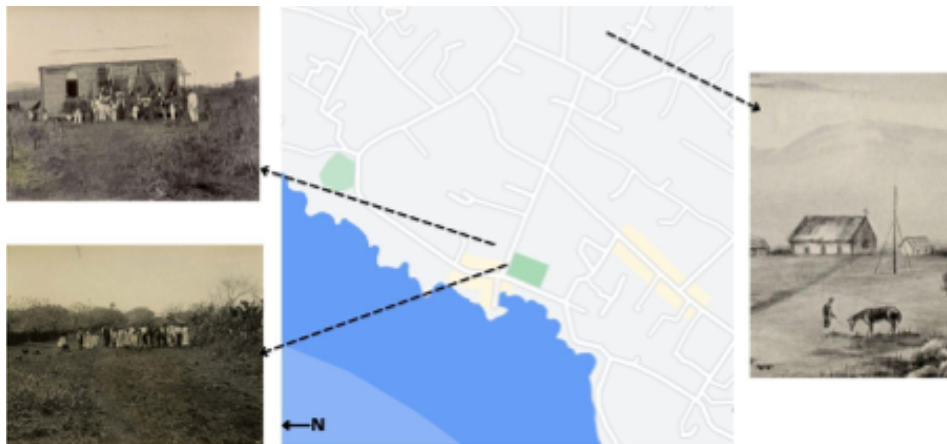


FIGURA 14

Mapa de Hanga Roa, extraído de Google Earth, con la ubicación de lugares relevantes de la escena representada en las imágenes. Elaboración propia.

Construir un mapa con la posición de algunas de las fotografías –a partir de los relatos que personalmente nos dio Cristián Moreno Pakarati en 2021, y con las referencias que aparecen en los manuscritos de K. Routledge– permite contextualizar el lugar de la festividad, y con ello demostrar que esta fiesta de uso de máscaras ocurrió en un espacio transitado por la población de aquella época.

18 Disponible en : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hanga_Roa_Village_Native_houses_and_church_Rano_Kao_in_the_distance_The_Mystery_of_Easter_Island_published_1919.jpg

A propósito de la existencia de máscaras en Rapa Nui

Hemos realizado en las secciones anteriores una primera caracterización visual e histórica de las fotografías, definidas como una escena de máscaras ejecutada por personas rapanui afuera de la casa del subdelegado marítimo, José Ignacio Vives Solar, durante un 18 de septiembre. Ante tal escena, y por la escasez de fuentes primarias que la referieran, surge la necesidad de repasar los antecedentes bibliográficos que tratan sobre el uso de máscaras en la isla. Nos enfocamos en revisar los estudios antropológicos e históricos que exponen el uso de máscara en Rapa Nui.

La existencia o no de una tradición de máscaras en los tiempos de precontacto europeo de la isla es todavía debatida. La vida festiva y ritual local fue, y es todavía, muy densa, y presenta un amplio abanico de celebraciones.¹⁹ Varias fiestas²⁰ adoptan una fuerte teatralización (Fortín, «Tensions and Possibilities»), momentos durante los cuales se pudo haber usado máscaras. Por un lado, encontramos las primeras menciones a una posible existencia de máscaras con J. MacMillan Brown, que en su libro indica la existencia de máscaras de *mahute* que representaban animales –gaviota, foca y perro–, las que servían para simbolizar y tejer relaciones. El primer término que estos investigadores señalan fue la palabra *nari nari*, que significa disfraz. Hoy en día, esta palabra tiene una vigencia notable, designando el acto de disfrazarse –los antifaces, máscaras y figuras de *mahute*²¹ fabricadas en la actualidad–, así como el desfile efectuado al final de la *Tāpati Rapa Nui* (Milin, «Reinas de las fiestas»). Alfred Métraux (1940) menciona el término *manu-uru* para máscara, señalando, por otra parte, la hipótesis de la existencia de «sociedades secretas» de personas enmascaradas llamadas *Aāmai*, basándose en una leyenda de la historia antigua.²² Métraux es, sin embargo, bastante prudente frente a estos datos entregados por Juan Tepano, y atribuye estos saberes al conocimiento posterior que tuvo Tepano al viajar a Chile y presenciar celebraciones con máscaras (Métraux 140). Por su parte, Thor Heyerdahl (1976), en su libro *Art of Easter Island*, encuentra similitudes entre los petroglifos y una máscara dibujada por Juan Tepano, lo que podría ser una prueba más de la existencia de máscaras de *mahute* en la isla, las que podrían haber desaparecido debido al rápido desgaste de este material.

El texto del etnólogo Thomas Barthel («Masken und Theaterwessen») es la única referencia que se enfoca exclusivamente en el uso de máscaras en la isla, y donde se

19 En la actualidad se destacan la *Tāpati Rapa Nui*, fiesta que se celebra entre fines de enero y principios de febrero de cada año; *Mahana o te reò*, el día de la lengua Rapa Nui; y más de veinte curantos (*umu*) religiosos.

20 Buscando un equivalente para el término «fiesta», nos encontramos con el término genérico *koro* (Fuentes). Con un sentido similar, encontramos también la palabra *oroꝓoro* (Martínez).

21 El término *mahute* es usado en Rapa Nui para designar el textil fabricado con corteza de morera.

22 La leyenda señalada está igualmente recopilada por K. Routledge, aunque con una variación significativa, ya que no considera la utilización de máscara en su versión, sino de pintura facial para la disimulación de los *Aāmai* (Routledge; Teilhet). Cabe señalar que, al contrario, J. MacMillan-Brown descarta que en Rapa Nui las máscaras tuvieran esta función de ocultación tal como se hacía en sociedades secretas.

sostiene con mucho vigor la existencia de aquellas en los tiempos precontacto con Occidente. Barthel trabajó principalmente con el testimonio de Leonardo Pakarati –hijo del catequista Nicolás «Ure Potahi» Pakarati– y con las notas de campo de A. Métraux para «extraer nuevos datos de la oscuridad de esta “cultura de la memoria”» (Barthel, «Masken und Theaterwessen» 653).

