

UNIVERSIDAD TÉCNICA FEDERICO SANTA MARÍA | DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
MAGISTER EN REHABILITACIÓN ARQUITECTÓNICA SOSTENIBLE



UNA MATRIZ DE REGISTRO, ANÁLISIS Y VISIBILIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO TRIPARTITO DE LOS SABERES HACERES ANCESTRALES LIDERADOS POR LO FEMENINO

EL CASO DE LAS MUJERES DE RAPA NUI

PROFESORA GUÍA: DRA. CAROLINA CARRASCO WALBURG
ESTUDIANTE: MARINA NIEMEYER OYANEDEL

VALPARAÍSO, 24 DE AGOSTO 2023.-

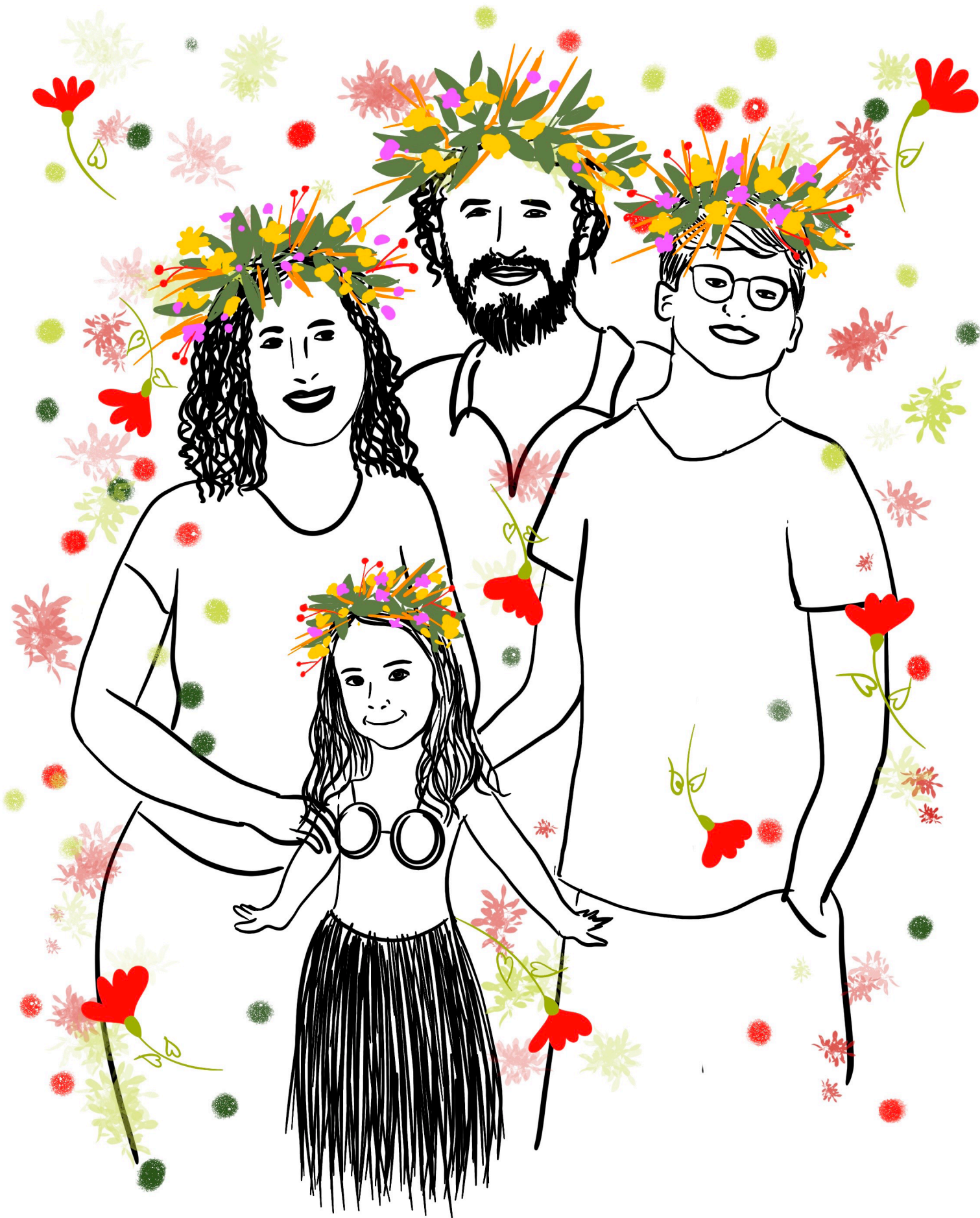


Fig. N°1: Familia Baradit Zúñiga, Agentes Colaboradores Clave Especializados.
Fuente: Dibujado e ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.

DEDICATORIA

A mi sabio linaje materno, mi bisabuela Ana Luisa, mi abuelita Irma Riquelme Ibáñez; “la Many”, Selva R. de Niemeyer, mi madre, Narda Oyanedel Riquelme. Y a todas las que nos anteceden y a todas quienes vendrán.

A mi talentoso linaje paterno, mi abuelito Carlos Ricardo Oyanedel Riveros, mi Tío Carlos Germán Oyanedel Riquelme, mi Tata Hans Niemeyer Fernández y mi papá, Hans Wolfgang Niemeyer Rubilar. Y a todos los que nos preceden y a todos aquellos que nos sucederán.

A Eduardo León Ortiz, mi amado compañero de camino y de vida, que me instó a concretar (de una vez por todas) este magíster y a terminar esta tesis, acompañándome y alentándome en cada uno de sus procesos.

AGRADECIMIENTOS

A Shu, mi querida Ana Tuki Pate, valiosa mujer Rapa Nui ancestral, embajadora de su cultura a donde va, y agente cultural clave para lograr concretar las entrevistas y casos de estudio de esta investigación. Gracias a su participación, esta investigación es posible.

A mis queridos amigos y talentosos Arquitectos, Agentes Colaboradores Especializados, Priscilla Zúñiga Rivero y André Baradit Soto, valiosos, imprescindibles y esenciales, gracias a su generoso apoyo, esta tesis logra dar a luz.

A mi coautora y maestra, la Arquitecta y Doctora Carolina Carrasco Walburg por creer en mí, confiar y guiar en todo momento, de forma incondicional y generosa.

A las profesoras y profesores del MRAS por su valioso aporte y visión hacia mi formación y la creación de este magíster, son su corazón.

A la UTFSM por becarme, puesto que sin este apoyo hubiese sido más difícil hacer posible este sueño.

A cada una de las mujeres entrevistadas que accedieron a ser parte de esta investigación de contenido inédito hasta la fecha.

A todas y todos quienes colaboraron directa e indirectamente conmigo para concretar el sueño de esta tesis y convertirlo en una realidad tangible y visible: María José Almarza Tapia, Javiera Neira Carreo, Eduardo Vera Viveros, Camila Poblete Álvarez y Jaime Silva González.

A Daniella Oñate Contreras por su valiosa edición al presente documento.

“La mujer chilena trabajó siempre. Antes de nuestra moderna incorporación a la economía del mundo, ya ella era buena hortelana, artesana, habilidosa en artes y capaz de enseñarlo en muchas cosas más.”

Gabriela Mistral

El carácter de la mujer chilena (1938)



Fig. 2: Ana Tuki Pate, Agente Cultural Clave.
Fuente: Dibujado e ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.

RESUMEN

La presente investigación coloca el foco en los procesos de transferencia en torno a las técnicas vernáculas en base a fibras vegetales para usos típicos. Buscando generar una matriz de registro, análisis y visibilización del saber hacer y la tradición ancestral asociado a un territorio específico, escogiendo tres casos de estudio, asociados a tres mujeres de Rapa Nui, cada una de ellas conocedoras y practicantes de técnicas ancestrales específicas en torno a distintas fuentes de materias primas, registro en detalle inédito a la fecha.

Para ello, se estudiaron primeramente las prácticas cotidianas de las mujeres de Rapa Nui al interior de cada clan, entorno a los conocimientos emanados de sus propios saberes haceres ancestrales, buscando visibilizar cuáles son esas prácticas cotidianas y el rol que juegan las mujeres al transmitirlos en su cultura.

Entonces, el objeto de estudio son los saberes haceres entorno a técnicas vernáculas, transmitidas a través de la tradición oral, a partir del uso de las fibras vegetales como materias primas para producir vestuario, objetos, esteras e insumos arquitectónicos en pequeña, mediana y/o gran escala.

PALABRAS CLAVES | Conocimiento Tripartito, Rehabilitación, Sostenibilidad, Género, Técnicas Constructivas Vernáculas, Fibras vegetales, Saberes Ancestrales, Tradición Oral, Transferencia Tecnológica, Sabiduría Ancestral, Mujeres, Tecnología, Trabajo Ligado a la Tierra, Legado a Generaciones Futuras, Patrimonio Cultural Inmaterial y Material, Patrimonio Natural.

GLOSARIO RAPA NUI-CASTELLANO

Anakena:	Cueva del pájaro kena.
Cocotera:	Palmera.
Gnapokilandia:	Pequeñolandia
Hanga Piko:	Bahía estrecha, bahía escondida.
Hanga Roa:	Bahía ancha.
Hare Nga Poki:	Casa de niño pequeño.
Hare Noa:	Construcción de piedra utilizada como gallinero.
Hare Paenga:	Casa bote, construcción antigua hecha de piedras y ramas con forma de bote invertido
Hoe Vaka:	Canoa polinésica.
Kai kai:	Juego de hilos.
Kakaka:	Fibra de tronco de plátano en trajes de baile.
Mahute:	Mora turca o falsa morera.
Maika:	Plátano.
Mana:	Poder.
Manavai:	Construcción circular de piedra utilizada para proteger los cultivos.
Nari Nari:	Ser pesado, figura grotesca.
Nehe Nehe:	Bello, hermoso, bonito.
Pae Pae:	Taller.
Rano:	Volcán o cráter.
Rapa Nui:	Isla grande.
Riu:	Canto ancestral.
Taupea:	Espacio intermedio techado y sin muros, conector entre interior y exterior de un inmueble. Patio cubierto
Te pito o te henua:	Ombbligo del mundo, antiguo nombre para referirse a Rapa Nui.
Tingi Tingi:	Golpear repetidamente.
Toromiro:	Sophora toromiro. Un arbusto Rapa Nui, cuya madera se usaba para tallar.
Umupae:	Cocina antigua de piedra, formada por cinco piedras.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Portada	1
Dedicatoria y Agradecimientos	5
Resumen/Abstract	7
Glosario Rapa Nui-Castellano	8
Índice de Contenidos	9

I. INTRODUCCIÓN

Formulación del problema-Motivación	14
Estado del arte	16
Preguntas de investigación	44
Delimitación del tema	44
Hipótesis	45
Contexto y objeto de estudio	45
Objetivos	47
Metodología y Método	47
Marco teórico	50
Contenido	55

CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 Una cronología histórica del habitar en el territorio insular de Rapa Nui y de la presencia de las fibras vegetales en él.	58
1.2 La presencia de las fibras vegetales en Rapa Nui como materia prima base de técnicas vernáculas	72
1.3. Mapeo mundial general del uso de 2 fibras vegetales en la producción de Artesanía y Arquitectura.	76

CAPÍTULO 2: DISEÑO METODOLÓGICO

2.1 Tres escalas de análisis	84
2.2. Actrices y actores claves	85
2.3. Cuatro etapas de la investigación, instrumentos y “La Matriz” herramienta.	86
2.3.1. Primera etapa:	86
2.3.1.A. Recolectar	87
2.3.1. B. Diseñar	89
2.3.2. Segunda etapa:	90
2.3.2. A. Aplicar	90
2.3.2. B. Sistematizar	91
2.3.3. Tercera etapa:	94
2.3.3. A. Caracterizar	94
2.3.3. B. Analizar a través de la matriz	96
2.3.4. Cuarta etapa:	102
2.3.4. A. Visibilizar Macro análisis-el paisaje cultural	102
2.3.4. B. Visibilizar Microanálisis-las fibras vegetales	102

CAPÍTULO 3: APLICACIÓN DE LA MATRIZ DE ANÁLISIS Y VISIBILIZACIÓN DE UN CONOCIMIENTO TRIPARTITO

3.1 Contexto previo a la aplicación matriz de análisis y visibilización:	108
3.1.1. Construir confianza.	108
3.1.2. Temporalidad.	109
3.1.3. Hechos a escala nacional.	110
3.2. Fuentes de tradición oral:	110
3.2.1. Flexibilizar la aplicación de las entrevistas.	110
3.2.2. Seleccionar las creadoras entrevistadas.	111
3.2.3. Entrevistas semiestructuradas aplicadas.	111
3.3. Actrices clave, actores y colaboradores	112
3.3.1 Trabajo en Terreno	113
3.3.2 Trabajo en gabinete	113
3.4 Breve caracterización de las entrevistadas	114
3.4.1. Entrevistada N° 1: Caso Piloto.	115
3.4.2. Entrevistada N° 2: Caso de estudio N°1.	115
3.4.3. Entrevistada N° 3.	115
3.4.4. Entrevistada N° 4.	116
3.4.5. Entrevistada N° 5.	116
3.4.6. Entrevistada N° 6: Agente cultural clave.	116
3.4.7. Entrevistada N° 7: Caso de estudio N°2.	117
3.4.8. Entrevistada N° 8: Caso de estudio N°3.	117
3.4.9. Entrevistada N° 9: Colaboradores clave.	117
3.5 Aplicación de la matriz	118
3.5.1. La estructura de matriz aplicada.	118
3.5.2. Presentación de los tres casos estudio:	119
3.6 Síntesis aplicación 9 entrevistas	119
3.6.1. Caso 1.	120
3.6.2. Caso 2.	120
3.6.3. Caso 3.	120

CAPÍTULO 4: RESULTADOS, DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

4.1 Resultados	202
4.2 Discusión	205
4.3 Conclusiones	208

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	212
Índice de Figuras	217

INTRODUCCIÓN



Formulación del problema-Motivación	14
Estado del arte	16
Preguntas de investigación	44
Delimitación del tema	44
Hipótesis	45
Contexto y objeto de estudio	45
Objetivos	47
Metodología y Método	47
Marco teórico	50
Contenido	55



Fig.N°4: Mural existente en Jardín Infantil y Sala Cuna Hare Nga Poki de Rapa Nui.
Fuente: Registro fotográfico personal.

La **introducción** contiene la formulación del problema-motivación, la delimitación del tema, las preguntas de investigación, el contexto y objeto de estudio, los conceptos relativos a la investigación, tales como la “agenda 2030”, la “ancestralidad”, la “economía circular”, la generación de una “matriz”, el “saber hacer”, la “tradición”, el “transferir”, la “tecnología”, el “territorio”, la “transferencia”, y sus alcances.

Formulación del Problema-Motivación

Chile es un país poseedor de una diversidad geográfica, cultural y climática, construido sobre una riquísima base de trece pueblos originarios reconocidos: Atacameños, Aymara, Changos, Chonos, Colla, Diaguita, Kaweshkar, Mapuche, Quechua, Rapa Nui, Selknam, Tehuelche y Yámana. Todos ellos están directamente ligados a un contexto y un territorio específico, distinguiéndose cada uno por su clima, localización geográfica, cosmovisión, patrón de asentamiento, arquitectura y artes, historia, organización social, economía, y lengua. Gracias a esto es que existe también una variedad importante de Patrimonio Cultural Material Vernacular e Inmaterial asociado a la práctica de “Saberes Haceres” tradicionales asociados a un espacio determinado, del que son agentes de transmisión fundamentales las mujeres ancestrales, dueñas de un conocimiento vernacular.

Las mujeres ancestrales y de nuestros pueblos originarios, son conocedoras de los lugares y procesos de recolección de la materia prima (tierra, piedra, animal, metal, madera, fibras vegetales), su producción en un espacio determinado (taller, patio interior, cocina, etc.) a través de una técnica específica (textilería, alfarería, transmisión oral, orfebrería, etc.) para un uso típico (vestimenta, ornamentación, arte, vivienda, etc.) Sin embargo, existe escasa visibilización sistematizada y gráfica del conocimiento tripartito en torno a los “Saberes Haceres” ancestrales cuya materia prima son las fibras vegetales. Coexistiendo el riesgo de que desaparezca una valiosa transferencia tecnológica de conocimiento y tradición ancestral si se perpetúa la carencia de registros concretos gráficos y audiovisuales actualizados y su posterior difusión de dichos procesos, junto con su respectiva puesta en valor. Además, se ha detectado la falta de consolidación en un solo lugar que unifique el registro de dichas prácticas.

Se escoge como caso de estudio el pueblo originario Rapa Nui para dar comienzo a esta investigación por tres razones:

En **primer lugar**, porque mi ejercicio laboral actual me ha llevado a viajar a la Isla Rapa Nui en dos oportunidades desde el 2018 hasta la fecha, conectándome con valiosas y generosas mujeres Rapa Nui, poseedoras de un rol claro y definido de proteger, preservar, transmitir y rehabilitar su cultura, orgullosas todas de su origen, ascendencia y descendencia, por lo que el presente estudio pretende contribuir a la visibilización del conocimiento recogido y transmitido oralmente a través de su experiencia, y como la principal transmisora de valores y saberes ancestrales.

En **segundo lugar**, porque al situar la investigación en una isla, ésta posee límites claros y establecidos para implementar la herramienta metodológica de registro, análisis y visibilización del saber hacer asociado a un territorio específico propuesta en el desarrollo de la presente investigación, sumado a esto de un tiempo a esta parte la Isla Rapa Nui ha invertido en incorporar atributos vinculados a la sostenibilidad.

Y, en **tercer lugar**, porque el pueblo Rapa Nui posee reconocimiento formal y oficial tanto en el campo del patrimonio material e inmaterial. Puesto que el Parque Nacional Rapa Nui posee la categoría de ser el primer Sitio de Patrimonio Mundial de Chile, poseedor de tres criterios de valor universal excepcional según la UNESCO, los que son 1) Representa una obra maestra del genio creativo del ser humano, 2) Es un testimonio único, o por lo menos excepcional de una tradición cultural o de una civilización y 3) Constituye un ejemplo excepcional de un asentamiento tradicional representativo de una cultura, especialmente cuando ella se ha vuelto vulnerable. Y, finalmente, lo dispuesto en el artículo 19 N° 10 de la Constitución Política de la República y en el decreto 11 de 2009 del Ministerio de Relaciones Exteriores, que promulga la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO; sumado a ello, recientemente en Chile existe la valoración de tesoros humanos vivos desde la mirada del patrimonio inmaterial, relevando algunas prácticas gracias a la inclusión de la “Tradición Oral Rapa Nui” en la categoría UNESCO de “Tradiciones y expresiones orales” y “Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo” mediante el Identificador SIGPA: E3298 Folio: 2018_005, registro de fecha de ingreso el 02-08-2018, a través de la Resolución N°1440 de fecha 25-10-2018, donde se aprueba su incorporación al registro de patrimonio cultural inmaterial.

La presente investigación aspira a contribuir en la generación de una herramienta a ser aplicada con el objeto de aportar a la memoria nacional para no tan solo ser recordadas a través de la tradición oral sino también a través de registros ilustrados. |

Identificación del Problema	Carencia de registros y visibilización de las técnicas, en sus procesos de transferencia tecnológica y tradiciones ancestrales en la historia documentada escrita del pueblo Rapa Nui.
¿Qué?	Generar un registro gráfico con el objeto de contribuir a la memoria histórica nacional, visibilizando y definiendo parte del aporte de las mujeres Rapa Nui en el campo de los procesos de transferencia tecnológica y tradición ancestral.
¿Cómo?	Investigar el rol de la mujer Rapa Nui en la historia de los saberes haceres ancestrales a través de la consolidación, análisis y visibilización de los procesos de transferencia tecnológica y tradición ancestral.
¿Para Qué?	Contribuir a la preservación de la memoria e identidad local Rapa Nui en torno a los procesos de transferencia tecnológica y tradición ancestral.

Fig. N°5: Síntesis Formulación Problema-Motivación. Fuente: Elaboración propia

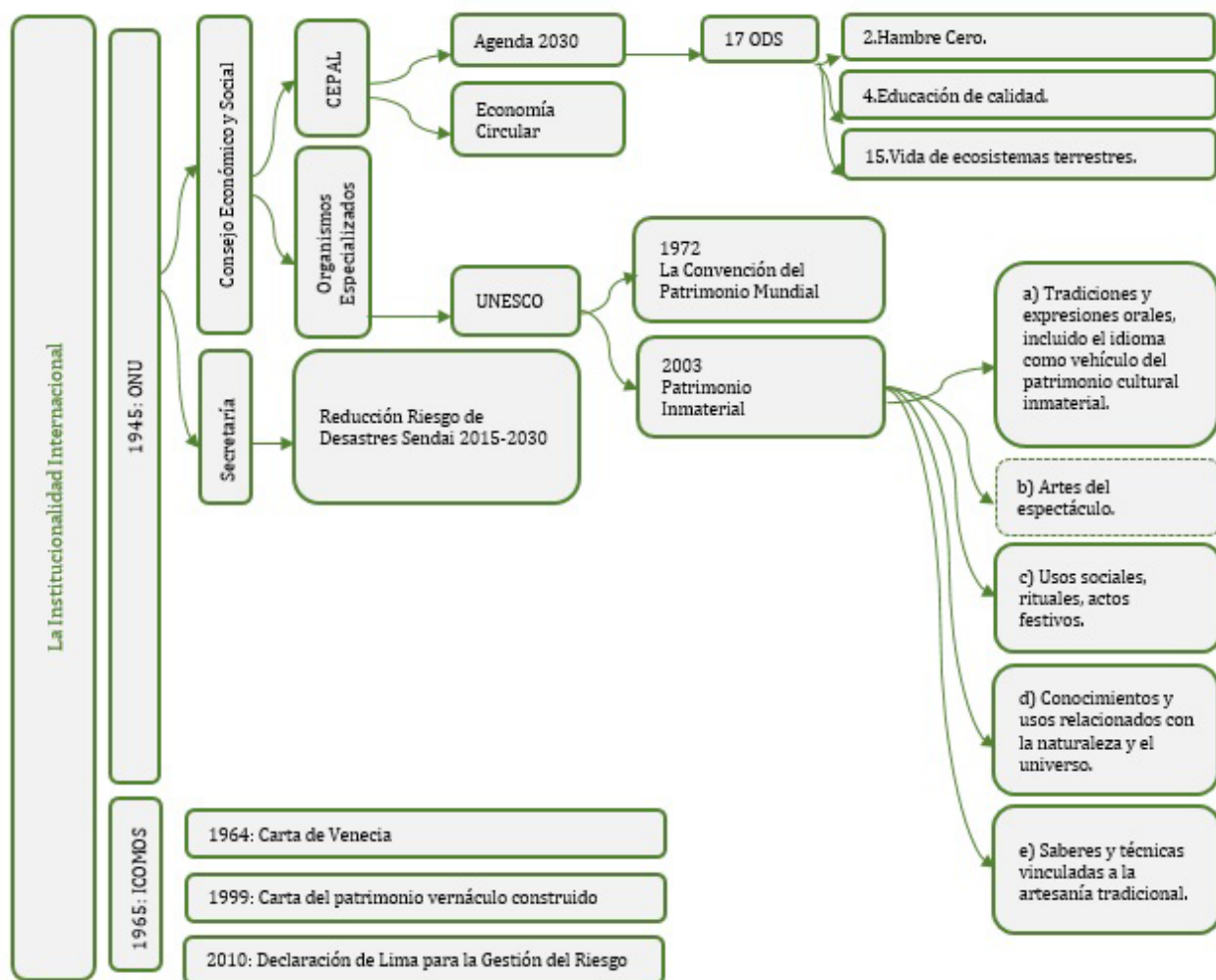
Estado del Arte

En la revisión del estado del arte se levanta la construcción de un mapeo que contiene tanto la visión Internacional, incluyendo la Latinoamericana, como también la que existe hoy a nivel nacional. Comenzando por registrar la existencia o no de una institucionalidad que incide en las políticas públicas nacionales en relación a la visibilización y puesta en valor de materias relevantes para el presente estudio como son los procesos de transferencias tecnológicas, enfocados en los saberes haceres de las mujeres indígenas, el conocimiento de los territorios en los que se insertan y de sus materias primas a disposición de los usos locales, como los sistemas de recolección, procesado y trabajo en torno a las fibras de origen vegetal.

1.1. Visión Internacional:

Los organismos “oficiales”

La visión mundial está sostenida por una institucionalidad presidida por la Organización para las Naciones Unidas (ONU) y todos los organismos e iniciativas que la integran, relevando ese organigrama en la figura N°4, que sintetiza un mapeo global de aquellos que inciden en la presente investigación, el cual otorga un marco internacional de los que existe en relación con el tema de tesis, fundamental para determinar “lo que queda por hacer” en base al presente estudio.



N°6: Mapa síntesis institucionalidad Internacional Global. Fuente: Elaboración propia.

La ONU

Chile es uno de los cincuenta y un Estados miembros que apoya la conformación de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) el año 1945, desde la implementación de su primera conferencia¹ internacional; la cual promueve la cooperación internacional entre gobiernos, en materias de carácter económico, social, cultural, educativo y sanitario, ayudando a hacer efectivos los derechos humanos y las libertades fundamentales de todos y todas, sin hacer distinción por motivos de raza, sexo, idioma o religión; la ONU puede adoptar decisiones sobre la amplia variedad de problemas que enfrenta la humanidad en el siglo XXI; pues bien, la carta de las Naciones Unidas es considerada un tratado internacional, que le otorga diversos poderes² de acción a nivel mundial.

La ONU se compone de seis órganos principales, de los cuales, para la presente investigación se define que son incidentes tres: el “**Consejo Económico y Social**”, “**Otros Órganos**” y las “**Secretarías**”, especificando para cada una las iniciativas importantes para el tema de estudio de esta investigación.

El **Consejo Económico y Social** es integrado a su vez por los siguientes tres componentes: La “**Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)**”, quien dentro de sus muchas ocupaciones promueve la “**Agenda 2030**” y la “**Economía Circular**” como parte de la implementación de la “nueva agenda”.

En “**Otros Órganos**”, es donde se establece el “**Foro permanente para las cuestiones indígenas**”.

Los “**Organismos Especializados**” compuestos por la **Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)**, con la convención del Patrimonio Mundial (WHC) y el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), herencia cultural intangible y salvaguardia del patrimonio vivo.

Dentro de las **Secretarías**, se sitúa la Inter - institucionalidad de la Estrategia Internacional para la Reducción de los Desastres (UNDRR), a través del **Marco de Sendai para la Reducción del Riesgo de Desastres 2015-2030**, adoptado de la tercera conferencia mundial de las Naciones Unidas celebrada en Sendai (Japón) el año 2015.

A continuación, se analizará con mayor profundidad los tres componentes antes mencionados:

a) La CEPAL: Agenda 2030 y Economía Circular: Promueve desde el año 2015 la “**Agenda 2030**”, haciendo parte de su implementación la “**Economía Circular**” dentro de esta “nueva agenda”, la que intenta avanzar hacia la sostenibilidad de los estados miembros y sus ciudades.

“Establece una visión transformadora hacia la sostenibilidad económica, social y ambiental de los 193 estados miembros...representa una oportunidad histórica para América Latina y el Caribe, ya que incluye temas altamente prioritarios para la región, como la erradicación de la pobreza extrema, la reducción de la desigualdad en todas sus dimensiones, un crecimiento económico inclusivo con trabajo decente para todos, ciudades sostenibles y cambio climático, entre otros”³

Para implementar dicha sostenibilidad, determina 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)⁴, para los cuales, los pueblos indígenas y las mujeres de los estados que forman parte de la ONU fueron parte activa y participativa durante todo su proceso de creación.

¹ Carta de San Francisco, el 26 de junio de 1945.

² Un.org/es/about-us/un-charter

³ <https://www.cepal.org/es/temas/agenda-2030-desarrollo-sostenible/acerca-la-agenda-2030-desarrollosostenible>

⁴ www.un.org



Fig. N°7: Síntesis gráfica agenda 2030.
Fuente: www.un.org

“Los pueblos indígenas, incluidas las mujeres y el Foro Permanente para las Cuestiones Indígenas, participaron activamente en los procesos de consulta y negociación que desembocaron en la aprobación de la Agenda 2030 (véase la resolución 70/155 de la Asamblea General).”

De esto se puede desprender que es por ello, por lo que la agenda 2030 contiene referencia expresa a los pueblos originarios y los valores ancestrales que éstos pueden aportar en concreto a un mundo con un enfoque más sostenible, tal y como se sintetiza en la Figura N°6. *“La Agenda 2030 contiene seis referencias específicas a los pueblos indígenas: tres en la declaración política, dos en las metas de los Objetivos de Desarrollo Sostenible 2 sobre el hambre cero (meta 2.3) y 4 sobre la educación (meta 4.5) y una en la sección de seguimiento y examen, en la que los Estados expresaron su compromiso de hacer participar a los pueblos indígenas en la labor de implementación de los Objetivos. Asimismo, se los alentó a que realizaran exámenes periódicos e inclusivos de los progresos, incluidos los nacionales, realizados en la consecución de esos Objetivos, y a que aprovecharan las contribuciones de los pueblos indígenas en esos exámenes (resolución 70/1 de la Asamblea, párr. 79). El Foro Permanente ha proporcionado material y análisis para la implementación de la Agenda 2030, en estrecha cooperación con el grupo principal de las poblaciones indígenas. También ha incluido en el programa de sus períodos de sesiones anuales un tema permanente sobre la Agenda 2030 a fin de reunir aportaciones y sugerencias sobre el modo de integrar mejor los derechos de los pueblos y las mujeres indígenas en el proceso a nivel nacional, regional y mundial.”*

Se precisa lo primordial que es la implementación de la economía circular para apoyar la puesta en marcha de los 17 ODS, debido a que contribuye a poner freno al cambio climático, dentro de sus muchos beneficios. *“La economía circular es crucial para alcanzar los objetivos de desarrollo sostenible de la ONU y el objetivo del acuerdo de París, “sobre el cambio climático de limitar el aumento de la temperatura global a 1,5°C por encima de la época preindustrial”⁵. La economía circular implica evitar el consumo excesivo, los residuos y el uso de combustibles fósiles mediante el arrendamiento, la reutilización, la reparación y el reciclaje de los materiales y los productos existentes.*

b) Otros Órganos: Foro permanente para las cuestiones indígenas; El año 1993, la ONU celebra el año internacional de las poblaciones indígenas del mundo, con miras a fortalecer la cooperación internacional para la

⁵ <https://unfccc.int/>

solución de los problemas que enfrentan las comunidades indígenas en áreas como los derechos humanos, el medio ambiente, el desarrollo, la educación y la salud. Mientras que, en el año 2000, se cuenta con “Otros Órganos”, en donde se establece el “Foro permanente para las cuestiones indígenas”, creado como resultado de la acción tomada siete años atrás. El “Foro” actúa como un órgano consultivo en el marco de las naciones unidas que reporta al consejo económico y social de la ONU. Tal y como lo sintetiza la Fig. N°6.

c) Organismos Especializados: UNESCO, LINKS, IPBES, la Convención del Patrimonio Mundial y el Patrimonio Cultural Inmaterial. Dentro de los “Organismos Especializados” se encuentra la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), quien promueve dos líneas rectoras fundamentales para la “Rehabilitación Arquitectónica Sostenible” y los “Potenciales procesos de transferencias tecnológicas vernáculas en base a fibras vegetales, una Matriz de registro, análisis y visibilización del saber hacer u tradición ancestral asociado a un territorio específico: El Caso de las Mujeres de Rapa Nui”. Dichas dos líneas se expresan en las Convenciones del Patrimonio Mundial (WHC) y del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) Herencia cultural intangible y salvaguardia del patrimonio vivo.

Objetivo Desarrollo Sostenible (ODS)		Metas del Objetivo	Indicadores
2. HAMBRE CERO	Poner fin al hambre, lograr la seguridad alimentaria y la mejora de la nutrición y promover la agricultura sostenible.	2.3 De aquí a 2030, duplicar la productividad agrícola y los ingresos de los productores de alimentos en pequeña escala, en particular las mujeres, los pueblos indígenas , los agricultores familiares, los ganaderos y los pescadores, entre otras cosas mediante un acceso seguro y equitativo a las tierras, a otros recursos e insumos de producción y a los conocimientos, los servicios financieros, los mercados y las oportunidades para añadir valor y obtener empleos no agrícolas.	2.3.2 Media de ingresos de los productores de alimentos en pequeña escala, desglosada por sexo y condición indígena.
4. EDUCACIÓN DE CALIDAD	Garantizar una educación inclusiva y equitativa de calidad y promover oportunidades de aprendizaje permanente para todos.	4.5 De aquí a 2030, eliminar las disparidades de género en la educación y asegurar el acceso igualitario a todos los niveles de la enseñanza y la formación profesional para las personas vulnerables, incluidas las personas con discapacidad, los pueblos indígenas y los niños en situaciones de vulnerabilidad.	4.5.1 Índices de paridad (entre mujeres y hombres, zonas rurales y urbanas, quintiles de riqueza superior e inferior y grupos como los discapacitados, los pueblos indígenas y los afectados por los conflictos, a medida que se disponga de datos) para todos los indicadores educativos de esta lista que puedan desglosarse.
15. VIDA DE ECOSISTEMAS TERRESTRES	Proteger, restablecer y promover el uso sostenible de los ecosistemas terrestres, gestionar sosteniblemente los bosques, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras y detener la pérdida de biodiversidad.	El 30% de la superficie terrestre está cubierta por bosques y estos, además de proporcionar seguridad alimentaria y refugio, son fundamentales para combatir el cambio climático, pues protegen la diversidad biológica y las viviendas de la población indígena.	

Fig. N°8: Síntesis ODS en los que se incorpora la variable de género y pueblos indígenas. Fuente: Elaboración propia.

La UNESCO:

Desde el año 2002 la UNESCO funda el “Sistema de conocimiento local e indígena”, denominado LINKS o ENLACES⁶ en castellano. Sistemas de Conocimientos Locales e Indígenas, denominado “ENLACES” (LINKS) en castellano, *“se fundó como iniciativa intersectorial en 2002, y ha procedido a informar y facilitar los intercambios entre los poseedores de conocimientos autóctonos y locales con los procesos de política científica y medioambiental, las normas y estándares internacionales y el surgimiento de la cooperación transdisciplinar en materia de conocimientos.”*

Desde allí, el año 2012 conecta con IPBES⁷, cuyo significado en castellano se traduce como “Unidad de apoyo técnico sobre conocimientos indígenas y locales”, la cual otorga cumplimiento al ODS 15: Gestionar sosteniblemente los bosques, luchar contra la desertificación, detener e invertir la degradación de las tierras, detener la pérdida de la biodiversidad.

En específico, relativo a los saberes ancestrales de los pueblos originarios en torno a su aporte al freno del cambio climático, los desafíos de la agenda 2030, actividades y movimientos locales, Francisco Javier Leyva Ortiz indica en su artículo⁸ que, los saberes tradicionales indígenas se constituyen como un factor para alcanzar el desarrollo sostenible, puesto que *“...sus estilos de vida, que alguna vez fueron vistos como primitivos, hoy en día podrían ser la clave, no sólo para conseguir el desarrollo sostenible que se propone en la Agenda 2030, sino para salvar a la humanidad del avance del cambio climático, aunque para ello se tendrían que modificar drásticamente los hábitos de producción y consumo capitalistas. Sin embargo, las comunidades que siguen con estas costumbres, a lo largo de tantas décadas, han colocado un grano de arena más valioso de lo que se puede imaginar, al haber gestionado los ecosistemas en los que viven, de manera que han sobrevivido tanto sus civilizaciones como los recursos que se encuentran en ellos”.*

Mientras que, en diciembre de 2017, la UNESCO genera una conferencia a raíz del *“quinto informe gubernamental de expertos sobre el cambio climático donde se reconoce los sistemas y prácticas de los sistemas de conocimientos indígenas, locales y tradicionales como un recurso importante para adaptarse al cambio climático, detectando un déficit de investigación en Sudamérica.”*

La UNESCO⁹ dentro de sus áreas prioritarias incorpora el **Sistemas de Conocimientos Locales e Indígenas** relevando en una de sus publicaciones que *“Los conocimientos locales e indígenas hacen referencia al saber y a las habilidades y filosofías que han sido desarrolladas por sociedades de larga historia de interacción con su medio ambiente. Para los pueblos rurales e indígenas, el conocimiento local establece la base para la toma de decisiones en aspectos fundamentales de la vida cotidiana. Este conocimiento forma parte integral de un sistema cultural que combina la lengua, los sistemas de clasificación, las prácticas de utilización de recursos, las interacciones sociales, los rituales y la espiritualidad. Estos sistemas únicos de conocimiento son elementos importantes de la diversidad cultural mundial y son la base de un desarrollo sostenible adaptado al modo de vida local.”*¹⁰

La Convención del Patrimonio Mundial: Se sabe que el año 1972 nace la Convención del Patrimonio Mundial, a partir de la cual se genera una “Lista del Patrimonio Mundial”, que consigna las inscripciones más recientes de los Estados parte y los acuerdos de colaboración. Dentro de “La Lista” se establece que ciertos lugares de la tierra poseen un *“valor universal excepcional, perteneciendo al patrimonio común de la humanidad”.* Dentro de “La Lista”¹¹, Chile registra siete valores excepcionales de cuidado y relevancia para toda



Fig. N°9: Publicación Política pueblos indígenas. fuente: www.unesco.org



Unidad de apoyo técnico de sobre conocimientos indígenas locales

La Plataforma Intergubernamental sobre Diversidad Biológica de los Ecosistemas (IPBES) es un organismo intergubernamental independiente, creado por los Estados miembros en 2012.