De manera general se vincula en su texto el uso de la máscara con la ceremonia del *paīna*, o *koro paīna*, donde genera una descripción detallada del dispositivo escénico de esta fiesta. La vinculación entre máscaras y *paīna* es algo recurrente en diversas fuentes y un elemento puede explicar este punto: el ritual del *paīna* está ampliamente documentado en fuentes escritas del siglo XVIII, lo que indica que esta festividad era celebrada antes del contacto con misioneros católicos (Agüera e Infanzón 6; De Langle 99; Eyraud 65).

Paīna es una fiesta antigua de carácter funerario donde se honra a un difunto.²³ En aquella celebración se construía un lugar para el ritual cerca de un *ahu*, y se procedía a la edificación de un tipo de maniquí de gran tamaño. Tanto la fiesta y el espacio físico como el maniquí eran denominados *paīna* (Routledge 258, Barthel, «Masken und Theaterwessen» 657). En los relatos tempranos de De Langle, Agüera e Infanzón, encontramos una descripción del maniquí en la que se lo presenta como una figura humana de aproximadamente tres a cuatro metros, cubierta con *tapa* (tela creada a partir del trabajo con fibras vegetales, en este caso con *mahute*), y rellena con juncos y pasto. Seelenfreund (*Vistiendo Rapa Nui*) indica que la envoltura en *tapa* constituye un acto ritual, permitiendo cerrar ciclos en contextos de muerte-resurrección. De ahí derivaría posiblemente el nombre de la festividad, *pa'i na'a*, que remite a envolver algo que se oculta. Este maniquí era llevado a la vida por el pariente que ofrecía la fiesta, quien se introducía por detrás de la figura, que estaba hueca por dentro. Como muchas manifestaciones y celebraciones rapanui, el *paīna* contemplaba durante varios días un intercambio de comida, distribución de pollos, cocimiento de alimentos en un *umu* y la realización de bailes y cantos *ríu*, *ute* (Eyraud; Englert 149).

Sin embargo, y como ha señalado Teilhet, es difícil establecer si el *paīna* puede describirse como máscara –por su tamaño, su función, etc.–, y aún más saber si esta fiesta nos puede ayudar a descifrar nuestra escena. Si bien no se encuentra registrada en el *paīna* el uso de máscara propiamente tal, la personificación del difunto tras el maniquí da cuenta de la existencia de una situación teatral donde una persona se disfrazaba para convertirse en un otro, borrando de esa manera la frontera entre las personas vivas y las muertas. Cabe también destacar, entre las conexiones posibles, la postura y disposición que adoptan los cuerpos –arrodillados, las manos en las piernas, con una

23 La única interpretación que no coincide en este punto es la del capuchino Bienvenido de Estella (62), quien no menciona la asociación del *paīna* con la muerte de un pariente, sino con una realización anual durante la primavera. Las otras fuentes indican más bien al verano como periodo de realización de esta fiesta, y tienden a asociarla a la realización de un *koro paīna* a un hijo, en memoria de su difunto padre (Routledge; Métraux; Fortín, «The Development of Theatre»). Heyerdahl (*The Art of Easter Island*) estima, por su parte, que el *paīna* puede ser visto como la continuación de un culto a los ancestros.

separación espacial entre hombres y mujeres–, pose que denota una indudable postura de canto. Por otro lado, en cuanto a las divergencias, su asociación a lo funerario la aleja definitivamente de las circunstancias de las fotografías de 1914.

Otra celebración con formas dramáticas donde se menciona el uso de máscara es el *koro ei*. Estas fiestas se presentaban como una competencia de cantos de burla, actividad que servía para resolver conflictos, además de crear instancias recreativas para la comunidad (Fortín, «The Development of Theatre» 33). La burla y lo burlesco eran aspectos importantes de las celebraciones de antaño, destacados repetidamente por el misionero H. Roussel, entre otros. El *ei* era convocado entre dos individuos o grupos –familia, *mata*– con el fin de saldar algún odio o afrenta. Sebastián Englert escribe, a partir de lo referido por Juan Tepano, que la persona que quería organizar un *ei* contra otra tenía que conformar una alianza, meta por la cual era necesario proceder a la distribución de comida (34). El contenido de los cantos *ei* han sido descritos como «groseros», tanto por Englert como por Papa Kiko (Luis Avaka Paté). La profesora, cultora y presidenta de la Academia de la Lengua Rapa Nui, Jacqueline Rapu Tuki, nos señaló varios elementos acerca de aquello, indicando que el *ei* estaba a menudo enfocado en la sexualidad –los actos sexuales y la fisicalidad de los genitales–, y en el que estos temas eran una fuente de inspiración para burlarse y ofender a su contrincante. Por otra parte, estas fiestas habrían incluido máscaras como disfraz para permitir el anonimato y, por ende, decir cosas que no se podrían haber dicho «a la cara» (Jacqueline Rapu Tuki, comunicación personal, 2021). A la llegada de Englert, en 1935, se habría prohibido la realización de los *ei*; de los últimos *ei* que se habrían realizado son los que se relatan para 1922 entre Juan Tepano y Verónica Mahute, el que fue narrado por Papa Kiko a Dan Bendrupts (41). Este enfrentamiento artístico, que valoriza la creatividad y la capacidad de cantar, existe en la actualidad en la competencia del *koro haka opo* de la *Tāpati Rapa Nui* (Milin, «Le déploiement de l'identité»).