Última actualización: 21 de Marzo de 2023

Fig. N°10: Página inicio de sistemas de conocimientos locales e indígenas (LINKS). fuente: <https://www.unesco.org/es/links/ipbes>

⁶ <https://www.unesco.org/es/node/408?hub=408>

⁷ <https://www.unesco.org/en/links/ipbes>

⁸ Artículo “Reconocimiento del conocimiento: Los saberes tradicionales indígenas como factor para alcanzar el desarrollo sostenible” de la Revista Derechos fundamentales a Debate, Núm. 11-2019, Septiembre 2019. <http://www.unesco.org/>

¹⁰ <https://es.unesco.org/links>

¹¹ <https://whc.unesco.org/en/list/>

la humanidad, estos son: El “Parque Nacional Rapa Nui” (1995), las “Iglesias de Chiloé”(2000), el “Barrio histórico de la ciudad portuaria de Valparaíso”(2003), las “Oficinas salitreras de Humberstone y Santa Laura”(2005), la “Ciudad minera de Sewell”(2006), “Qhapaq Ñan - Sistema vial andino (sitio transfronterizo)”(2014) y recientemente incorporado el “Asentamiento y momificación artificial de la cultura chinchorro en la región de Arica y Parinacota”(2021). Para el presente estudio, se escoge el Parque Nacional Rapa Nui, por ser el primer sitio patrimonio de la humanidad para Chile, junto sus tres criterios expuestos y consolidados en la Fig. N°10, donde se precisa el año de inscripción, el nombre con el cual fue inscrito, el cual se expondrá en mayor profundidad en el “Contexto y Objeto de estudio”.

Criterios
(i): El Parque Nacional Rapa Nui contiene uno de los fenómenos culturales más notables del mundo. Una tradición artística y arquitectónica de gran poder e imaginación fue desarrollada por una sociedad que estuvo completamente aislada de influencias culturales externas de cualquier tipo durante más de un milenio.
(iii): Rapa Nui, el nombre indígena de Isla de Pascua, da testimonio de un fenómeno cultural único. Una sociedad de origen polinesio que se asentó allí c. AD 300 estableció una tradición poderosa, imaginativa y original de escultura y arquitectura monumental, libre de cualquier influencia externa. Desde el siglo X al XVI esta sociedad construyó santuarios y erigió enormes figuras de piedra conocidas como moai, que crearon un paisaje inigualable que sigue fascinando a personas de todo el mundo.
(v): El Parque Nacional Rapa Nui es un testimonio del carácter innegablemente único de una cultura que sufrió una debacle como resultado de una crisis ecológica seguida de la irrupción del mundo exterior. Los restos sustanciales de esta cultura se mezclan con su entorno natural para crear un paisaje cultural inigualable.

Fig. N°11: Síntesis Criterios Parque Nacional Rapa Nui Patrimonio de la Humanidad. Fuente: Elaboración propia.

El Patrimonio Cultural Inmaterial: El campo del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) cumple el presente año en curso, 2023, veinte años desde la celebración de la primera convención en la materia y su creación de “Las Listas”¹². El año 2001 se conforma la “Mesa redonda de expertos sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial” en Turín (Italia) con el objeto de crear definiciones de trabajo en este campo. Luego en el año 2004 en Nara (Japón) se concreta la “Conferencia Internacional sobre La Salvaguardia del Patrimonio Cultural Tangible e Intangible: hacia un planteamiento integrado”. El cual considera tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, estipulando los siguiente cinco componentes:

N°	Expresiones Patrimonio Cultural ¹³
1	Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial.
2	Artes del espectáculo.
3	Usos sociales, rituales, actos festivos.
4	Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.
5	Saberes y técnicas vinculadas a la artesanía tradicional.

Fig. N°12: Síntesis de las Cinco expresiones del Patrimonio Cultural Inmaterial. Fuente: Elaboración propia.

El Patrimonio Cultural Inmaterial, a pesar de lo frágil, es un importante factor de mantenimiento de la diversidad cultural frente a la globalización, contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida, su importancia radica en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación, posee un valor social y económico para grupos sociales minoritarios como mayoritarios de un estado, poseyendo la misma importancia para países en desarrollo que desarrollados. Se considera que es tradicional, contemporáneo y viviente al mismo tiempo, integrador, representativo y basado en la comunidad.

¹² <https://ich.unesco.org/es/listas>

¹³ <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

Parte de los últimos avances que la UNESCO ha tenido en torno a la presente materia, refiere a herramientas de análisis y visibilización a través de la creación de tipologías de “constelaciones”, que se constituyen en mapas síntesis para cada una de las expresiones que forman parte de “Las Listas”. El año 2016 la UNESCO comenzó a estudiar la posibilidad de:

1. Agrupar los elementos que tratan temas similares.
2. Buscar diversas maneras de conectar los elementos entre sí a través de conceptos e ideas.
3. Elaborar un mapa basado en el contenido o el significado (la semántica) de los elementos, y no en su ubicación geográfica.

Lo anterior, debido a que la Secretaría de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial ha invertido en la gestión de conocimientos para proporcionar a los Estados parte información detallada y servicios en línea, presentándose la información por año, país y lista, quedando pendiente agruparse por contenido cultural.

El año 2018, en la decimotercera reunión del Comité se presenta el proyecto “**Indaga en el PCI**”¹⁴, que toma como pie inicial para su construcción la plataforma TESTAURO¹⁵ de la UNESCO (lista controlada y estructurada de términos para el análisis temático y la búsqueda de documentos y publicaciones en el campo de acción de la UNESCO). La herramienta contempla cinco instrumentos de visibilización gráfica: “Constelación”, “Desarrollo Sostenible”, “Biomás y Recursos Naturales”, “Ámbitos de la Convención” y “Peligro”. A través de estos cinco elementos basados en la web semántica (significado) se propone una navegación a través de internet en torno a los conceptos y visual de casi 500 expresiones inscritas en las “Listas de la Convención” desde el año 2003 en adelante.

Por cada una de las cinco visibilizaciones gráficas se permite examinar cada expresión respecto a cuatro áreas: “Ámbito”, “Tema”, “Ubicación Geográfica” y “Ecosistema”. Teniendo acceso de esta forma a las interacciones entre éstas. Las visibilizaciones son dinámicas y se modifican con frecuencia debido al ingreso de nuevas inscripciones de expresiones y a la mejora constante del portal de libre acceso para la comunidad mundial.

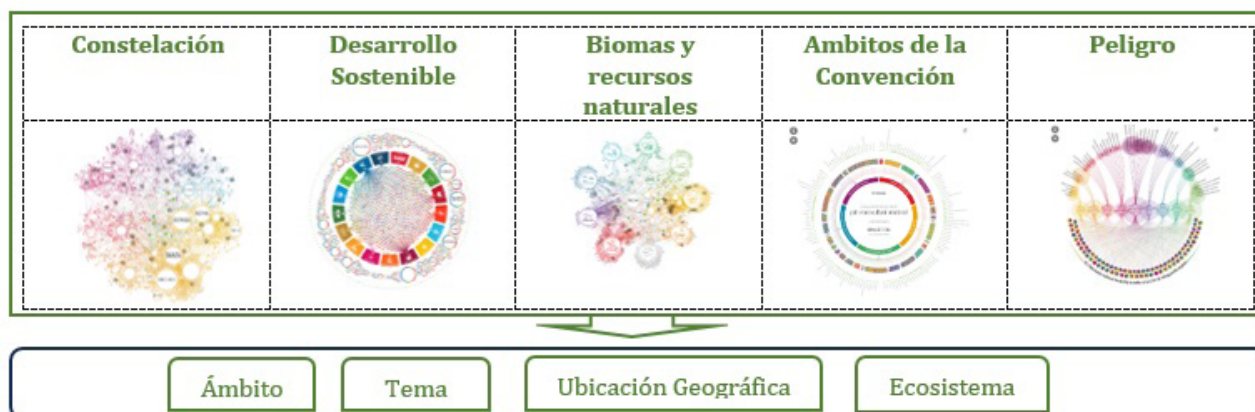


Fig. N°13: Síntesis de los cinco instrumentos de análisis del P. Cultural Inmaterial. Fuente: Elaboración propia.

¹⁴<https://ich.unesco.org/es/lanzamiento-del-proyecto-indaga-en-el-pci-01032>

¹⁵<https://vocalaries.unesco.org/browser/thesaurus/en/>

Una “Constelación” de expresiones del patrimonio vivo. Es una visualización interactiva que muestra la diversidad e interconexión de los elementos del patrimonio cultural vivo inscritos en las Listas, el usuario o usuaria puede acceder a términos tales como “Danza”, Familia”, “Rituales”, etc. para alrededor de 500 expresiones del patrimonio cultural inmaterial asociadas a comunidades de más de 100 países estados miembros.

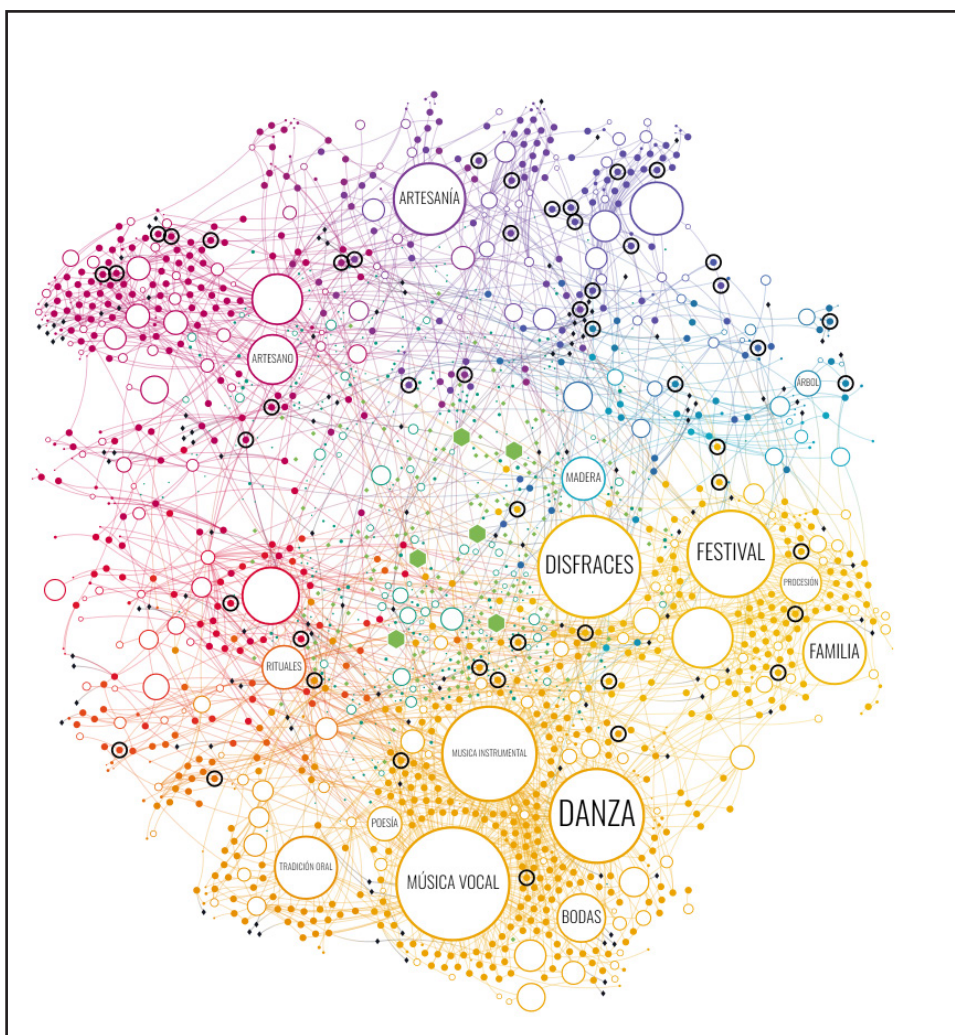


Fig. N°14: Constelación. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=constellation#tabs>

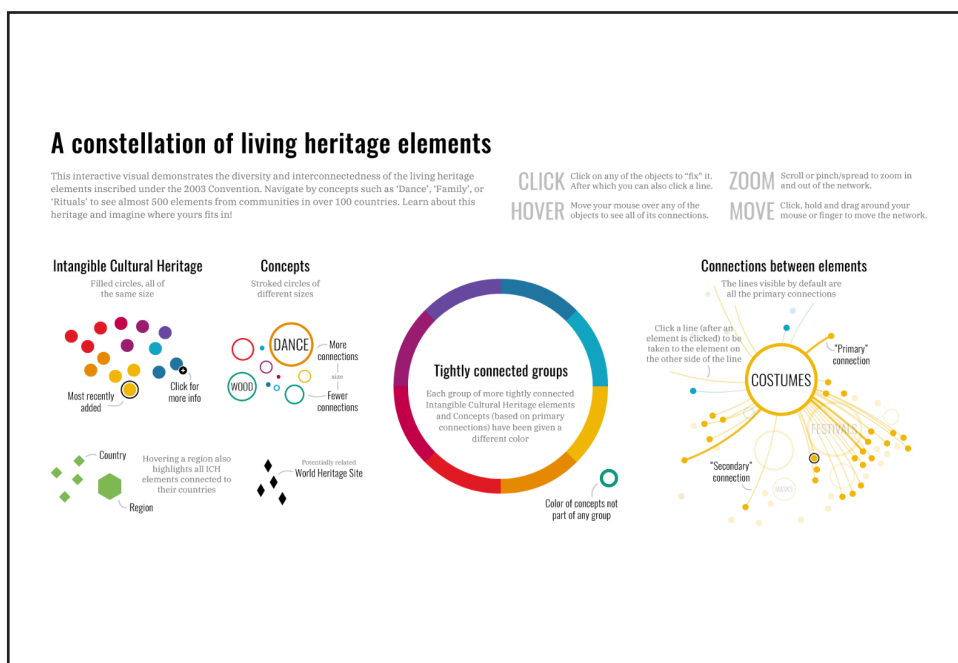


Fig. N°15: Indicaciones de cómo utilizar la herramienta “Constelación”. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=constellation#tabs>

Patrimonio vivo y “Desarrollo Sostenible”: Se destaca la interrelación existente entre el patrimonio vivo y los 17 ODS que la comunidad internacional estableció a través de la agenda 2030. *“La visualización muestra que el patrimonio vivo no sólo es diverso y variado, sino que también es una fuente inestimable de conocimientos, comprobados a lo largo del tiempo, sobre cómo vivir en nuestro planeta de forma sostenible y pacífica.”*

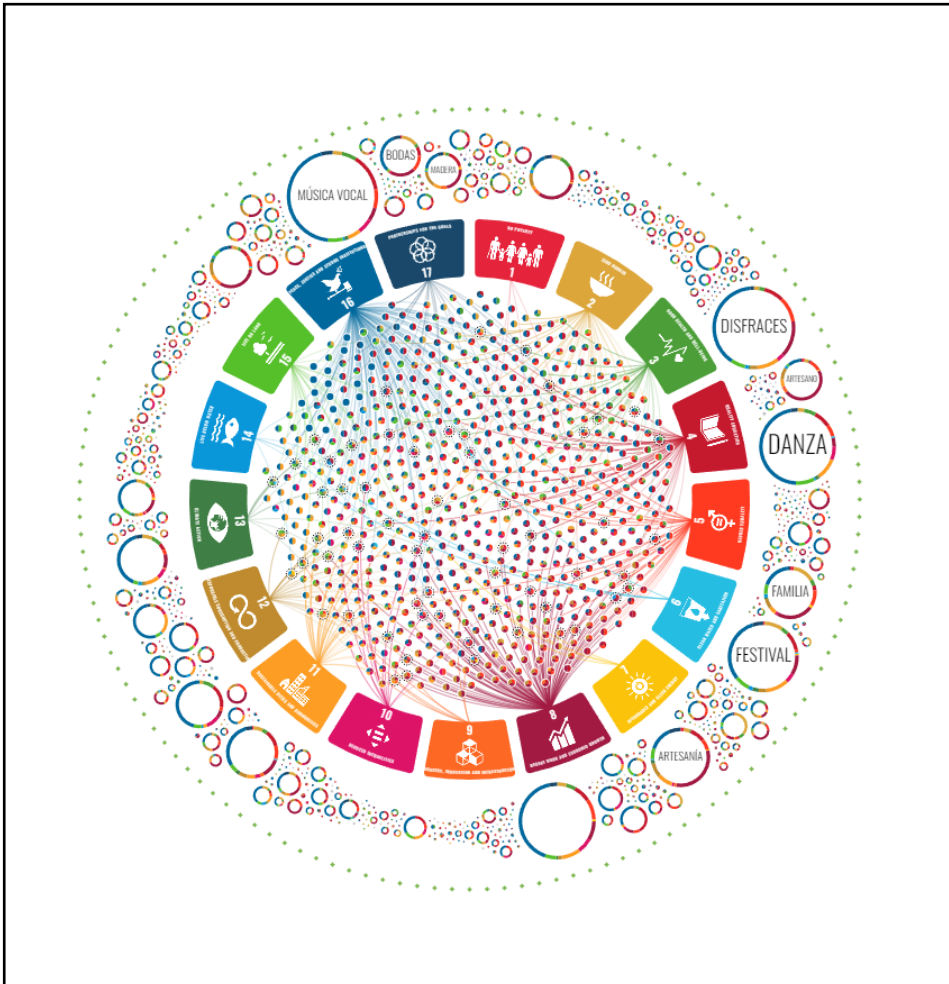


Fig. N°16: Desarrollo Sostenible. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=sdg#tabs>

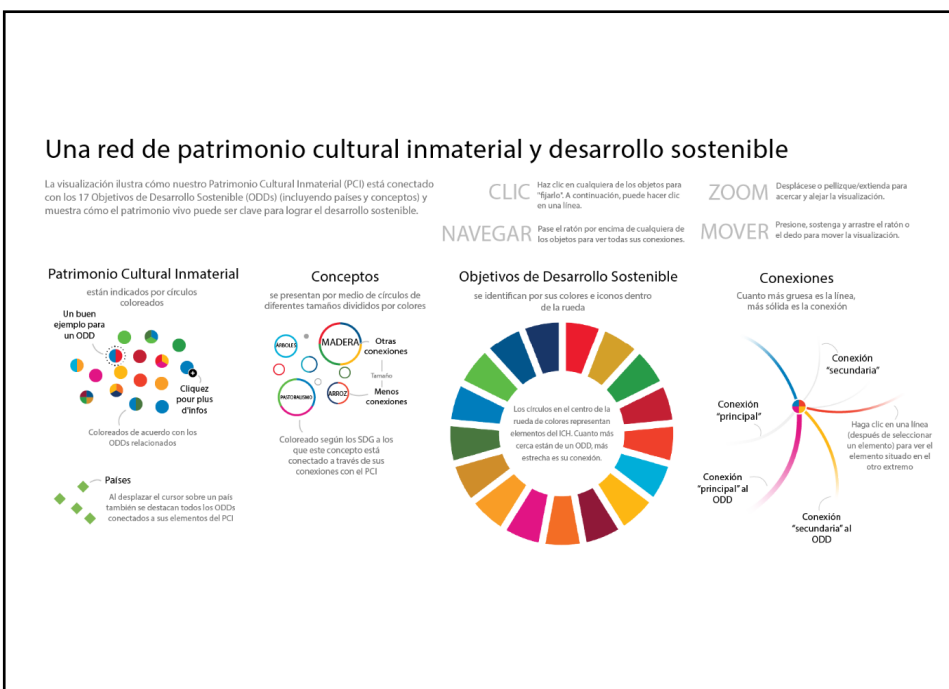


Fig. N°17: Indicaciones de cómo utilizar la herramienta "Desarrollo Sostenible". Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=sdg#tabs>

Patrimonio vivo y naturaleza “Biomás Recursos Naturales”: Proporciona información respecto el modo de interconexión con la naturaleza de las expresiones del patrimonio cultural vivo inscritos en las listas. Se puede buscar por ejemplo “Ríos”, “Arboles”, “Caballos, visualizando la relación que guardan con los 8 grandes ecosistemas del mundo (Humedales interiores, bosque, pastizal, agroecosistemas, zona árida, zona urbana, montaña y mar, además del “no específico”).



Fig. N°18: Biomás Recursos Naturales. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=biome#tabs>

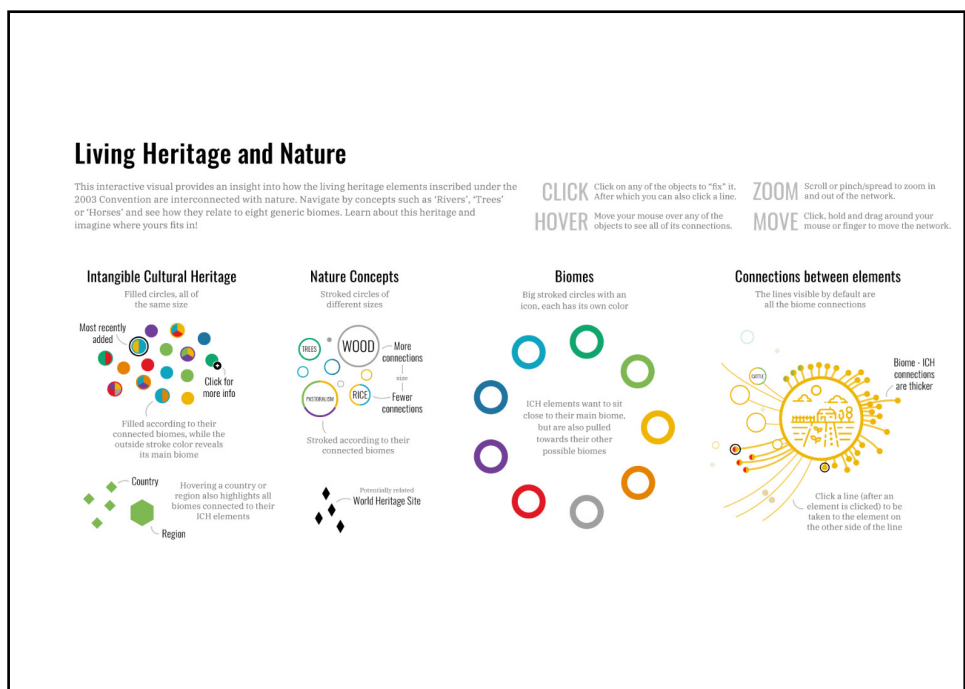


Fig. N°19: Indicaciones de cómo utilizar la herramienta “Biomás Recursos Naturales”. Fuente: <https://ich.unesco.org>

Patrimonio vivo y ámbitos de la Convención de 2003. Se conectan las Listas de Convención de 2003 con los cinco ámbitos de su Artículo 2, agrupándolos por los cinco tipos de expresión (“Tradiciones y expresiones orales”, “Artes del espectáculo”, “Usos sociales, rituales y actos festivos”; “Conocimientos de la naturales y el Universo” y “Técnicas artesanales tradicionales”) y según las seis categorizaciones de Estados (Árabes, América Latina y el Caribe, Asia y del Pacífico, Europa Occidental, Europa del Este y África Subsahariana) y países correspondientes asociados.



Fig. N°20: Ámbitos de la Convención. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=domain#tabs>

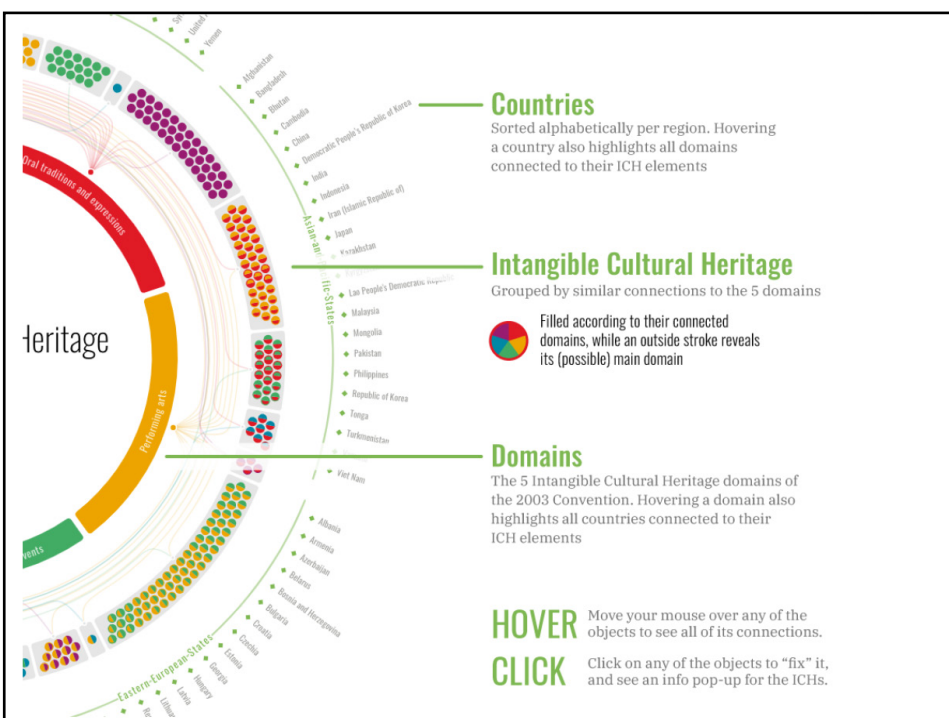


Fig. N°21: Modo de uso de herramienta “Ámbitos de la Convención”. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=domain#tabs>

Patrimonio vivo y “Peligro”. Tiene por objeto destacar qué fenómenos hacen peligrar a las expresiones inscritas en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial y que requieren medidas urgentes de salvaguardia. La UNESCO identificó 47 fenómenos catalogados como “riesgos” o “peligros”, agrupándose en 9 categorías: la del centro “debilitamiento de las prácticas y la transmisión” que se refiere a los síntomas de riesgo o peligro u los 8 restantes a riesgos, peligros y factores subyacente. Por cada visualización gráfica, se puede acceder a la información de cómo utilizar la herramienta y a la introducción de su contenido.

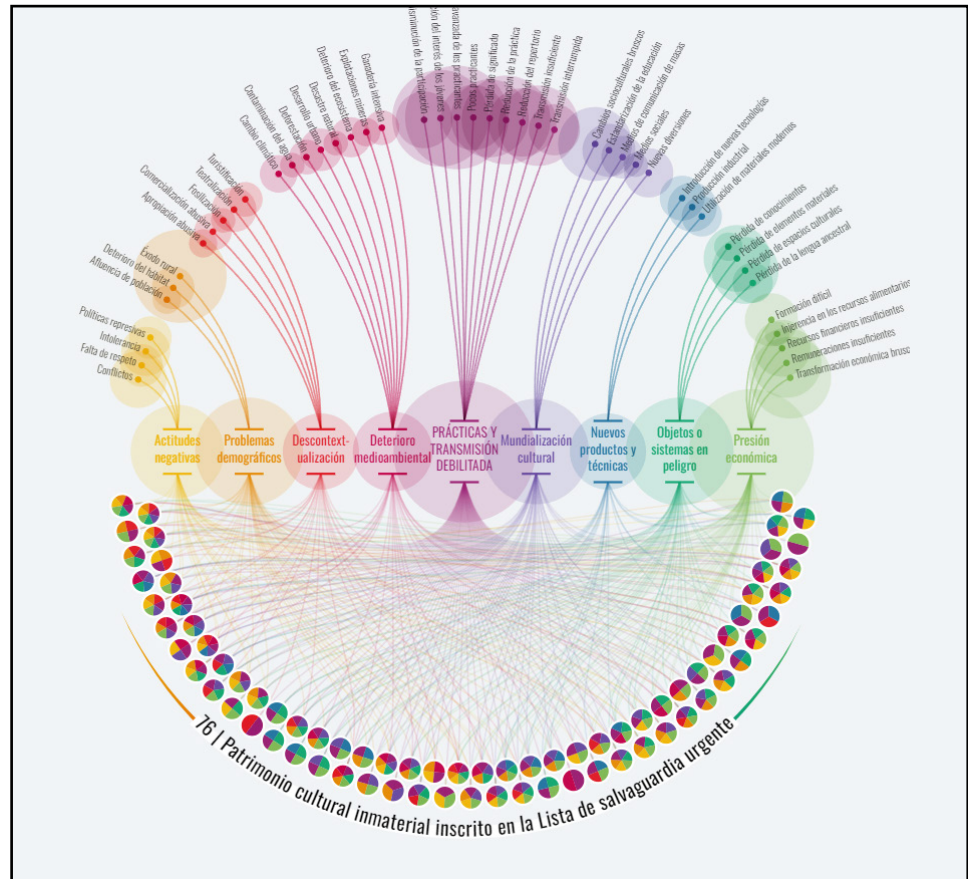


Fig. N°22: Peligro. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=-threat#tabs>

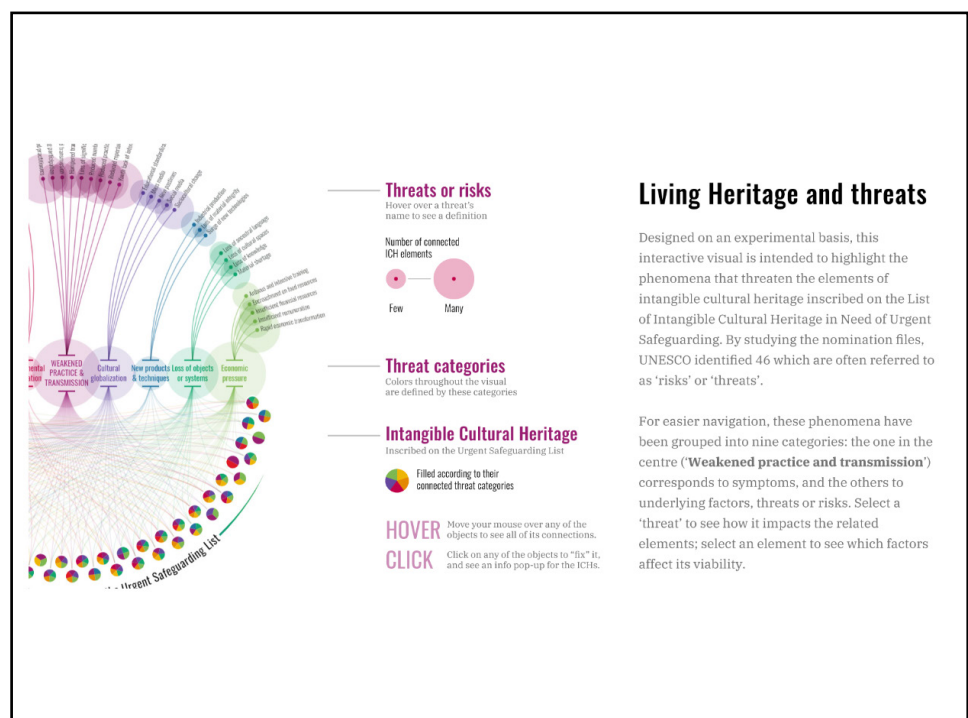


Fig. N°23: Modo de uso de herramienta “Peligro”. Fuente: <https://ich.unesco.org/es/explora&display=-threat#tabs>

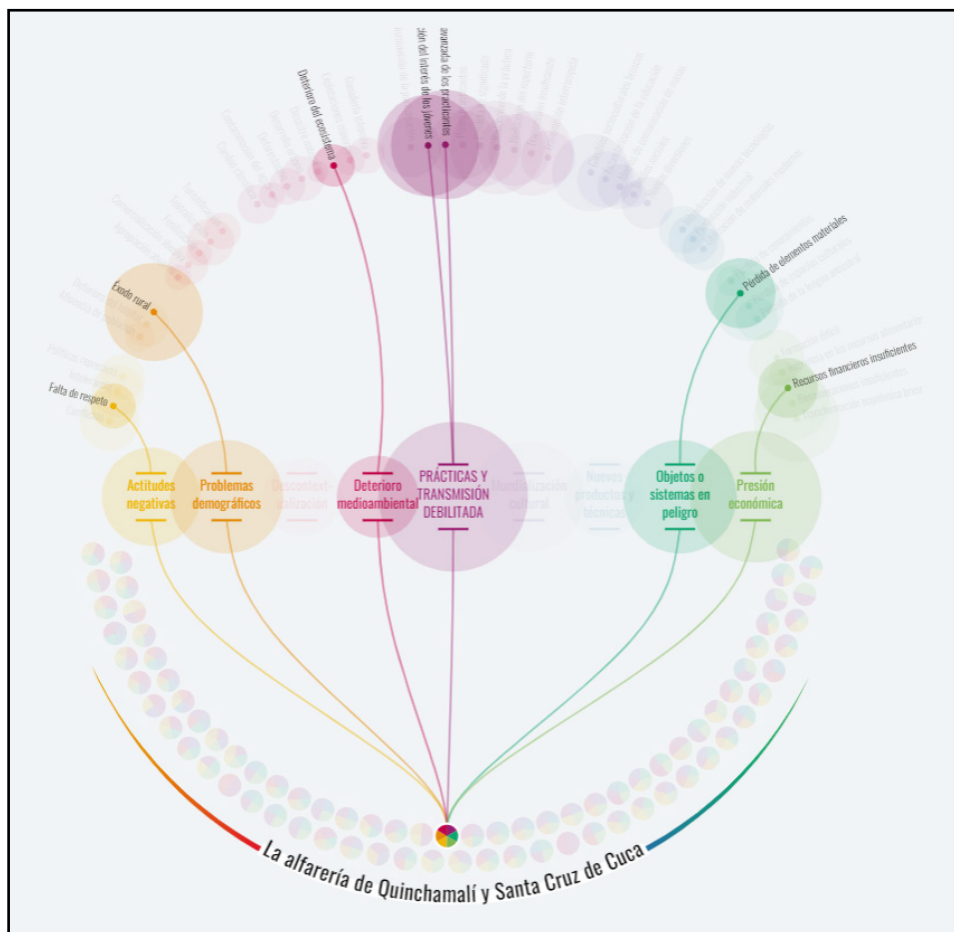


Fig. N°26: Aplicación de la herramienta "Peligro" a la Alfarería de Quinchamali
Fuente: Fuente: <https://ich.unesco.org>.

ACTITUDES NEGATIVAS:

Falta de Respeto - Desconsideración o desprecio de las prácticas y expresiones culturales tradicionales de una comunidad por parte de sus propios miembros o de públicos ajenos a ella, lo que conduce a una merma de su estima y representación, e incluso a su abandono.

PROBLEMAS DEMOGRÁFICOS:

Éxodo Rural - Migración a las ciudades y sus periferias que alteran el equilibrio demográfico de las comunidades rurales y la viabilidad de su patrimonio cultural inmaterial.

DETERIORO MEDIOAMBIENTAL:

Deterioro del ecosistema - Actividades humanas que alteran el equilibrio natural de los territorios ancestrales de una o varias comunidades, afectando así a la viabilidad de su patrimonio cultural inmaterial.

Apropiación abusiva - Practicantes individuales de un elemento, o partes ajenas a este, reclaman derechos sobre una parte del patrimonio cultural inmaterial de una comunidad, lo que puede traer consigo una disminución o alteración de su práctica.

PRÁCTICAS Y TRANSMISIÓN DEBILITADA:

Disminución del interés de los jóvenes - Los jóvenes se muestran menos proclives a participar activamente en las expresiones del patrimonio cultural inmaterial y consideran que el de sus propias comunidades no constituye una parte muy importante de su sentimiento de identidad.

Edad avanzada de los practicantes - El promedio de edad de los practicantes de un elemento del patrimonio cultural inmaterial es demasiado elevado para garantizar su continuidad.

OBJETOS O SISTEMAS EN PELIGRO:

Pérdida de elementos materiales - Carencia de materias primas, instrumentos u objetos imprescindibles para la práctica o trasmisión de elementos del patrimonio cultural inmaterial.

PRESIÓN ECONÓMICA:

Recursos financieros insuficientes - Los miembros u organizaciones de muchas comunidades carecen de los fondos requeridos para comprar instrumentos, materias primas u otros componentes, o para participar en la práctica de sus elementos del patrimonio cultural inmaterial.

Las otras Institucionalidades	PUBLICACIONES con financiamiento público	2015, Ma Inés García-Reyes Röthlisberger	COLOMBIA - Técnicas vernáculas
		2015, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España	ESPAÑA-Plan Nacional de Arquitectura Tradicional
	ARTICULOS	2019, Juan Manuel España Espíndola	COLOMBIA - Las Fibras Vegetales: Materiales ancestrales para un futuro sostenible en el desarrollo de productos.
		2021, Elizabeth Cantero & Elías Hernández	COLOMBIA - Identificación de saberes ancestrales en la Etnia Emberá Katío sobre el cuidado del medioambiente.
	privados	2016, Casas MVRDV	HOLANDA
		2005, Relatos del viento	ARGENTINA

Fig. N°27: Síntesis “Las otras institucionalidades” Fuente: Elaboración propia.

En Europa

En el año 2010, España propone la revisión y actualización de Planes Nacionales existentes y la formulación de nuevos, siendo redactados y aprobados los siguientes: Conservación Preventiva; Investigación en Conservación; Patrimonio Inmaterial, y Educación y Patrimonio; así como las revisiones de los Planes Nacionales de Patrimonio Industrial; Catedrales; Abadías, Monasterios y Conventos; Arquitectura Defensiva, y Paisaje Cultural. El año 2015, dentro de este contexto, se lanza el **“Plan Nacional de Arquitectura Tradicional”**, constituyéndose en una base para la toma de decisiones, estableciendo una metodología, fijando prioridades en función de las necesidades del patrimonio, teniendo como objetivo proteger y conservar los bienes culturales a través de siete objetivos: protección activa de los bienes culturales, promoción del conocimiento a través de la investigación, conservación preventiva, programación de las intervenciones, coordinación de las actuaciones, comento del acceso a los ciudadanos, información y difusión.