Se puede también destacar la ceremonia festiva del *miro'ō'one*, que se desarrolló hasta mediados del siglo xx. Esta festividad consistía en la recreación de una «vida de buque» europeo, se construían naves «de tierra» en madera y se llevaban a cabo representaciones de marineros (*mataroa*) bajo las órdenes de un «capitán» (Métraux 351). El *miro'ō'one* es una celebración que se ejecutaba durante un día entero en Haŋa Roa y en el leprosario, allí se festejaba con alimentos, cantos, entre otros (Pakarati 121). Si bien las referencias e imágenes que obtuvimos de aquella escena no indican uso de máscaras o símil, esta ceremonia comparte con las precedentes algunos elementos como el disfraz, la encarnación y la teatralización (Fortín, «Tensions and Possibilities» 127). Otra característica que la hace interesante para el momento de 1914 es que se trata, por su uso de la imitación y apropiación, de una «cultura del contacto» (Pollard, Paterson y Welham 574) frente a un otro occidental, donde se observa una dinámica capacidad de agencia y creatividad frente a una presencia ajena que produce modificaciones en la vida cotidiana de los pueblos.

Al destacar estas celebraciones, que ocurrieron en tiempos similares a nuestra escena, queremos mostrar un entorno festivo que se puede comprender como contexto

del acontecimiento analizado. De manera general, las máscaras en Rapa Nui parecen ubicarse en contextos festivos y rituales. Estas fiestas tuvieron propósitos y realizaciones divergentes, e indican elementos de un quehacer ceremonial, de encarnación, disfraz y disimulación que podemos evidenciar en las fotografías expuestas.

Relatos y silencios de la antropología en Rapa Nui

En este artículo hemos expuesto el material recopilado en torno a las máscaras en Rapa Nui: fotografías de principios de siglo xx, fuentes históricas, registros actuales de los objetos, trabajo de campo y conversaciones con personas de la isla. ¿Por qué resulta relevante señalar esto? Porque existe una escasez relativa respecto de las fuentes y la escena de las máscaras. Recolectamos entonces diez testimonios de personas pertenecientes al pueblo rapanui y de investigadores e investigadoras sociales de la isla. Los relatos de estas personas se realizaron a partir de la búsqueda de información con quienes han manifestado tener algún tipo de conocimiento e interés en esta temática.

Resulta sorprendente que la escena y sus máscaras no produjeron una interpretación más profunda por parte de K. Routledge, quien se limitó a caracterizarla como «moda importada de Tahití». ²⁴ Asimismo, el relato de José Vives Solar, a pesar de ser ilustrado con las fotografías, no da mayor contexto. El desinterés relativo de contemporáneos de la escena desemboca en que autores y autoras posteriores vayan descartando la escena de 1914 como una expresión cultural rapanui relevante, lo que equivale a algo prístino. J. Macmillan Brown no la menciona, a pesar de las grandes similitudes entre el uso antiguo que él plantea para las máscaras –representación de ciertos animales para propiciar las interacciones con ellos– y lo que se puede ver en las fotografías. De la misma manera, A. Métraux y H. Lavachery, quienes conocían las fotografías, no las asocian al dibujo hecho por Juan Tepano. T. Heyerdahl publica el dibujo y destaca la similitud entre una de las máscaras dibujada en la figura 12 –la segunda desde la izquierda–, pero sin establecer que las otras máscaras corresponden a la escena de 1914. T. Barthel, por su parte, retomó la interpretación de K. Routledge, y afirmó que

en cuanto a la existencia de máscaras en la Isla de Pascua, hay que distinguir entre las formas recientes y los precursores autóctonos; esta diferencia sigue siendo clara para algunos informantes. Las formas más recientes son sencillas máscaras de papel, pintadas y atadas, que se remontan a modelos tahitianos o chilenos. También

24 Como lo destaca Moira Fortín: «Routledge es más o menos vaga, hay un montón de fotografías que no están documentadas, porque la investigación sobre las artes escénicas en Rapa Nui es reciente, no es una investigación que lleva años, como la arqueología» (Moira Fortín, comunicación personal, 2021). En esta línea, Diego Muñoz nos señaló, a partir de esta afirmación de K. Routledge, que «es complejo establecerlo [dicho préstamo], ya que los contactos entre Rapa Nui y Tahití no eran expeditos en estos años, entre 1902 y 1966 las autoridades chilenas prohibieron a los rapanui dejar la isla y hubo un solo viaje a Tahití en 1926» (Comunicación personal, 2021; para más información véase Muñoz, en Referencias).

hay máscaras de papel modernas con motivos de pájaros, en las que se reconoce el eco de una tradición independiente («Masken und Theaterwessen» 653).²⁵

Los estudios que han realizado las ciencias sociales en rapanui se han concentrado más en el patrimonio cultural expresado en los restos arqueológicos que en las prácticas contemporáneas de las y los isleños. Los primeros investigadores que llegaron a la isla durante el siglo xx se enfocaron en estudiar los complejos *ahu-moai*, desligando a la cultura de las y los rapanui contemporáneos de aquellos momentos de las construcciones megalíticas, no existiendo, por tanto, un interés de su parte en describir etnográficamente la cultura o sus prácticas cotidianas. Esta búsqueda de lo antiguo, concebido como algo prístino y auténtico, fue durante mucho tiempo el foco de la «antropología de rescate», tal como se practicó en la isla (Muñoz, Seelenfreund y Fajreldin). Asimismo, investigaciones previas con relación a las fotografías de Rapa Nui han demostrado que una constante en las representaciones visuales de los rapanui, son los *moai*, que aparecen como lo más fotografiado al menos hasta mediados del siglo xx (Arriagada, «Representación visual de los rapanui»; Arriagada y Seelenfreund).