Fig. N°28: Plan Nacional de Arquitectura Tradicional de España. Fuente: Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es



Fig. N°29: Casas Crystal / MVRDV
Fuente: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/786625/casas-crystal-mvrdrv?ad_source=search&ad_medium=search_result_all



Fig. N°30: Vista interior Casas Crystal / MVRDV
Fuente: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/786625/casas-crystal-mvrdrv?ad_source=search&ad_medium=search_result_all



Fig. N°31: Logotipo de organización.
Fuente: <https://www.relatosdelviento.org/>



Fig. N°32: Vista principal acceso página web.
Fuente: <https://www.relatosdelviento.org/>

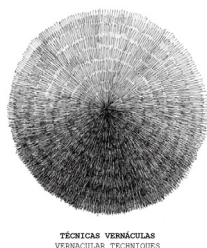


Fig. N°33: Carátula Manual "Técnicas Vernáculas".

Fig. N°34: Vista contenido

Fuente: Ma Inés García-Reyes Röthlisberger, 2015

Mientras el 2016 "MVRDV", en Amsterdam, Holanda, la prestigiosa oficina de arquitectura y urbanismo, fundada en Roterdam, Países Bajos en 1993, toma para uno de sus proyectos emblemáticos "Casas Crystal / MVRDV", una técnica de trabajo ancestral en torno a la albañilería de ladrillo, reinventándola a través del uso de otro material, como lo es el vidrio.

A Nivel Latinoamericano

Desde el 2005 hasta la fecha la organización "**relatos del viento**"¹⁷ en Argentina, inician su asociatividad, primero como colectivo rural, donde sistematizan, consolidan y visibilizan en una página web los relatos orales de una comunidad, generando materiales formativos, los cuales se han ido aplicando a las mismas comunidades.

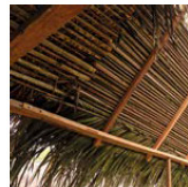
El 2016 nace la publicación "**Técnicas vernáculas**" vinculada a las experiencias de sistematización y reinención de conocimientos locales en base a técnicas vernáculas ancestrales, la publicación donde se publica promueve el rescate y sistematización de técnicas constructivas de diversos elementos a distintas escalas en base al uso de las fibras vegetales.



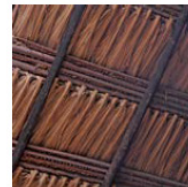
T_07 Pág. 76



T_09 Pág. 85



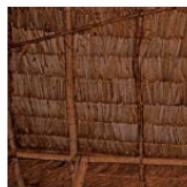
T_16 Pág. 92



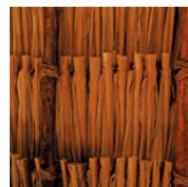
T_04 Pág. 93



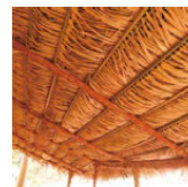
T_05 Pág. 75



T_03 Pág. 78



T_01 Pág. 75



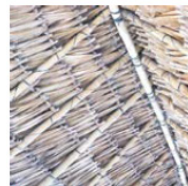
T_14 Pág. 90



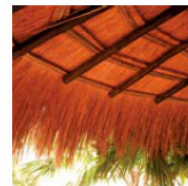
T_08 Pág. 83



T_15 Pág. 91



T_10 Pág. 79



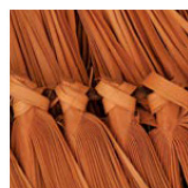
T_17 Pág. 95



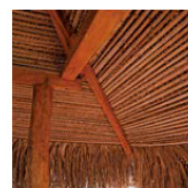
T_09 Pág. 85



T_06 Pág. 76



T_11 Pág. 80



T_13 Pág. 87

Luego el 2017 en Guatemala surge un movimiento liderado por las mujeres indígenas, con el lema "**Los tejidos son los libros que no pudo quemar la colonia.**" "*Movimiento Nacional de tejedoras mayas ha presentado al congreso de Guatemala un proyecto de ley que busca reconocer la propiedad intelectual colectiva de los pueblos indígenas. Las tejedoras quieren normas que protejan sus creaciones textiles, fruto de su labor y de siglos de filosofía Maya. Para eso, proponen ampliar la ley de propiedad intelectual para reconocer la propiedad intelectual colectiva de los pueblos indígenas.*"¹⁸

¹⁷ <https://www.relatosdelviento.org/>

¹⁸ Conectox.mx.2019 Fuente: <https://edicioneslasocial.wordpress.com/2017/03/26/de-que-dios-son-los-ojos-bordados-en-los-textiles-indigenas-mario-e-fuente-cid/>



Fig. N°35: Mujer maya kaqchikel, tejedora de Santo Domingo Xenacoj Guatemala, C.A. Fuente:<https://ediciones-lasocial.wordpress.com/2017/03/26/de-que-dios-son-los-ojos-bordados-en-los-textiles-indigenas-mario-e-fuente-cid/>

Fig. N°36: Movimiento Nacional de Tejedoras Ruchajixik ri qana'ojbäl Fuente:https://web.facebook.com/Radio.Qawinaqel98.3/posts/los-tejidos-son-los-libros-que-no-pudo-quemar-la-colonia-el-movimiento-nacional-d/1357326404356914/?locale=es-LA&_rdc=1&_rdr

El 2019, Juan Manuel España Espíndola de Colombia publica el artículo **“Las Fibras Vegetales: Materiales ancestrales para un futuro sostenible en el desarrollo de productos”**. Europa, Norteamérica y Asia llevan la delantera en cuanto a investigación, uso y aplicaciones fibras vegetales, pese a no poseer la diversidad y riqueza cultural material e inmaterial Latinoamericana. Plantea nuevos conceptos como “saberes vernáculos” y “bioprospección”, utilizado hace no más de dos décadas, afirmando que Latinoamérica es una de las regiones con mayor potencial en el uso y aprovechamientos de las fibras vegetales, tanto por la abundancia y diversidad existente como por los saberes, técnicas y conocimientos vinculados a las comunidades rurales de todo el continente, La fibras naturales se plantean como un registro viviente del territorio, relevando que en el periodo de conquista se borró de manera violenta mucho del patrimonio indígena, dándose un proceso de mestizaje también en las técnicas del uso de las fibras. Plantea también que éstas son una oportunidad verde, estando en la mira de investigadores que han analizado y testeado sus características físicas y su rendimiento con materiales aplicables al desarrollo de productos y a usos de tipo arquitectónico a través de materiales reforzados, y ultraligeros. Precisa que existe la necesidad de fortalecer las sinergias y aprendizajes colectivos en paralelo al tejido de redes de conocimiento en el campo de las fibras vegetales, exponiendo su experiencia de los últimos 10 años en base a tres niveles diferentes: el pedagógico, conectando estudiantes con comunidades; con investigación aplicada articuladas: estableciendo alianzas entre Universidades y el estado articulando acciones y desarrollos investigativos colaborativos y finalmente; y finalmente busca desarrollar nuevos usos y aplicaciones para las fibras naturales.

Recientemente, el 2021, Elizabeth Cantero & Elías Hernandez, igualmente de Colombia escribe la publicación denominada **“Identificación de saberes ancestrales en la Etnia Emberá Katío sobre el cuidado del medioambiente”**, donde expone que la educación en Colombia tiene dificultades para reconocer el valor de los saberes ancestrales de sus comunidades indígenas, siendo complejo equilibrar los programas educativos de los colegios en su época inicial con los diversos requerimientos culturales de las comunidades, no desarrollando estrategias etnoeducativas que visibilicen los saberes ancestrales indígenas, teniendo como consecuencia el ser excluido finalmente. El artículo plantea una metodología para identificar los saberes ancestrales de una etnia específica.

2023 - 09/34
**la primera Universidad de los Saberes
 as y Tradicionales en Colombia**

rente a la enseñanza y capacitación serán, Maestros artesanos con
 es y tradicionales.



Por: Colprensa

Fig. N°37: Publicación en prensa digital de lanzamiento de universidad de saberes haceres locales. Fuente: <https://www.radionacional.co/cultura/tradiciones/universidad-de-los-saberes-ancestrales-y-tradicionales-que-es-y-ubicación>

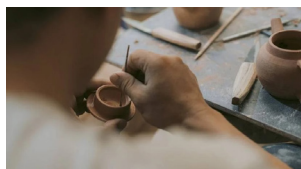


Fig. N°38: Fotografía de oficios vinculados a los saberes haceres. Fuente: <https://www.noticiasrcn.com/colombia/universidad-de-los-saberes-ancestrales-en-colombia-446253>

Lo más recientemente publicado referente a las prácticas de los saberes haceres y sus autores, es en el presente año 2023, donde se hace pública una iniciativa más de Colombia, entorno a la puesta en valor y la promoción de impartir conocimientos relacionados con la historia, las costumbre, artesanías y gastronomías de las diferentes comunidades étnicas de dicho país, al lanzar la primera “**Universidad de los Saberes Haceres y Tradicionales**”.

1.2. Visión Nacional:

Dentro de la visión nacional, se mapea la institucionalidad pública, luego se releva el único artículo en la materia vinculada directamente a la materia del presente estudio dentro de los último cinco años, siendo el de Andrea Seelenfreund el año 2018, dado que Natalia Jorquera posee dos publicaciones de los años 2013 y 2015 y María de la Luz Lobos Martinez el año 2017. Luego se prosigue con el registro de iniciativas privadas para finalmente relevar libros con financiamiento público con pertinencia al área del presente estudio.

Institucionalidad pública:

Dentro de la institucionalidad pública, existe el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), creado el año 2018, el cual sostiene al Servicio del Patrimonio (SERPAT), el cual a su vez considera los siguientes programas relacionados a relevar el rol de la mujer indígena. En la Fig. N°38 se consolida la estructura de la institucionalidad pública incidente en el tema central del presente estudio.

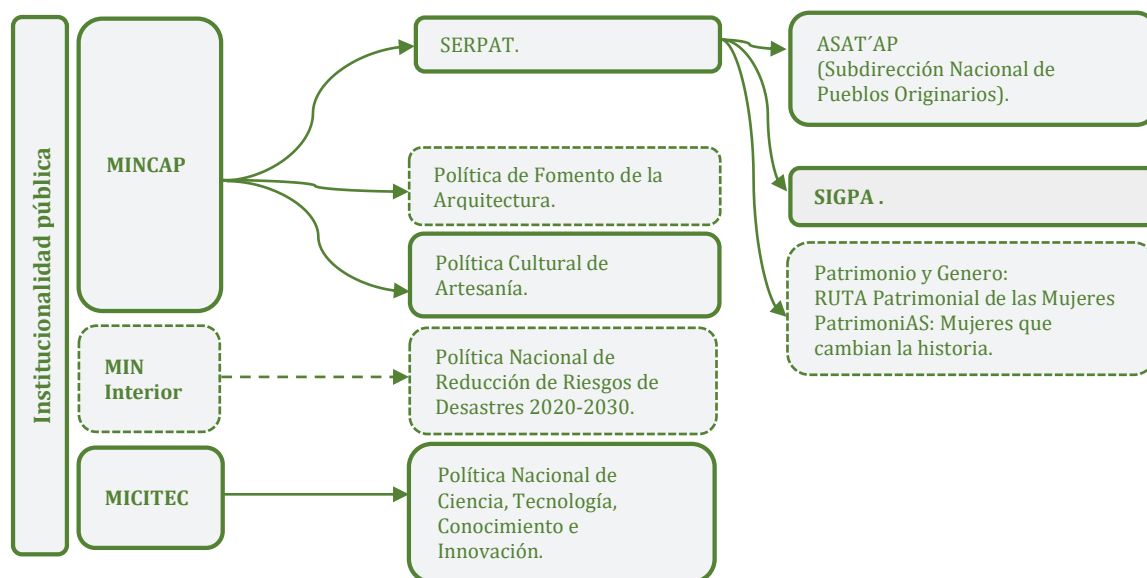


Fig. N°39: Mapeo Institucionalidad Pública Chilena en torno al uso de las fibras vegetales como materias primas y técnicas vernáculas asociadas.

I. INTRODUCCIÓN

Como una de las acciones de difusión de nivel nacional, que forman parte de la ejecución del Programa de Fomento y Difusión de las Artes y las Culturas de los Pueblos Indígenas, aparece ASAT'AP¹⁹ -Reconocimiento a las mujeres indígenas y afrodescendientes entre los años 2015, 2016 y 2017; cuyo programa reconoció a través de listados oficiales compuestos de una fotografía, nombre, región y pueblo indígena al cual pertenece la cultora, junto con una pequeña descripción de su conocimiento y rol en su comunidad. Fruto de esta iniciativa acotada, nació la publicación denominada "Voces creadoras. Memoria de reconocimiento, diálogo entre cultoras indígenas y afrodescendientes" sistematización de actividades celebradas entre los años 2016 y 2017, configurándose en uno de los pilares para generar el punto de partida de la base de datos de cultora Rapa Nui y posibles entrevistadas para la presente investigación. Lamentablemente esta iniciativa no ha tenido continuidad en el tiempo luego de los años de desarrollo indicados.

El Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural (SIGPA) "es una herramienta web para la identificación y el recuento de prácticas del patrimonio cultural inmaterial en Chile y sus respectivos cultores, así como también, una plataforma para la visualización de la gestión realizada por el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en materias de salvaguardia y reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial. Socializa datos e información con apego a los derechos de diversidad y protección a la vida privada, mediante acciones participativas de usuarios colaboradores. La información es ampliada, mejorada, corregida y actualizada por el equipo de la Subdirección Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial.²⁰"

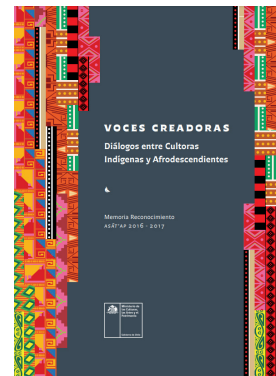


Fig. N°40: Memoria 2016-2017. Fuente: <https://www.cultura.gob.cl/asatap/>



Fig. N°41: Fotografía grupal encuentro Reconocimiento Asát'AP 2017. Fuente: <https://www.cultura.gob.cl/asatap/>



Patrimonio y Género: RUTA Patrimonial de las Mujeres PatrimoniAS: Mujeres que cambian la historia. Espacio de equidad de género que promueve el tema en cinco líneas de trabajos: bibliotecas públicas, archivos, museos, Subdirección Nacional de Pueblos Originarios y Consejo de Monumentos Nacionales.

Fig. N°42: Expresiones. Fuente: <https://www.sigpa.cl/>

Fig. N°43: Acceso a web SIGPA. www.sigpa.cl/



Fig. N°44: Acceso a web Patrimonio y Género. Fuente: <https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/>

¹⁹Cuyo significado es MUJER en lengua Kaweskar según <https://www.cultura.gob.cl/asatap/>.

²⁰<https://www.sigpa.cl/>



Fig. N°45: Política Nacional de Artesanía. Fuente: <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/artesania/>



Fig. N°46: Política de Fomento de la Arq. Fuente: <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/arquitectura/>

Sumado a lo anterior, MINCAP crea dos documentos rectores denominados “Política Nacional de Artesanía 2017-2022” y la “Política de Fomento de la Arquitectura 2017-2022”. Si bien ambos representan un tremendo avance para Chile y su desarrollo, queda pendiente su fusión y/o al menos puentes de comunicación entre ambos, debido al potencial trabajo conjunto que puede generar dicha aleación.

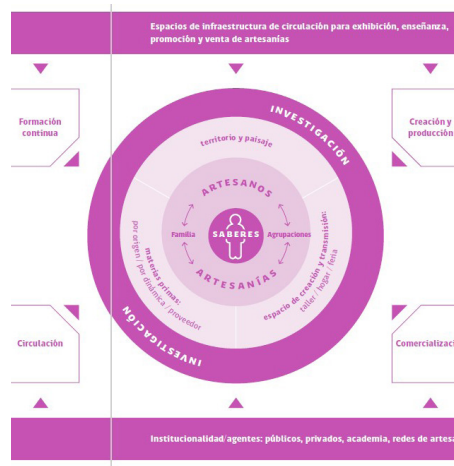


Fig. N°47: Diagrama del sector de Artesanía. Fuente: Págs. 64 y 65, Política Nacional de Artesanía

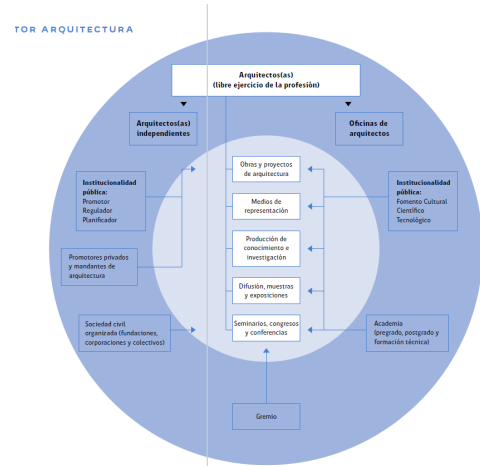


Fig. N°48: Diagrama del sector de arquitectura. Fuente: Págs. 66 y 67, Política de Fomento de la Arq

Artículos:

El 2018, Andrea Seelenfreund y Antonia Mardones concretan una nueva publicación nominada “**El doble descubrimiento en Rapa Nui: Una mirada desde los textiles**”, expone el rol de los textiles, las vestimentas y las creencias en torno al intercambio del pueblo Rapa Nui con los primeros exploradores en el territorio de Rapa Nui. Aparecen hallazgos fundamentales tales como que la historia de cada una de las islas de la polinesia nace a partir de las canoas fundacionales, construidas a partir de fibras vegetales. Los textiles son fuente de vida que simbolizan el cambio de los dioses sobre la tierra, participando a través de las telas en el mundo terrenal. Junto con esto, se releva el rol histórico de la mujer Rapa Nui como creadora y portadora de objetos tejidos y luego envueltos y desenvueltos en sus propios cuerpos, a modo de entregas e intercambios como ofrenda divina. Se considera que existe un poder (Mana) que se transmite exclusivamente a las mujeres y manifestado a través de los procesos creativos en torno a los trenzados de textiles en base a fibras vegetales, similitud que posee el acto de dar a luz, ambos considerados sagrados y simbólicos del grupo en su conjunto, de toda la sociedad o un subgrupo manifestada a través de la conformación de las familias, linajes y clanes.

El año 2019, Juan Manuel España Espíndola en su artículo “**Las fibras vegetales: Materiales ancestrales para un futuro sostenible en el desarrollo de productos**”.

El año 2021, Elizabeth Cantero y Elías Hernández en su publicación “**Identificación de saberes ancestrales en la etnia Emberá Katío sobre el cuidado del medio ambiente**”.

El año 2020, la tesis de Esther Margarita Gonzalez Ramón denominada “**Revalorización De la totora como material de construcción**”.

Iniciativas privadas:

Se exponen brevemente cinco emprendimientos vinculados a la valorización y reinterpretación de técnicas ancestrales en fibras vegetales o en otros materiales en el contexto de la sostenibilidad, como lo son las experiencias de Grupo Talca, Ruta País, Manos de Ñocho, Plasticlup y Artesanías de Chile.