Las fotos del uso de máscaras en aquella festividad de 1914 son escasas y claramente no eran el foco de las imágenes capturadas por H. P. Edmunds y Katherine Routledge. Existe un silencio en las imágenes respecto a la cultura de los rapanui de aquellos años. La colección de fotografías de H. P. Edmunds cuenta, solo en Hawái, con más de 400 fotografías, más todas las imágenes de su autoría y aquellas inscritas como autor no identificado en el Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional en Santiago de Chile. H. P. Edmunds no era etnógrafo, por lo que sus imágenes fueron construidas desde la idea de mostrar los trabajos de la compañía en el territorio, relegando las fotos de personas a los espacios donde se asentaban los representantes de la colonización en la isla: Iglesia, Estado y escuela a través del trabajo en la CEDIP (Arriagada, «Representación fotográfica» 93). La escasez de información la evidenciamos también desde las primeras veces que quisimos acercarnos a la temática.

El año 2016 realizamos una presentación de fotografías antiguas en el Museo Antropológico Padre Sebastián Englert. En esta oportunidad se mostraron las fotografías de máscaras a cerca de 100 asistentes, entre quienes había varias personas adultas mayores rapanui. En esta actividad las personas expresaron extrañeza frente a las fotos, y se cuestionaron incluso si es que las imágenes habían sido capturadas o no en territorio insular. El único acercamiento que pudimos realizar en ese momento tenía que ver con la idea de que las máscaras eran parte de un *nari nari*, arte del disfraz, realizado para personas extranjeras.

Pasaron los años y nuestra curiosidad investigativa por conocer el significado de estas máscaras nos llevó a seguir preguntando. Esta insistencia por conocer sobre este tema produjo que personas que anteriormente no se manifestaron sobre las implicancias

25 Traducción propia.

de estos objetos ahora sí nos contarán lo que sabían, lo que habían escuchado de sus ancestros. En la historia oral de Rapa Nui se encuentran presentes las máscaras, es por ello que a continuación presentamos un relato construido a partir de varias voces que reflexionaron, en conjunto con nosotras, respecto al uso, significado y contexto de las máscaras. Esto es importante para estas y estos investigadores, ya que la antropología que desarrollamos en la isla es *con* las personas y no *de* las personas.

Entre quienes entrevistamos hay coincidencias en señalar que las fotografías podrían estar representando una especie de *nari nari* (Jorge Tuki, comunicación personal, 2021), entendida como la costumbre carnavalesca que aún se puede observar en la fiesta de la *Tāpati Rapa Nui*.

Asimismo, existe una asociación de este momento con el *Koro paīna* y el *Koro ei*. Cuando se plantea a esta ceremonia como la representación de alguna festividad antigua de la cultura rapanui, llevándonos esta categoría de antiguo a una situación de precontacto con los misioneros católicos, el arqueólogo rapanui Rafael Rapu Haoa y el presidente del *Mau Hatu Rapa Nui*,²⁶ Carlos Edmunds Paoa, indican que existía una fiesta que se realizaba en *Mataveri o Tai* luego de ser celebrada la ceremonia de *Orono* (Comunicaciones personales, 2021).

Las personas entrevistadas evidencian que hubo un desinterés relativo por parte de los autores y la autora de las fotografías de 1914 respecto a la escena de máscaras, desvinculando de esta manera la performance ejecutada con otros ritos o ceremonias antiguas de los rapanui. Cristián Moreno Pakarati considera que la ceremonia representada en las fotografías sí tiene que ver con tradiciones antiguas, pese a la modificación de los materiales utilizados en la confección del vestuario y en un contexto diferente, pero donde el sentido permanece, y señala: «No puedo decir lo que estaban haciendo... Pero quizás tiene algo que ver con los *aku-aku*, espíritus de la isla... los rostros humanos quizás representan *Ariki*, las de abajo [zoomorfos] representan *aku-aku*, pero, ¿qué historia? ¿Algo nuevo? En aquel entonces la tradición no era fosilizada, todavía se podían crear cosas nuevas» (Comunicación personal, 2021).

Se señala que antiguamente las máscaras eran confeccionadas con *mahute* (Jorge Tuki, comunicación personal, 2021; Sandra Atán, comunicación personal, 2020), material biodegradable que probablemente desapareció si es que fue escondido en cuevas (Cristián Moreno Pakarati, comunicación personal, 2021). Esto se relaciona con que la materialidad empleada para la confección de vestuario va cambiando según los elementos a los que se tiene acceso en determinado momento, además del tiempo que se destina para dicha creación. Identificamos en las figuras 9 y 10 dos de las máscaras que aparecen en las figuras 1, 2 y 5, planteando que las máscaras están confeccionadas con lona que se encuentra unida con alambre y adornada con pintura industrial.

El uso de máscaras representa una transformación de las personas en otro, permitiéndoles de esta manera accionar de diferentes formas al estar cubiertos por este

26 *Mau Hatu Rapa Nui* es traducido como Consejo de Ancianos.

objeto. Las máscaras en Rapa Nui pueden representar, por ejemplo, una cabeza de pájaro, relacionada, quizás, con la antigua festividad del hombre pájaro, momento en que se utilizarían estos artefactos para disimular y transformar al ganador de la competencia en hombre pájaro (Andrea Seelenfreund, comunicación personal, 2021).

Respecto a lo que están representando estos objetos, Moira Fortín señala que la máscara es una forma de vestuario, un elemento dentro de la dramatización que, en este caso, puede ser una lagartija –a partir de los manuscritos de K. Routledge–, un tiburón o incluso la representación de *Taŋaroa* –una foca–, describiendo finalmente el encuentro cercano entre los rapanui y una deidad transformada en animal, un dios que se puede convertir en algo tangible (Comunicación personal, 2021). Asimismo, la investigadora señala que Barthel distingue dos tipos de máscaras; unas a mitad de cara y otras en forma de casco, objetos que por lo general representaban el *Tavake* o el *Makohe* o tiburón o *Pakia*, foca, por lo que se propone que las máscaras de las imágenes de K. Routledge y H. P. Edmunds representan un tiburón o *Pakia*.

La máscara se encuentra acompañada de movimientos, vestimenta, gestos y posturas que no permiten saber quién está detrás de la investidura, práctica que sigue ocurriendo en el presente con el uso de *Takona* y vestimenta en la celebración de la farándula en *Tāpati* (Moira Fortín, comunicación personal, 2021).

La posición de las mujeres en la figura 2 también llama la atención de las personas entrevistadas. Andrea Seelenfreund indica que ha visto este tipo de recitaciones y bailes en Tahití, en el contexto de la celebración del *Heiva* el 14 de julio (Comunicación personal, 2021). Diego Muñoz señala que la posición de las mujeres es ejemplar, ya que están sentadas como el *moai Tukuturi*, proponiendo de esta manera un análisis sobre la gestualidad y la continuidad de este gesto como posible (Comunicación personal, 2021). Por su parte, Jacqueline Rapu Tuki indica que la posición muestra un tipo de canto que puede ser *riu* (Comunicación personal, 2021). Cabe señalar que esta posición de canto y baile en el suelo se puede ver hoy en la Fiesta de la *Tāpati* (Milin, «Reinas de las fiestas»).

Las máscaras en Rapa Nui, como hemos evidenciado, han quedado relegadas de los estudios culturales sobre la sociedad rapanui. De todas formas, encontramos algunos hallazgos a partir del texto de J. MacMillan Brown, lo que nos permite pensar que las máscaras en la isla, al igual que en otras sociedades occidentales y polinésicas, son utilizadas desde la época precolonial y precontacto. Se puede establecer que en la isla las máscaras sirvieron para ocultar los rostros de las personas, facilitando con ello que se representara a seres animales y otros que no pudimos identificar, expuestos a través de las figuras antropomorfas, lo que podría hacernos pensar que imitaban ancestros, como lo hicieron con los *moai*. Es en esta línea que las máscaras servirían para encarnar y disimular.

Reflexiones finales

La lejanía temporal con la escena que buscamos desentrañar nos lleva a una lectura interpretativa cautelosa del momento, la que construimos a partir de las descripciones encontradas en las diferentes fuentes consultadas. La característica es la incertidumbre y la disimulación, como si las propiedades de ocultamiento de las máscaras se hubiesen transferido a la interpretación histórica de la escena. ¿Qué podemos conocer un siglo después, y con fuentes escasas y más bien indirectas? En primer lugar, no sabemos con exactitud de qué trató esta ceremonia, o si representa o no una mezcla de ritualidad antigua de la cultura rapanui con algo más contemporáneo, como planteamos en la hipótesis al inicio de este artículo. Tanto el *koro païna* como el *koro ei* quedaban vigentes en el espíritu de la gente de aquel entonces, en tanto registros de memoria festiva que se podían reutilizar junto a elementos previos, una suerte de construcción y/o creación festiva nueva, adaptada al contexto de principios del siglo xx.

Es posible que el enmascaramiento haya permitido a las personas rapanui invocar nuevamente una antigua tradición ahora reformulada para un contexto radicalmente diferente, luego de la evangelización y con la presencia de un público colono, chileno y extranjero. Este primer dieciocho celebrado en la isla pudo haber sido el escenario de la reinterpretación de estas tradiciones, donde la máscara volvió a sus usos fundamentales: *encarnar* –¿personajes míticos o difuntos? ¿Espíritus bajo forma animal?– y *disimular* –¿para poder decir ciertas cosas? ¿Para burlarse?–. Los elementos encontrados no nos permitieron afirmar algo más que la posibilidad de esta filiación con una u otra celebración. Esta tensión –entre la presencia indudable de las máscaras en las fotografías y en los relatos que nos fueron compartidos, y las frágiles y espectrales menciones de estos en la bibliografía consultada– constituye el nudo de este artículo.

No obstante, frente a esta posibilidad, surge también la idea de estar frente a un evento importante y significativo. Una sensación que, paradójicamente, empujó a la expedición *Mana* y a H. P. Edmunds a sacar un importante número de fotografías, aunque sin darles con posterioridad mayor contextualización ni análisis. Pese a lo ya señalado, la composición de las fotografías, el número de personas presentes y las interacciones que se visualizan entre los diferentes protagonistas nos permiten pensar en que esta celebración tuvo un alcance mayor que el documentado. En este sentido, en la figura 5 se observa –en una puesta en escena en primer plano– una representación del contacto entre la comunidad rapanui, evidenciada a través de la encarnación de un ser no humano, o mítico, frente a personas extranjeras. De manera interesante, en el plano de fondo de esta fotografía se observa una simetría axial vertical en las máscaras, las que parecen estar riendo, indicando un modo de contacto que, mediante el humor y la broma, permiten revertir, o por lo menos desestabilizar, las relaciones de poder locales y cuestionar las fronteras de la alteridad. Las fotografías nos permiten pensar que nos encontramos frente a un evento relevante que no tuvo la atención que merecía de parte de investigadores e investigadoras que buscaban bajo la lógica del rescate, cuando en

realidad estaban frente a una cultura que se encuentra viva, con una lengua propia, que resistió a las embestidas del esclavismo y colonialismo.