Iniciativas Privadas	Grupo Talca	Experiencias en torno al uso de materias primas a escala urbana en proyectos de Arquitectura. Bosque de mimbre es una instalación efímera en un espacio público.
	Ruta País	Propuesta de fusión entre Arquitectos Premios Pritzker y Maestros Artesanos locales de la zona Centro de Chile, con 3 rutas asociadas a 3 materias primas.
	Plasticlup	Nuevos usos para el reciclaje del plástico, empleando técnicas de trenzados ancestrales tradicionales para la producción de nuevos productos.
	Manos de Nocha	Promoción a través de experiencias traducidas en talleres periódicos, promoviendo el uso de prácticas de técnicas ancestrales en torno a las fibras vegetales del sur de Chile.
	Artesanías de Chile	Valorización de variedad de productos y sus creadores (artesanas y artesanos a nivel nacional), encapsulándose sólo en el ámbito de la artesanía.
	Santiago Arte Textil	Centro de estudios Textiles Latinoamericanos en Santiago de Chile, encargados de difundir e investigar en el ámbito de los Textiles.

Fig. N°49: Mapeo iniciativas privadas en Chile entorno al uso de las fibras vegetales como materia prima. Fuente: Elaboración propia.

Estudio de Arquitectura Grupo Talca, el año 2014, la intervención efímera denominada “Bosque de Mimbre”, elaborada entre estudiantes de Arquitectura y la oficina de Arquitectura Grupo Talca, reúne elementos que fomentan la revalorización de los usos materiales tradicionales empleándolos en un diseño arquitectónico contemporáneo, a través de parámetros de sostenibilidad y armonía con su entorno.

Ruta País, nace en el año 2021, uniendo Artesanos y Arquitectos en torno a tres recorridos de materias primas: Mimbre, Greda y Piedra Rosada, con el objetivo de construir 11 hitos arquitectónicos a cargo de importantes oficinas de nivel mundial y artesanos locales. Nació como una Fundación sin fines de lucro que busca poner en valor la tradición, oficio y territorio de la artesanía chilena. Lamentablemente a la fecha, no se tiene acceso de la página web creada en el lanzamiento del proyecto, ni tampoco se tiene registros de noticias posterior al año de su creación.



Fig. N°50: Publicación de la noticia del proyecto “Bosque de Mimbre”. Fuente: <https://www.grupotalca.cl/todo-obras-argentina-2015-2/>



Fig. N°51: Vista aérea “Bosque de mimbre”. Fuente: <https://nomadaq.blogspot.com/2016/07/talca-bosque-de-mimbre.html>

Arquitectos y artesanos se unen en valioso proyecto

La iniciativa de la Fundación Ruta País busca instalar tres recorridos: Mimbre, Greda y Piedra Rosada, y construir 11 hitos arquitectónicos a cargo de importantes oficinas de nivel mundial y artesanos locales.

MAUREEN LENNON ZANINOVIC

La pandemia —una crisis sanitaria que sigue desafiando a numerosas actividades creativas y vinculadas con el arte— significó un duro golpe para la artesanía chilena. Localidades como Pelequén, Chimbarongo y Pomaire albergan a numerosos artesanos, quienes han debido inventárselas o reinventarse para poder subsistir en medio de una crisis.

“La artesanía es parte fundamental de nuestro patrimonio y, de alguna manera, el covid-19 vino a profundizar un problema de sustentabilidad que este oficio arrastra desde hace muchos años”, señala el arquitecto Domingo Arancibia, presidente de Fundación Ruta País. El profesional comenta que, en 2013, una vez finalizados sus estudios en la Universidad de Chile, se fue a vivir por unos años a Chimbarongo y esa residencia fue clave para tomar contacto con la realidad local. “Me empecé a interesar por el trabajo de los



El artesano Rodrigo Véliz de Pomaire participa con el estudio de Kengo Kuma y señala que “a su oficina le estamos enseñando la belleza de la greda”.

artesanos, siempre viendo cómo podía ayudarlos, y esa inquietud se activó de manera urgente durante la pandemia”, dice Arancibia. De esta manera —junto a un equipo de expertos— comenzó a fraguar uno de

los principales objetivos de la fundación que preside, es decir, la instalación de tres rutas: Mimbre, Greda y Piedra Rosada. El proyecto contempla la construcción de 11 hitos arquitectónicos en cuyo desarrollo



Las premios Pritzker Yvonne Farrell y Shelley McNamara (Irlandia).



El arquitecto japonés Kengo Kuma (1954) es autor de elogiadas obras.

participarán importantes oficinas de arquitectura internacional, en conjunto con artesanos nacionales. “Todos ellos diseñarán obras que van a enriquecer la ruta, como paradores de buses, miradores y puestos de venta. La idea es levantar hitos en el paisaje. Así como existe la llamada ‘Ruta del vino’, queremos replicar esa experiencia con la artesanía”, señala Arancibia.

ENCUENTROS POR ZOOM

Entre las oficinas y profesionales convocados se encuentran el estudio noruego Rintala Eggertsson; Studio Mumbai y Anupama Kundoo, de la India; el chileno Alfredo Jaar, el japonés Kengo Kuma y el grupo irlandés Grafton Architects, que ganó en 2020 el prestigioso Premio Pritzker de arquitectura. “Es un honor contar con el aporte de estos arquitectos, referentes a nivel mundial. Los proyectos están en etapa de diseño y esperamos comenzar a

mostrar los primeros frutos en el verano de 2022”, señala el presidente de la Fundación Ruta País. Y añade que “no es un proceso donde los artesanos trabajan de manera aislada con los arquitectos. En los últimos meses hemos tenido una serie de reuniones preciosas por Zoom donde oficiamos de traductores entre ambos. La curaduría también tiene que ver con los sellos de cada uno. Kengo Kuma, por ejemplo, se ha especializado en cerámica y está trabajando con artesanos de Pomaire. Me parece que metodológicamente es una experiencia bonita haber unido a todos estos profesionales”.

Sobre el financiamiento, Domingo Arancibia afirma que, para esta primera etapa, han sumado aportes de privados. “También contamos con el apoyo de los gobiernos locales. Estamos levantando más recursos, pero como no es un proyecto tan inalcanzable, desde un punto de vista económico, confiamos en que saldrá adelante”.

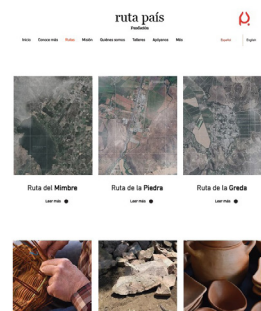


Fig. N°52: Acceso principal a sitio web. Fuente: <http://www.rutapais.cl>

Fig. N°53: Publicación de fundación Ruta País en periódico. Fuente: <https://twitter.com/IrlEmbChile/status/1377711072589799424/photo/1>

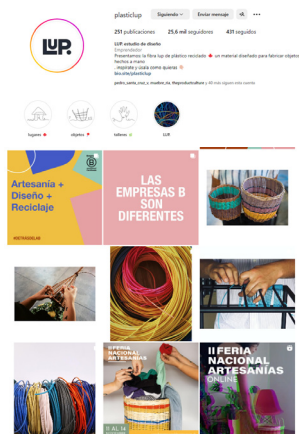


Fig. N°54: Acceso a plastic lup
Fuente: <https://www.instagram.com/plasticlup/>

Emprendimiento Plastic Lup, declaran ser una empresa con certificación B, que trabaja fusionando tres conceptos: artesanía, diseño y reciclaje. Trabajan con colecciones de objetos, desarrolladas junto a artesanas y artesanos de distintas localidades, generan materiales para enseñar a fabricar objetos a otras personas, ofrecen talleres presenciales donde comparten y aprenden sobre reciclaje y técnicas de fabricación, generan cursos en líneas, proyectos de diseño, instalaciones e intervenciones de espacios utilizando plástico reciclado y sistema de reciclaje, una forma de replicar lo que hacen acerca del reciclaje de plástico de nuevas localidades.

Emprendimiento Manos de Nocha, trabaja creando nueva cestería y creaciones en fibra vegetal, promueve la investigación y difusión de técnicas ancestrales de oficios en torno a materias primas de fibras vegetales locales existentes en la selva Valdiviana.

Fundación Artesanías de Chile, es una fundación sin ánimo de lucro, que busca preservar y fomentar la artesanía chilena, quienes declaran han generado una red con más de 2.500 artesanas y artesanos, promoviendo el comercio justo, buscando democratizar, descentralizar y cocrear, asociando un rostro detrás de cada artesanía.

Santiago Arte Textil, es un emprendimiento que básicamente genera encuentros en diversos países de Latinoamérica, talleres y actividades de extensión entorno al arte textil existente en el continente. Es interesante la diversidad de dimensiones por las que asocia los textiles latinoamericanos, coincidiendo con esta autora en la mirada de la presencia de la arquitectura en el arte textil existente en el continente.

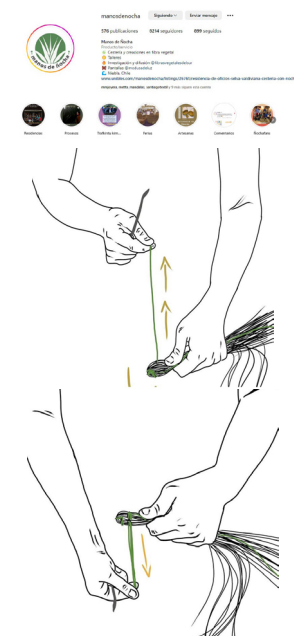


Fig. N°55: Acceso a Manos de Nocha.
Fuente: <https://www.instagram.com/manosdenocha/>

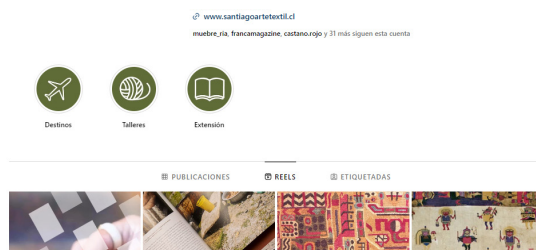


Fig. N°57: Santiago Arte Textil. Fuente: <https://www.instagram.com/santiagotextil/>



Libros con financiamiento público:

En la visión nacional del estado del arte en torno al uso de las fibras vegetales como materias primas que se hallan o encuentran en el territorio de comunidades indígenas, existen investigaciones, iniciativas e institucionalidades asociadas, sintetizadas en la Fig. N°56, y expuestas cada una de forma breve a continuación.

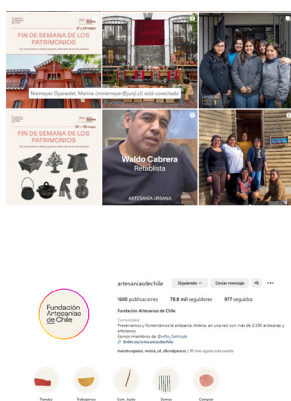


Fig. N°56: Artesanías de Chile
Fuente: <https://www.instagram.com/artesaniadeschile/>

Anthony Dubois, 2013	Plantas de Rapa Nui. Guía ilustrada de la flora de interés ecológico y patrimonial"	Min de Agric
Mónica Cornejo, 2005	Isla de pascua, imaginaria y diseño.	UV
Patricia Vargas, 2006	1.000 años en Rapa Nui, arqueología del asentamiento.	UdeCH
2012	Manual para la innovación: Artesanía textil atacameña.	CNCA
CNCA, 2012	Estudio diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo Rapa Nui.	
Andrea Seelenfreund, 2012	Vistiendo Rapa Nui, textiles vegetales.	
CNCA, 2016-2017	Voces creadoras. Memoria de reconocimiento, Diálogo entre cultoras indígenas y afrodescendientes.	
Valentina Fajreldin, 2017	Colección cultura y patrimonio inmaterial de Rapa Nui.	
Patricia Stambuk, 2008	Rongo, la historia oculta de Isla de Pascua.	
Marcela y Mabel Carabelli del Nido, 2017	Entramados vegetales. Un legado patrimonial en Chile. Fiordos Australes.	

Fig. N°58: Síntesis estado del arte de libros con financiamiento público. Fuente: Elaboración propia.

I. INTRODUCCIÓN

“Isla de Pascua. De la Imaginería al diseño estampado” de Mónica Cornejo, año 2005. Hace una referencia a símbolos únicos Rapa Nui, mencionando a la técnica entorno al mahute, su proceso de extracción y fotografías asociadas a dicho proceso, mencionando de modo superficial el uso de las técnicas ancestrales en base a las fibras vegetales para generar productos. Enfocándose en las matrices de elementos simbólicos a aplicar en telas, como aporte desde la innovación y reinterpretación de simbologías y saberes haceres ancestrales.

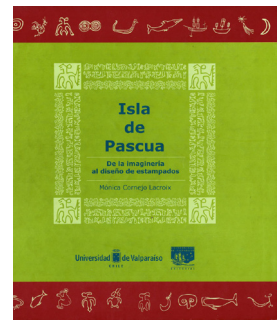
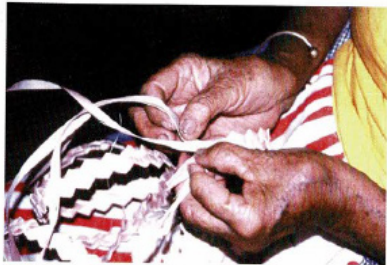


Fig. N°59: Portada libro “Isla de Pascua. De la imaginería al diseño estampado” Fuente: Isla de Pascua. De la imaginería al diseño estampado.

Fig. N°60: Prácticas de trenzados en pequeño y gran formato en base a fibras vegetales. Fuente: Isla de Pascua. De la imaginería al diseño estampado, pág. 49.

Por otra parte, “1.000 años en Rapa Nui, arqueología del asentamiento” de Patricia Vargas, del año 2006. Hace referencia a las fibras vegetales en el uso de envoltentes de vestimenta y cubierta de unidades habitacionales y arquitectónicas en asentamientos de la Isla de Pascua, a través de períodos históricos Arqueológicos de la cultura Rapa Nui en Isla de Pascua. Es el único libro con contenido técnico de un registro tan acabado y completo de la isla y sus asentamientos. Este contiene registros y medios de verificación comprobando la existencia del uso de fibras vegetales en los techos de las antiguas viviendas Rapa Nui.

A partir del año 2012 el Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes (CNCA), comienza a financiar a través de sus FONDART, diversas investigaciones vinculadas a patrimonio cultural material e inmaterial. Con el fondo del año 2012, publica el “Manual para la innovación, Artesanía textil Atacameña”, donde se refleja una metodología de levantamiento, registro y puesta en valor del significado simbólico de objetos de origen ancestral de la cultura Atacameña, en base a la textilería que se genera a partir de la materia prima de lana de oveja en la región. Llama la atención que la contraparte técnica del manual fue la Facultad de Ciencias Veterinarias y Pecuarias de la Universidad de Chile.

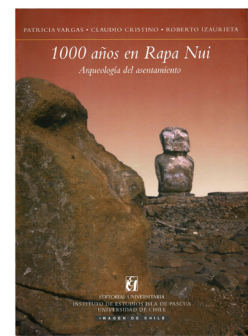


Fig. N°61: Portada libro “1.000 Años en Rapa Nui” Fuente: 1.000 Años en Rapa Nui. Fuente: 1.000 Años en Rapa Nui.



Fig. N°62: Hare Paenga reconstruida con los planos recabados en prospección, pudiendo observarse la cubierta de fibras vegetales, con motivo de la filmación de la película Rapa Nui. Fuente: 1.000 Años en Rapa Nui, pág.207.

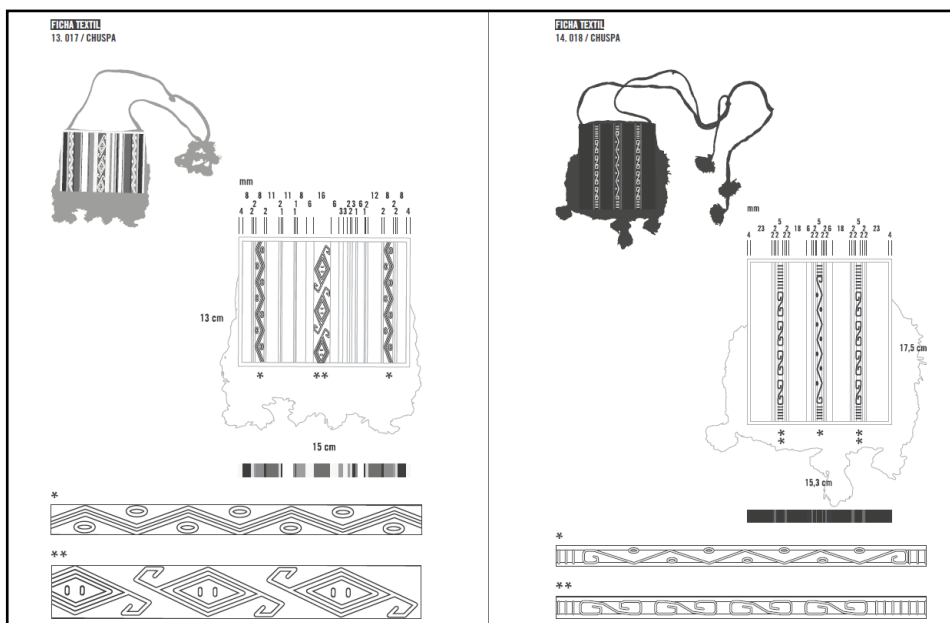


Fig. N°64: Levantamientos de información a través de fichas de los textiles denominados “chuspa”. Fuente: Artesanía textil Atacameña, págs. 46 y 47



Fig. N°63: Portada libro “Manual para la innovación: Artesanía Textil Atacameña” Fuente: Manual para la innovación: Artesanía Textil Atacameña.



Estudio diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo RAPANUI.
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Octubre, 2012

Fig. N°65: Publicación Estudio diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo RAPANUI. Fuente: www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural.

Fig. N°66: Proceso de fabricación de la de corteza de Mahute. A. Obtención de la corteza, B. Pelado de la rama C. enrollado de la corteza interior. D – F. Proceso de estiramiento de la corteza. Fuente: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. “Estudio diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo RAPANUI”, Pág.121

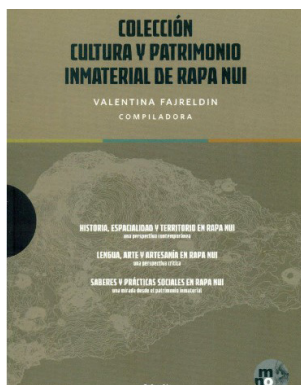


Fig. N°67: Portada libro Fuente: Manual para la innovación: Artesanía Textil Atacameña.