El contacto con los europeos, desde 1777 en adelante, trajo consigo una serie de modificaciones en las prácticas culturales de la isla, por lo que llegar a una cultura prístina resulta imposible. La búsqueda de una ocurrencia primordial de las máscaras no daba espacio para ver qué ocurría un 18 de septiembre, precisamente una fecha ajena, pero que, por el acto mismo, y los personajes presentes y el lugar, contenía elementos constitutivos de lo que era y será la isla. Estas fotografías presentan indicaciones valiosas sobre su relación presente y futura con el Estado chileno y la CEDIP, con la antropología foránea y con su *corpus* cultural y festivo. Aquella cultura se presenta como un fenómeno dinámico, en constante transformación, donde los rapanui fueron adquiriendo, con el pasar de los años, diferentes prácticas culturales, objetos, etc. Objetos como las máscaras, pero también el vestir general de la escena –grandes sábanas cubriendo todo el cuerpo de las y los enmascarados–, que actuaron como interfaz, respuesta frente a este contexto, al mismo tiempo que nos hablan del efecto de la evangelización en los usos de vestimenta.²⁷

La cultura rapanui y su alta capacidad de resiliencia debe, a nuestro entender, acoplarse con una reflexión sobre la materialidad. Para la redacción de este texto no pudimos acceder de manera física a los objetos de estudio, lo que representa una limitante en términos de conocer y describir las máscaras. No pudimos analizar, por ejemplo, las fibras, pinturas y ataduras que componen estos objetos, por lo que, en un futuro, sería ideal procesar, por ejemplo, los algodones y materiales de las máscaras, o las pinturas utilizadas, para así conocer información específica de su materialidad.²⁸

Por otra parte, debemos considerar que en la isla las prácticas artísticas y rituales se crean con los materiales que se encuentran al alcance, según el contexto histórico en el que nos situemos. Así, las máscaras se pueden leer como parte de un proceso de apropiación y reutilización de elementos foráneos –lona, alambre, etc.–, los que se vinculan con una visión de mundo, estética e iconografía que se encuentra en relación con los seres vivos y símbolos propios de esta cultura polinésica (Moirá Fortín, comunicación personal, 2021).

Como hemos observado, a este silencio y ocultamiento relativo de la tradición de máscaras dentro de los escritos de investigadores e investigadoras responde una memoria vivaz circulando dentro de la comunidad. Esta memoria no se limita a discursos, sino que se vuelve *praxis*. En efecto, cada tanto aparecen nuevamente máscaras: en unas fotografías de 1956 durante una fiesta en presencia de Thor Heyerdahl y William Mulloy, donde se observan representaciones de *manutara*, entre otras (Heyerdahl, *Aku-*

27 Para un análisis del cambio introducido por la forma de vestirse con la evangelización temprana entre 1864-1877, véase Mardones y Seelenfreund.

28 Estamos trabajando en acceder a los objetos que se encuentran en el Museo Británico, lo que permitiría realizar una segunda publicación más general referida al uso de las máscaras en Rapa Nui.

Aku. The Secret of Easter Island 133). También en *Tāpati* posteriores y especialmente durante la farándula (*Pereōa Nari Nari*). Esto da cuenta de una continuidad en el uso de máscaras asociadas a momentos festivos, que necesitan cada uno un examen detallado de sus circunstancias y contexto de realización, en especial en lo que respecta a las consecuencias de la intensificación de las visitas al territorio insular.

El análisis de elementos proporcionados por las fotografías, bibliografía, cuadernos de campo y relatos nos permitieron conocer personajes, fecha y lugar del acontecimiento de esta festividad. Fue una búsqueda, a partir de investigaciones previas, de huellas sobre el uso y significado de las máscaras dentro de un universo cultural, ritual y festivo más general que nos permitió reconstruir esta *escena-puzzle*.

Nos encontramos frente a una escena fugaz del uso de máscaras en este territorio insular polinésico, elementos que aparecen y desaparecen. Es posible que hayan sido evocados elementos de la cultura antigua, pero a la vez modificados en este acontecimiento, resultando en una celebración de la fiesta patria chilena.

Esta investigación se presenta como una contribución al reconocimiento del uso de las máscaras en Rapa Nui, realizando un primer estado del arte, por lo que dejamos abierta la invitación a aquellos investigadores e investigadoras que quieran contribuir a esta reflexión que, para nosotras, representa un aspecto olvidado de las prácticas y manifestaciones culturales de la isla.

Agradecimientos

Agradecemos a la comunidad rapanui por la posibilidad de aproximarnos en el conocimiento sobre su historia y cultura. Agradecemos especialmente a Carlos Edmunds Paoa, Jacqueline Rapu Tuki, Rafael Rapu Haoa, Sandra Atán y Jorge Etu'u Tuki por sus ricos relatos y conocimientos compartidos en torno a relatos sobre las máscaras.

Agradecimientos especiales al historiador Cristián Moreno Pakarati por la contribución a esta investigación de materiales bibliográficos y fotográficos, por las conversaciones y la lectura de este manuscrito. A la doctora Andrea Seelenfreund por compartir su amplio conocimiento sobre la cultura rapanui y su permanente análisis crítico sobre esta investigación, además de la entrega de material bibliográfico. Al doctor Diego Muñoz por aportar conocimientos y preguntas antropológicas e históricas que ayudaron a nutrir esta investigación. A la investigadora Moira Fortín por la entrevista y consejos para la construcción de este artículo.

Asimismo, agradecemos al MAPSE, en especial a Flora Vásquez Pacomio, asistente de biblioteca, por su colaboración constante en el proceso de investigación y el préstamo de material bibliográfico y fotográfico, incluido en esta investigación los manuscritos de Katherine Routledge.

Agradecemos a Mélanie Lercier, Vincent Daumas, Angélica García y Natalie Contreras por las lecturas del manuscrito y sus consejos.