Investigación que se traduce cinco años más tarde en una trilogía denominada “Colección Cultura y Patrimonio Inmaterial de Rapa Nui el año 2017 de Valentina Fajreldin, la cual se descompone en tres tomos (Historia, espacialidad y territorio rapa Nui, una perspectiva contemporánea; Lengua, arte y artesanía en Rapa Nui, una perspectiva crítica; y finalmente, Saberes y prácticas sociales en Rapa Nui, una mirada desde el patrimonio inmaterial). Donde se efectúa una sistematización del diagnóstico efectuado en una trilogía por dimensiones de estudio, mencionando igualmente las técnicas ancestrales en torno a algunas fibras vegetales y al mahute. Dicha trilogía, aborda tres áreas del Patrimonio Inmaterial de Rapa Nui, relevando relatos y análisis escritos principalmente. La iniciativa es académica con financiamiento público a través del CNCA, muestra una parte sustantiva del desarrollo cultural actual del Pueblo Rapa Nui, con el fin de visibilizar parte del catastro y diagnóstico realizado el año 2012 de la situación del patrimonio cultural en la isla: territorio, patrimonio inmaterial, lengua y arte.

Fig. N°68: Desglose trilogía Colección y Patrimonio inmaterial de Rapa Nui. Fuente: Colección, Cultura y Patrimonio inmaterial de Rapa Nui.



I. INTRODUCCIÓN

“Vistiendo Rapa Nui, textiles vegetales” de Andrea Seelenfreund el año 2012, materializa el único libro de origen chileno, que recopila la historia y prácticas asociadas al uso de fibras vegetales existentes en Rapa Nui, otorgando la denominación de la existencia de un universo en la Isla.

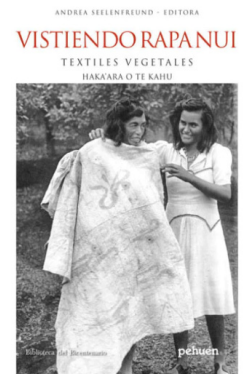


Fig. N°69: Portada libro “Vistiendo Rapa Nui” Fuente: Vistiendo Rapa Nui, Textiles Vegetales.

Fig. N°70: Detalle tejendo sobre una peúe de totora. Fuente: Pag.53 Vistiendo Rapa Nui.



Fig. N°71: Portada libro “Plantas de Rapa Nui. Guía ilustrada de la flora de interés ecológico y patrimonial” Fuente: Umanga mo te Natura, CONAF, ONF International.

“Plantas de Rapa Nui. Guía ilustrada de la flora de interés ecológico y patrimonial” de Anthony Dubois, el año 2013 sistematiza el levantamiento de especies nativas, plantas de introducción polinésica y plantas introducidas invasoras, junto con determinar su estado de conservación, asignando seis categorías basadas en preocupación menor, vulnerable, en peligro de extinción, en peligro crítico de extinción, extinto en estado silvestre y finalmente extinto.

Mientras que en “Rongo, la historia oculta de la Isla de Pascua”, de Patricia Stambuk, recopila relatos de hombres y mujeres Rapa Nui, junto a registros fotográficos inéditos, visibilizando la trayectoria que vivieron las viviendas de Rapa Nui y el uso de las fibras vegetales en los sistemas de techumbres de las viviendas, hasta las viviendas de los colonos, asentadas sobre las fundaciones de las paenga.



Fig. N°73: Portada libro “Rongo”. Fig. N°74: Contraportada libro “Rongo”. Fuente: Rongo: La historia oculta de Isla de Pascua.



Con el objetivo de informar y sensibilizar al público a las necesidades de protección del patrimonio natural de Rapa Nui, proponemos una clasificación del estado de conservación de las especies nativas y de introducción polinésica.

Se correlacionó a partir de las investigaciones de Slettenberg (1920-1930; Zicha (1991); Busard (2001) así como de observaciones recientes (Mayer, Taputuarua, Nahos, Dubois, 2008-2012).

Cuando existen, se presentan los estados de conservación especificados por el Ministerio del Medio Ambiente de Chile (MMA), base de datos MAESTRO. Es el caso para las helechos y la Saphira lanterna.

La categorización presentada es de carácter informativo, y necesitaría más investigaciones para responder a los criterios de clasificación de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (IUCN).

Se compone de:

- Una estimación de la abundancia de la especie en el medio natural (común / poco común / escaso / desaparecido).
- Una propuesta de clasificación del estado de conservación en 6 categorías basadas en las denominaciones de la IUCN y del Reglamento chileno de Clasificación de Especies Silvestres (Ministerio de Medio Ambiente de Chile).
 - Preocupación menor
 - Vulnerable
 - En peligro de extinción
 - En peligro crítico de extinción
 - Extinto en estado silvestre
 - Extinto

Fig. N°72: Extractos del libro indicando la metodología empleada con los grados de conservación y una ficha tipo de especie endémica de la Isla.. Fuente: Págs. 25 y 78.



Fig. N°75: Portada Guías de diseño arquitectónico Étnica. Fuente: <https://arquitectura.mop.gob.cl>



Fig. N°76: Publicación Artes y Letras de El Mercurio. Fuente: El Mercurio.

Fig. N°77: Portada libro "Entramados vegetales. Un legado patrimonial en Chile de los fiordos australes". Fuente: Entramados vegetales. Un legado patrimonial en Chile de los fiordos australes.

El 13 de diciembre 2020 se publica en la página 1 del cuerpo artes y letras del Mercurio el artículo denominado "Cultura Moderna y Formas Ancestrales ¿Son Compatibles?", en el marco del lanzamiento de las 4 Guías de Diseño Arquitectónico de Infraestructura Pública Étnico, Región de Magallanes y de la Antártica Chilena (Kawesqar, Selknam, Yagán y Aónikenk) por parte del Ministerio de Obras Públicas (MOP).

"Entramados vegetales. Un legado patrimonial en Chile de los fiordos australes", año 2017, es fundamental para comprender la metodología de sistematización de técnica vernáculas procedentes de las islas que comprenden Chiloé, en base a las fibras vegetales.



Fig. N°78: Ficha ejemplo de sistematización del trabajo en torno a fibras vegetales y Fuente: Entramados vegetales. Un legado patrimonial en Chile de los fiordos australes.

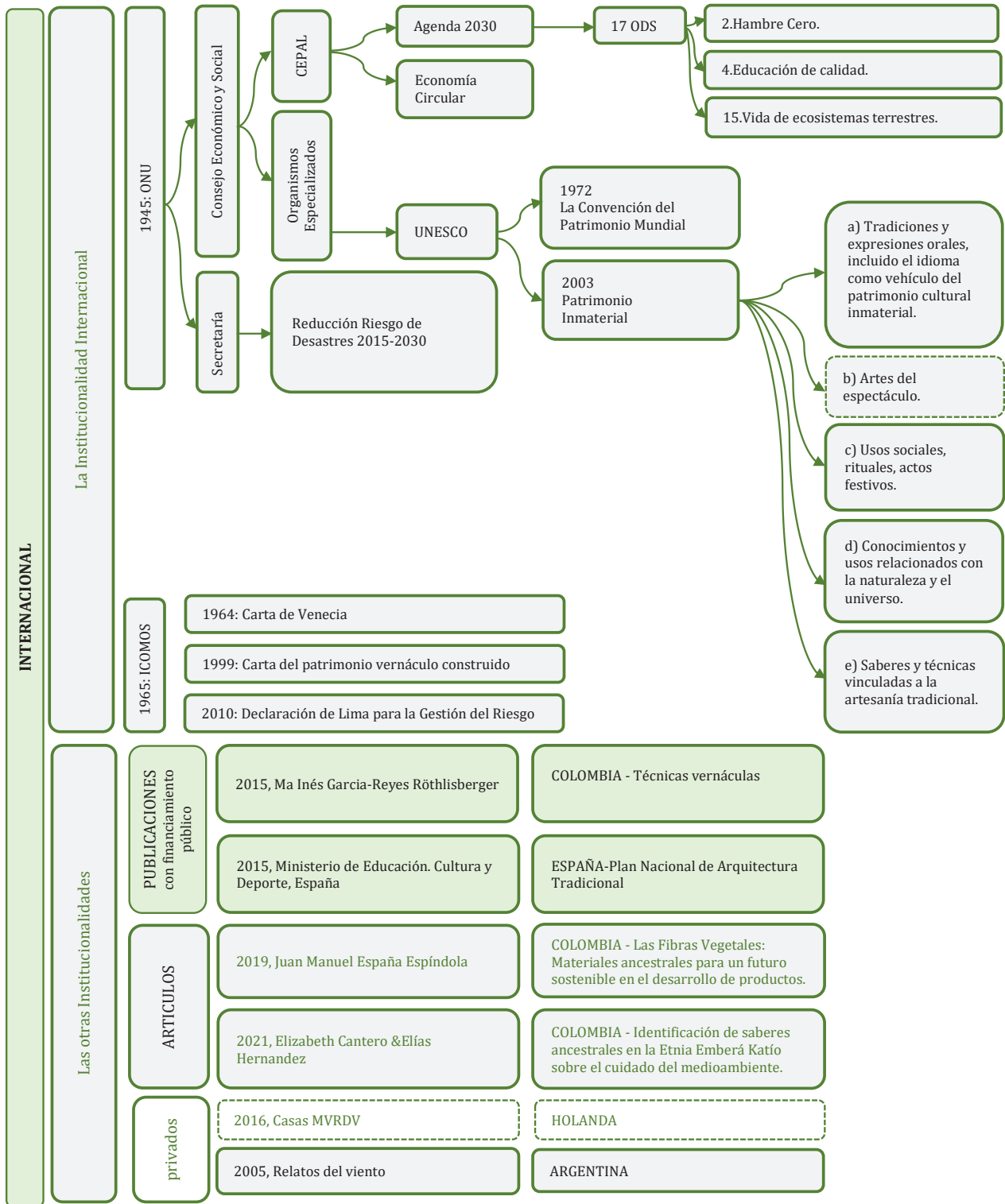


Fig. N°79: Mapeo nacional en torno al uso de las fibras vegetales como materias primas y técnicas vernáculas asociadas. Fuente: Elaboración propia.

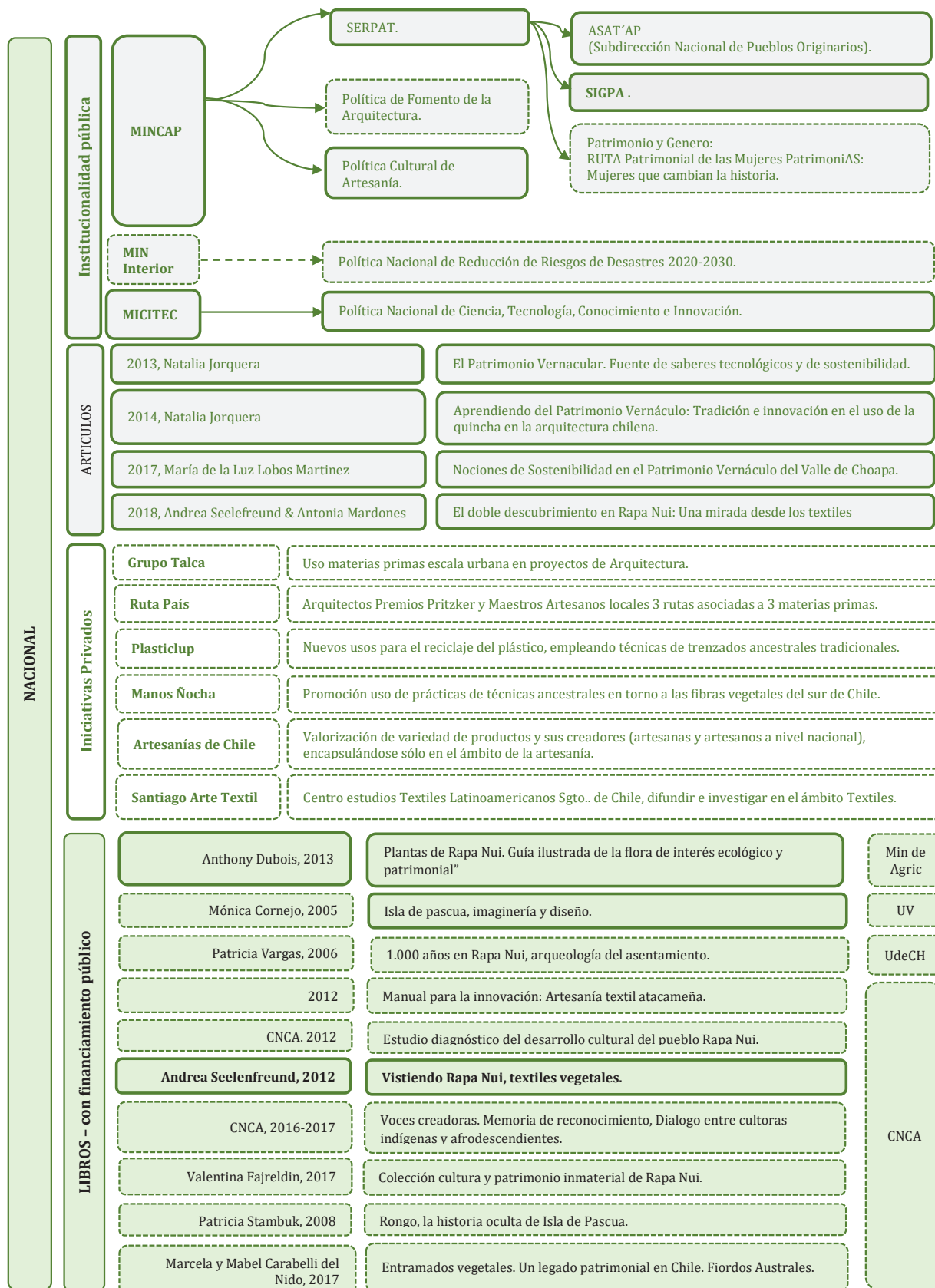


Fig. N°80: Mapeo nacional en torno al uso de las fibras vegetales como materias primas y técnicas vernáculas asociadas. Fuente: Elaboración propia.

Preguntas de Investigación:

Las mujeres indígenas son poseedoras de diversos atributos y múltiples conocimientos, pudiendo considerarse que son dueñas de un conocimiento con varias aristas simultáneas, ¿de qué está compuesto este? y ¿Por cuántas dimensiones?

Y las preguntas específicas: ¿Cuáles son los saberes haceres locales en que las mujeres Rapa Nui actúan como revitalizadoras de su cultura?, ¿Cuál es el quehacer y el rol de la mujer ancestral y/o lo femenino en el desarrollo de la isla?; ¿Cuál es el quehacer y el rol de la mujer ancestral y/o lo femenino en el desarrollo de la isla?; ¿Cuáles son los lugares, espacios y oficios en que la mujer ancestral se desarrolla y su incidencia en la preservación de su cultura?, ¿De qué forma se vincula el quehacer de la mujer indígena con la rehabilitación arquitectónica sostenible?

Entonces, la gran pregunta es ¿Cuáles han sido las técnicas transferidas y los procesos de transferencia tecnológica transmitidos de generación en generación?



Fig. N°81: Síntesis preguntas de investigación. Fuente: Elaboración propia

Delimitación del Tema:

El campo del presente estudio son las técnicas en base a las fibras vegetales dentro de la tradición oral de las mujeres Rapa Nui y el conocimiento tripartito que subyace en ellas. Respecto a las perspectivas desde las cuáles se abordará la investigación, serán aquellos procesos de transferencia tecnológica, tradición y saberes haceres ancestrales en base a las fibras vegetales existentes en el territorio de la Isla Rapa Nui; y finalmente los márgenes espaciales y temporales de la investigación se desarrollan desde el año 2020 donde se comienza a recopilar la inédita información que forma parte de este estudio hasta el año 2022 en que se terminan de aplicar las últimas entrevistas a actrices y actores clave.

Campo de Estudio	Las técnicas en base a las fibras vegetales dentro de la tradición oral de las mujeres de Rapa Nui.
Perspectivas desde las cuales se abordará	Procesos de transferencia tecnológica, tradición y saberes haceres ancestrales en base a las fibras vegetales.
Márgenes Espaciales y Temporales de Investigación	Desde el año 2020 hasta el 2022.

Fig. N°82: Síntesis delimitación del tema. Fuente: Elaboración propia.

Hipótesis:

Pues bien, la Hipótesis que la presente investigación se plantea refiere a si La mujer Rapa Nui es la principal agente cultural de transmisión e innovación de los conocimientos ancestrales de su cultura, a partir de un conocimiento tripartito para concretar/desarrollar su “saber hacer”, a través de tres escalas asociadas al patrimonio inmaterial, natural y material.



Fig. N°83: Síntesis de la Hipótesis. Fuente: Elaboración propia.

Contexto y objeto de estudio

Como objeto de análisis se escoge la Isla de Pascua y su cultura Rapa Nui, perteneciente geológicamente al sistema de islas existentes en el Océano Pacífico y en específico en la Polinesia, incorporada administrativamente a la región de Valparaíso al estado de Chile; considerada la más remota del mundo, sus tres volcanes (Rano Kau, Terevaka y Poike), le otorgan su morfología insular de tipo triangular. Se elige como sujeto de estudio dicho lugar, su cultura milenaria y el saber hacer en torno al trabajo de las fibras vegetales de sus mujeres ancestrales.

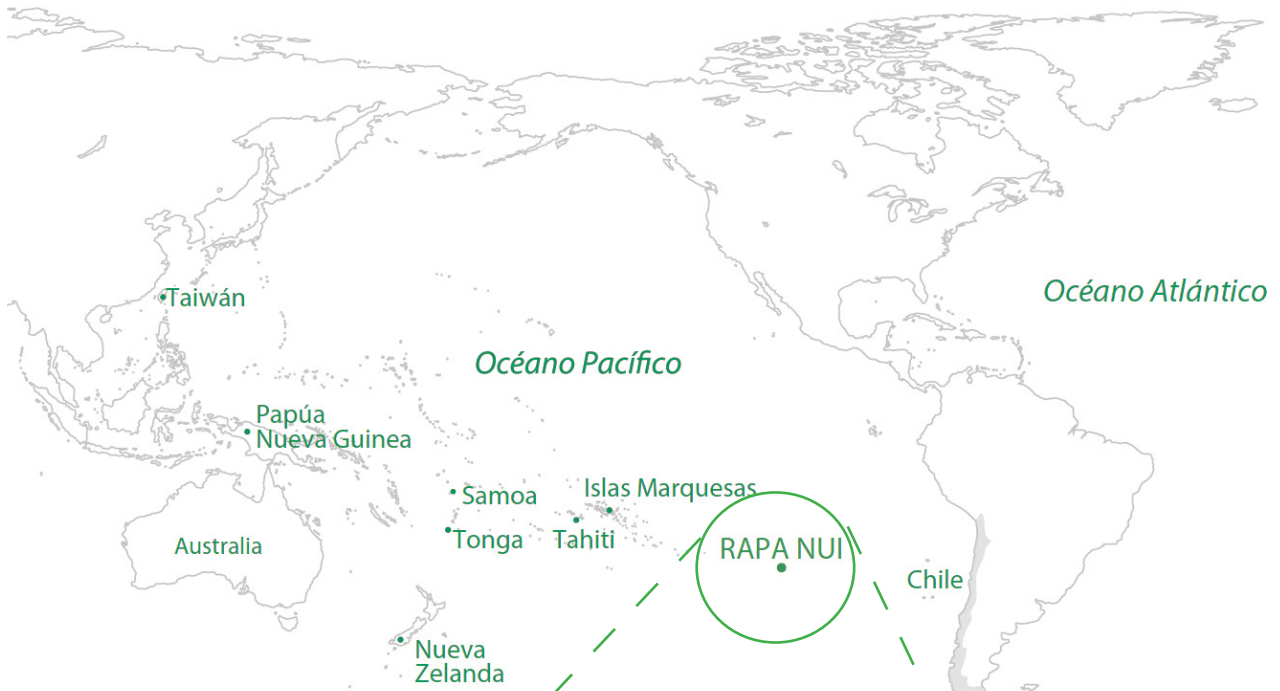


Fig. N°84: Ubicación de Rapa Nui en el planisferio. Fuente: Christine Gleisner, Sara Montt (Unidad de Cultura, Fucoa), PÁG.14 Rapa Nui, serie introducción histórica relatos de los pueblos originarios de Chile..