Referencias

- Agüera e Infanzón, Francisco Antonio. *Relación diaria de lo más particular acaecido en la navegación hecha en la fragata Santa Rosalía, del mando de su capitán Don Antonio de Domonte, que salió del Puerto del Callao el día 10 de octubre de 1770 en conserba del Navío San Lorenzo, su capitán comandante el señor Don Antonio González, para hazer la descubierta de la Ysla de David y otras en estos Mares del Sur, su primer pilloto el alférez de fragata Don Francisco Antonio de Agüera Infanzón*. Archivo General de Indias, Colección Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Sección Escritura y cifra, 1770. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/7288112?nm>.
- Alvarado, Margarita y Carla Möller. «Roberto M. Gerstmann y Antonio Quintana Contreras: Estética y fotografía de los indígenas del Norte Grande». *Aisthesis*, n° 46, 2009, pp. 151-177.
- Arriagada, Josefina. «Representación visual de los rapanui entre 1888 y 1970». Tesis para optar al grado de licenciada en Antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2015.
- . «Representación fotográfica de Rapa Nui a principios del Siglo xx. Reflexiones antropológicas y estéticas a partir de las fotografías de Henry Percival Edmunds (1906-1929)». Tesis para optar al título de magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2019.
- Arriagada, Josefina y Andrea Seelenfreund. «Western imagination on Rapa Nui (1886-1925) thoughts and reflections from ethnographic photographs». *The Sleep of Reason Produces Monster*. University of Warsaw, 2018.
- Balandier, Georges. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Paidós, 1994.
- Bajas, María Paz y Margarita Alvarado, editoras. *Dentro y fuera de cuadro*. PUC, 2015.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 1987.
- Barthel, Thomas. «Masken und Theaterwesen in der Alten Kultur der Oster Insel». *Sonderdruck aus Akten des Internationalen Amerikanistenkongresses* 34, 1962, pp. 653-661.
- Bendrup, Dan. *Singing and Survival: The Music of Easter Island*. Oxford University Press, 2019.
- Betancur, García y Cecilia Marta. «Persona y máscara». *Praxis Filosófica*, n° 30, 2010, pp. 127-143.
- Boas, Franz. «The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians». *Report of the United States National Museum*. U.S. Government Printing Office, 1897.
- Buraud, Georges. *Les Masques*. Seuil, 1948.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica, 1994.

- Canclini García, Néstor. «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales». *Estudio sobre las culturas contemporáneas*. Grijalbo, 1997, pp. 109-128.
- Concha Lagos, José Pablo. *Más allá del referente, fotografía: del índice a la palabra*. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.
- . *La desmaterialización fotográfica*. Metales Pesados, 2011
- Conte Oliveros, Jesús. *Isla de Pascua horizontes sombríos y luminosos: historia documentada*. Centro de Investigación de la Imagen, 1994.
- Cristino Ferrando, Claudio y Miguel Fuentes, editores. *Compañía Explotadora vs. Obispo Edwards y sus archivos fotográficos, la Armada y su archivo naval. Una aproximación al colonialismo en Rapa Nui*. Ediciones Escaparate, 2011.
- De Langle, Paul Fleuriot. «Voyage de M. De Langle dans les terres». *Voyage de La Pérouse autour du monde*. 1791, pp. 97-103.
- Delsing, Riet. *Articulando Rapa Nui. Políticas culturales polinésicas frente al Estado chileno*. LOM, 2017.
- Durrant, Jacqui. «Masks of Mangaia». *Cook Islands Art & Architecture*. USP Cook Islands, 2016.
- Edwards, Rafael. «Consideraciones expuestas». *Los misterios de la Isla de Pascua*. Cervantes, 1920.
- Englert, Sebastián. *Leyendas de Isla de Pascua*. Rapanui Press, 2013.
- Estella, Bienvenido. *Los misterios de la Isla de Pascua*. Cervantes, 1920.
- Eyraud, Eugène. «Lettre du F. Eugène Eyraud». *Annales de la Propagation de la Foi. Recueil périodique des lettres des évêques et des missionnaires des missions des deux mondes et de tous les documents relatifs aux missions et à l'œuvre de la Propagation de la Foi*. Editeur des Annales, 1866.
- Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas, 2004.
- Fischer, Hermann. *Sombras sobre Rapa Nui: alegato por un pueblo olvidado*. LOM, 2001.
- Foerster, Rolf. «Compañía Explotadora vs. Obispo Edwards y sus archivos fotográficos, la Armada y su archivo naval. Una aproximación al colonialismo en Rapa Nui». *La Compañía Explotadora de Isla de Pascua: patrimonio, memoria e identidad en Rapa Nui*. Ediciones Escaparate, 2011.
- Foerster, Rolf, Jimena Ramírez y Cristián Moreno Pakarati. *Cartografía y conflicto en Rapa Nui, 1888- 2014*. Rapa Nui Press, 2014.
- Fortin Cornejo, Moira Sofía. «The Development of Theatre in Easter Island Hakararama I Te A'amū O Rapa Nui». Tesis para optar al grado de Master of Arts in Pacific Studies. University of Otago, 2009.
- . «A'amū Tuai. Pasado y presente del teatro en Rapa Nui». *Moe Varua* [Rapa Nui, Chile], abr. 2015, pp. 5-7.
- . «Tensions and Possibilities. The Interplay of "Traditional" Cultural Elements and the Creation of "Contemporary" Rapanui, Māori, and Samoan diasporic Theatre». Tesis para optar al grado de doctora en Filosofía. Victoria University of Wellington, 2016.

- Fuentes, Jordi. *Dictionary and Grammar of the Easter Island Language*. Editorial Andrés Bello, 1960.
- Gaitán Orjuela, Efraín. *Biografía de las palabras: sentido, origen y anécdota de muchos vocablos españoles*. Bedout, 1970.
- Gelio, Aulo, Carmen Barrigón y Santiago López. *Noches áticas*. Akal, 2009.
- Griaule, Marcel. *Masques dogons*. Publications Scientifiques du Muséum d'Histoire Naturelle, 2004.
- Heyerdahl, Thor. *Aku-Aku. The Secret of Easter Island*. Rand McNally & Company, 1958.
- . *The Art of Easter Island*. George Allen & Unwin, 1976.
- Kaepler, Adrienne. *The Pacific Arts of Polynesia & Micronesia*. Oxford University Press, 2008.
- Lévi-Strauss, Claude. *La vía de las máscaras*. Siglo Veintiuno, 2000.
- Macmillan Brown, John. *The Riddle of the Pacific*. Adventures Unlimited Press, 1924.
- Mardones, Antonia y Andrea Seelenfreund. «Dressing in other people's clothes. Changes in clothing during evangelization of Rapa Nui: a dialogic expression (1864-1877)». *Chungara Revista de Antropología Chilena*. Publicado en línea, 2021, pp. 1-15.
- Martínez, Edgardo. *Vocabulario de la lengua Rapa-Nui, Isla de Pascua*. Instituto Central Meteorológico y Geofísico de Chile, 1913.
- Mauss, Marcel, y Claude Lévi-Strauss. *Sociología y antropología*. Madrid, Tecnos, 1991.
- Métraux, Alfred. *Ethnology of Easter Island*. Bernice P. Bishop Museum, 1940.
- Milin, Théo. «Le déploiement de l'identité culturelle Rapa Nui entre contacts et contrôles: le festival Tapati Rapa Nui». *Mémoire de Master 2 - Relations Internationales, Mondialisation et Interculturalités*. Université Rennes 2, 2018.
- . «“Reinas de las fiestas”: ritualidades, identidades colectivas y género en Toconao (Andes) y Rapa Nui (Polinesia). Chile, s. xx - tiempo presente». Tesis para optar al grado de doctor en Antropología. Université Rennes 2 y Universidad de Chile, 2023.
- Moreno Pakarati, Cristián. «La Rebelión Rapanui de 1914». *More Manava*. Rapanui Press, 2015.
- Muñoz, Diego. «Diaspora Rapanui (1871-2015) L'île de Pâques, le Chili continental et la Polynésie française Une ethnographie historique de la mobilité dans une société transnationale». Tesis para optar al grado de doctor en Antropología Social y Etnología, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2017.
- Muñoz, Diego, Andrea Seelenfreund y Valentina Fajreldin. «La antropología chilena en Rapa Nui: una retrospectiva». *Antropologías del Sur*, n° 14, 2020, pp. 89-126.
- Pakarati Tuki, Felipe. *Costumbres y vivencias en Rapa Nui*. Rapanui Press, 2016.
- Roussel, Hippolyte. «La Isla de Pascua». *Documentos sobre Isla de Pascua (1864-1888)*. Biblioteca Fundamentos de la Construcción de Chile, 1869 [2013].
- Routledge, Katherine. *El misterio de Isla de Pascua*. Rapanui Press, 2013.
- Pollard, Joshua, Alistair Paterson y Kate Welham. «Te Miro o'one: The Archaeology of Contact on Rapa Nui (Easter Island)». *World Archaeology*, n° 42, 2010, pp. 562-80.

- Porteous, John Douglas. *The Modernization of Easter Island*. Dept. of Geography, University of Victoria, 1981.
- Seelenfreund, Andrea. *Vistiendo Rapa Nui: textiles vegetales Hakaàra o te kahu*. Pehuén, 2013.
- Soulages, François. *Estética de la fotografía*. La Marca, 2005
- Stewart, Gloria. *Introduction to Sepik Art of Papua New Guinea*. Book Wise, 1972.
- Teilhet, Jehanne. «The Equivocal Nature of a Masking Tradition in Polynesia». *Exploring the visual art of Oceania: Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*. University Press of Hawaii, 1979.
- Van Tilburg, Jo Anne. *Entre gigantes de piedra*. Trad. José Miguel Ramírez Aliaga. Rapanui Press, 2018.
- Vives Solar, José Ignacio. «La Isla de Pascua». *Zig-Zag* [Santiago, Chile], 31 jul. 1915, s. p.
- . «La isla de las Estatuas». *Pacífico Magazine* [Santiago, Chile], mar. 1916, pp. 307-15.

Anexo 1: Comunicaciones personales

Entrevistado/a	Fecha entrevista	Profesión u oficio
Jorge Etu'u Tuki	10-06-20	Tallador y artista Rapa Nui
Sandra Atán	27-08-20	Artista y artesana de <i>nari nari</i> Rapa Nui
Rafael Rapu Haoa	29-07-21	Arqueólogo y fotógrafo Rapa Nui
Carlos Edmunds Paoa	02-08-21	Presidente del <i>Mau Hatu</i> Rapa Nui
Jacqueline Rapu Tuki	05-08-21	Presidenta Academia de la Lengua Rapa Nui <i>Ūmana Hatu Reò</i>
Moira Fortín	05-08-21	Actriz e investigadora del Teatro Rapa Nui
Cristián Moreno Pakarati	06-08-21	Historiador rapanui, experto en relatos locales, genealogía y fotografías. Investigador asociado al programa IndiGen, Universidad de Múnich
Diego Muñoz	12-08-21	Doctor en Antropología, experto sobre antropología, historia y procesos migratorios de Rapa Nui. Investigador posdoctoral en el Instituto de Antropología Sociocultural, Universidad de Múnich
Andrea Seelenfreund	23-08-21	Doctora en Arqueología experta en Cultura Rapa Nui
Margarita Alvarado	03-09-21	Doctora en Estudios Latinoamericanos, investigadora de etnoestética.