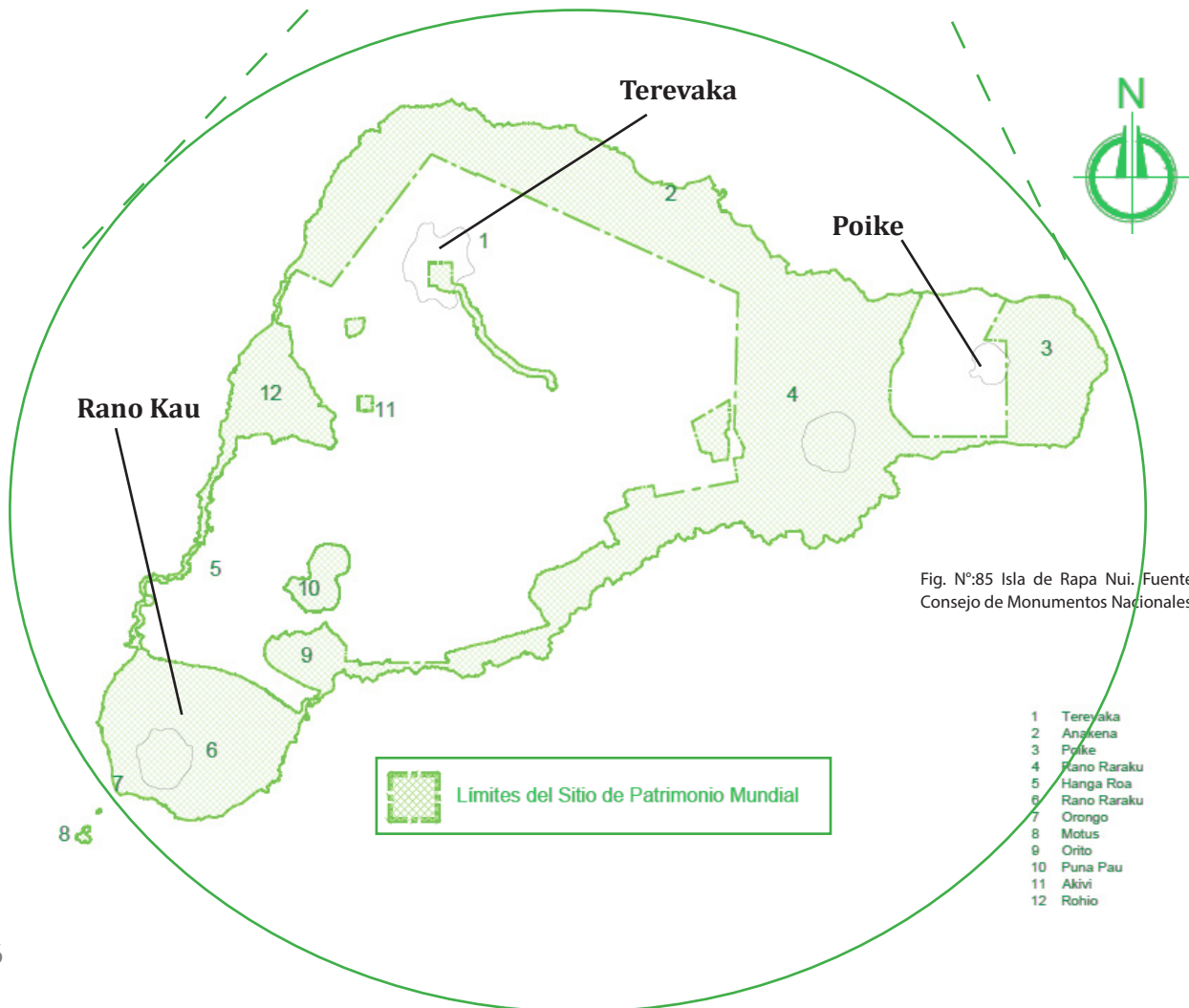


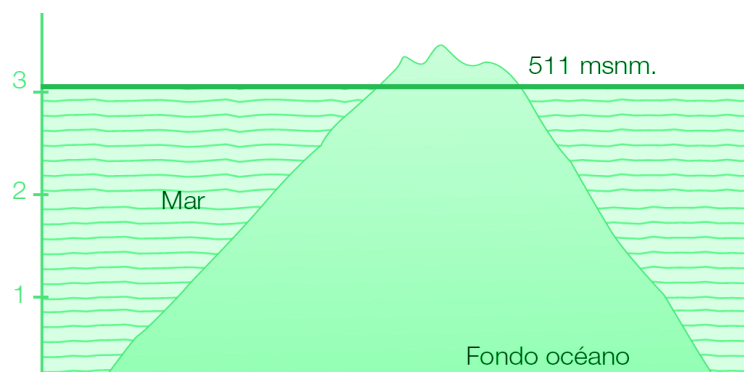
Fig. N°85 Isla de Rapa Nui. Fuente: Consejo de Monumentos Nacionales.

- 1 Terevaka
- 2 Anakena
- 3 Poike
- 4 Rano Raraku
- 5 Hanga Roa
- 6 Rano Raraku
- 7 Orongo
- 8 Motus
- 9 Orito
- 10 Puna Pau
- 11 Akivi
- 12 Rohio

Fig N°86: Corte esquemático de Rapa Nui. Fuente: DOM, Ilustre Municipalidad de Rapa Nui



Fig N°87: Imagen escala territorial Isla Rapa Nui versus Costa Región Valparaíso. Fuente: Rapa Nui, el Ombligo del Mundo.



Objetivos:

El Objetivo General dice relación con Investigar cómo la mujer Rapa Nui es la principal agente cultural de transmisión e innovación de su cultura y de qué forma está directamente ligado a su territorio.

Mientras que en cuanto a los Objetivos Específicos,

1. Registrar qué y cómo las expresiones artísticas arquitectónicas desarrolladas por mujeres Rapa Nui están ligadas a su territorio;
2. Estudiar el tipo de prácticas creativas ligadas a su territorio que son desarrolladas por las mujeres Rapa Nui;
3. Visibilizar a través de una herramienta que registre como denominador común, del conjunto de prácticas aisladas visibilizando el rol de la mujer Rapa Nui como principal transmisora de tecnología y conocimiento de su cultura.

Objetivo General	Investigar cómo la mujer Rapa Nui es la principal agente cultural de transmisión e innovación de su cultura y de qué forma está directamente ligado a su territorio.
Objetivos Específicos	1.Registrar qué y cómo las expresiones artísticas arquitectónicas desarrolladas por mujeres Rapa Nui están ligadas a su territorio;
	2.Estudiar el tipo de prácticas creativas ligadas a su territorio que son desarrolladas por las mujeres Rapa Nui;
	3.Visibilizar a través de una herramienta que registre como denominador común, del conjunto de prácticas aisladas visibilizando el rol de la mujer Rapa Nui como principal transmisora de tecnología y conocimiento de su cultura.

Fig. N°88: Síntesis objetivos. Fuente: Elaboración propia.

Metodología y Método

Para llevar a cabo esta investigación, se propone una metodología cualitativa con carácter exploratorio enfocada en el uso de fuentes orales para el desarrollo de herramientas analíticas y de registro, desarrollada en cuatro etapas (Fig.N°87):

La etapa 1, corresponde a “recolectar y consolidar” información. Lo cualitativo se obtiene de la aplicación de las entrevistas. Sin embargo, de forma previa igualmente se concreta un a revisión bibliográfica y de sitios de internet con el objeto de consolidar en un mapeo internacional y nacional en torno al uso de las fibras vegetales como materias primas y técnicas vernáculos asociadas.

La etapa 2, “clasificar y caracterizar” la información recopilada en la etapa anterior, a través de la creación de una metodología de registro y análisis.

En la etapa 3 se “analiza” la información.

La etapa 4 busca “visibilizar”.

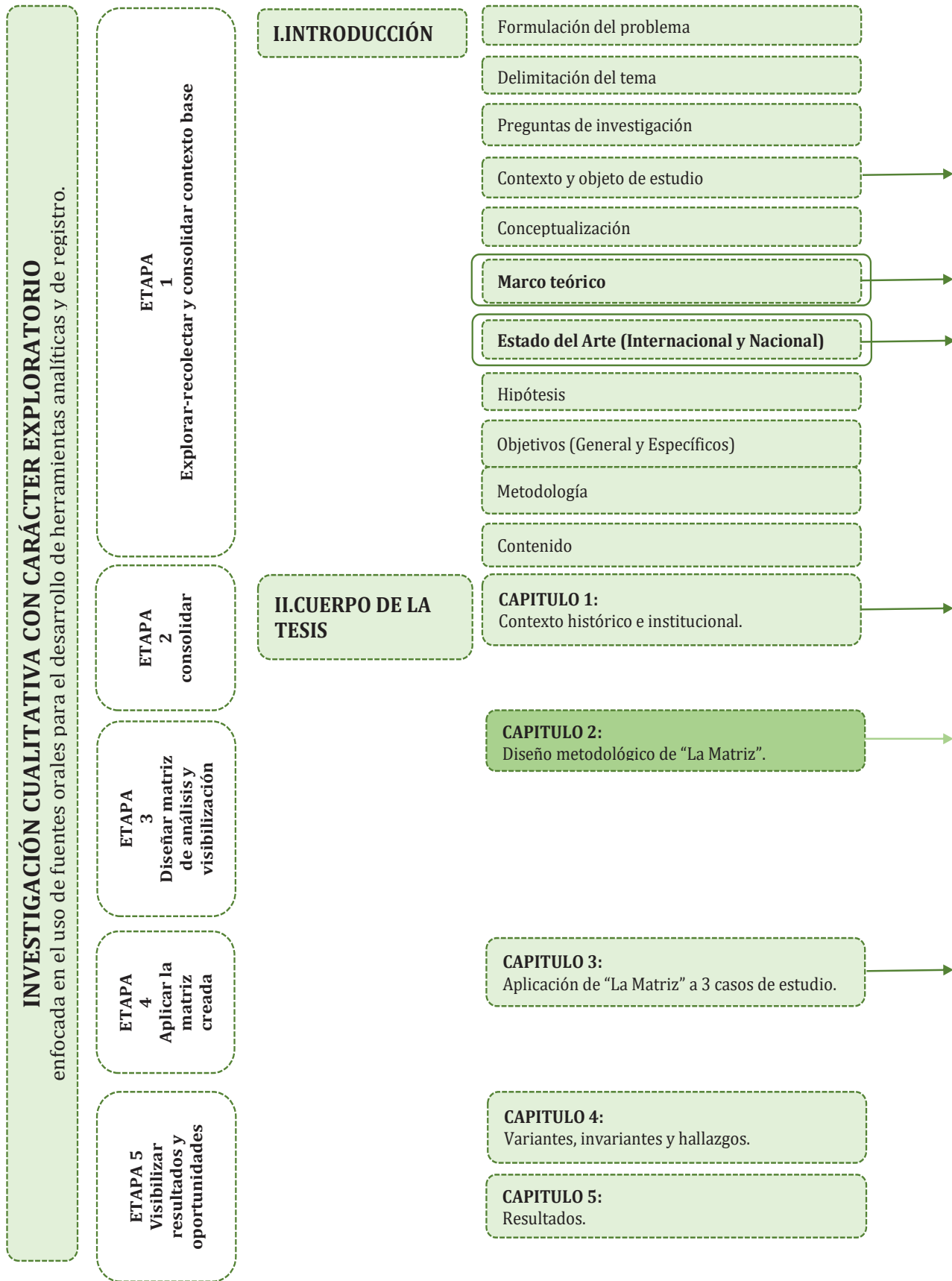


Fig. N°89: Mapeo metodología y método de la tesis y sus etapas generales. Fuente: Elaboración propia.

Herramientas e Instrumentos

Planta y corte del territorio que constituye el objeto de estudio

Revisión de referentes
Bibliográficos-Sitios internet-Artículos

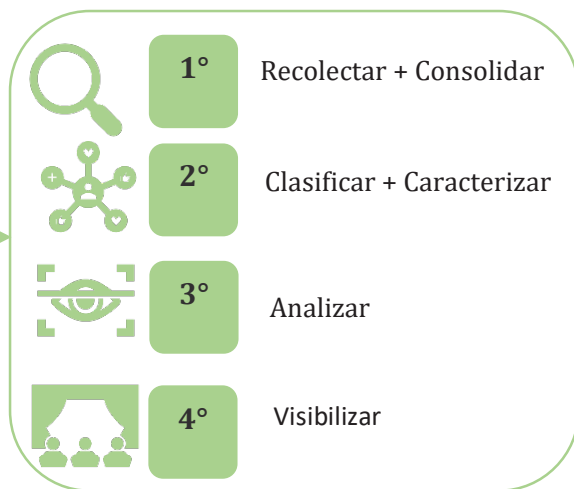
Analizar a través de Fichas bibliográficas

Línea de Tiempo
Cruce de información histórica Rapa Nui+ Patrimonio Natural y Cultural (Material e Inmaterial)

Tres escalas de análisis del conocimiento tripartito:
Patrimonio Inmaterial
Patrimonio Natural
Patrimonio Material

Actrices y actores clave

4 etapas de "La Matriz".
Metodología registro, análisis y visibilización



1.Contexto previo a la aplicación de la matriz

2.Fuentes de tradición oral

3.Las fibras vegetales como materia prima base de técnicas vernáculas

Reunir fuentes

Mapamundi con Isla Rapa Nui en el centro

Marco Teórico

La tradición oral en el territorio y las transferencias tecnológicas vernáculas ancestrales

La presente investigación se desarrolla en torno al rol que posee la mujer de RapaNui en la tradición oral del territorio en el que habita y en las transferencias tecnológicas vernáculas ancestrales en torno al uso de la fibra vegetal, como materia prima base de parte de las producciones de una sociedad que, aún conserva el componente de lo primitivo en su interior más profundo, íntimo y privado.

Pues bien, se fijan tres enfoques que actúan como lineamientos base e integrados entre sí para la presente investigación, con esto se quiere decir que uno se entiende al mirar el conjunto de los tres y viceversa.

- o Un primero, está relacionado al valor de lo simbólico, lo femenino y las tradiciones al interior de cada clan familiar en las sociedades primitivas.

- o Un segundo, se vincula al territorio, el hábitat y la naturaleza que rodea a dicha sociedad primitiva.

- o Y, un tercero, coloca el foco puesto en los saberes haceres, oficios y productos generados en base a las fibras vegetales como materia prima base de sus producciones.

Llevando estos a pensar que las mujeres que componen esta sociedad pueden convertirse – o ya lo son - en agentes de rehabilitación arquitectónica sostenible, practicando acciones consideradas dentro de nuevos conceptos contenidos en economías circulares y los acuerdos establecidos en torno a la agenda 2030.

El mana o poder de lo simbólico, por la documentada atribución divina y espiritual (patrimonio inmaterial) que se les otorga a las prácticas de y entre mujeres de los saberes ancestrales, en donde se les traspa el “mana” (poder) desde los espíritus, sus ancestros y ancestras para la tarea sagrada de tejer, teniendo esta acción una connotación espiritual profunda. Homologando el acto de la creación y el tejido con el proceso de gestación y de dar a luz, respectivamente. Traduciendo finalmente este conocimiento y saber hacer en lo humano (patrimonio material) a través del asentamiento, los lugares y prácticas asociadas, y finalmente sus productos y técnicas desarrolladas.

1. De lo simbólico, el género, lo femenino y las tradiciones orales al interior de cada clan familiar en las sociedades indígenas.

Ya lo indicaba Simón de Beauvoir en la SEGUNDA PARTE, denominada la historia en “El segundo Sexo” donde plantea en el año 1949 y luego Henrieta Moore en 1991, dos maneras de conceptuar el género, primero a través de una construcción cultural o simbólica y luego a través de una construcción social. *“Este mundo siempre ha pertenecido a los varones, pero ninguna de las razones propuestas para explicar el fenómeno nos ha parecido suficiente. Volviendo a tomar a la luz de la filosofía existencial los datos de la Prehistoria y de la etnografía, es como podremos comprender de qué modo se ha establecido la jerarquía de los sexos”.* (Pág.63, Simón de Beauvoir, El Segundo Sexo”) Pese a que indica que *“Uno de los problemas esenciales que se plantean a propósito de la mujer, según hemos visto ya, es el de la conciliación de su papel reproductor con su trabajo productivo. La razón profunda que en el origen de la Historia consagra a la mujer a las faenas domésticas y le prohíbe participar en la construcción del mundo, es su sometimiento a la función generadora.”* Reconoce la importancia que posee para las sociedades primitivas el rol de la mujer en la tierra y su fundamental importancia para el clan de sociedades como la de la polinesia, precisando que *“La madre es evidentemente necesaria para el nacimiento del niño; ella es quien conserva y nutre al germen en su seno y, por consiguiente, es a través de ella como se propaga en el mundo visible la vida del*

clan. Así es como ella se ve representando un papel de primer orden. Con mucha frecuencia los hijos pertenecen al clan de la madre, llevan su nombre, participan de sus derechos y, en particular, del goce de la tierra que el clan ocupa. La propiedad comunitaria se transmite entonces por intermedio de las mujeres: por ellas se aseguran los campos y las cosechas a los miembros del clan, e, inversamente, a través de sus madres, estos son destinados a tal o cual dominio. Así, pues, puede considerarse que místicamente la tierra pertenece a las mujeres” (Pág.68, Simón de Beauvoir, El Segundo Sexo”)

Simone de Beauvoir releva el rol de la mujer al interior de cada clan, como generadoras y conservadoras de la vida y por tanto de la propia naturaleza, precisando que *“Así, pues, a través de ellas la vida del clan se conserva y propaga; de su trabajo y de sus mágicas virtudes dependen niños, rebaños, cosechas, utensilios y toda la prosperidad del grupo del cual son alma. Tanto poder inspira a los hombres un respeto mezclado de terror, que se refleja en su culto. En ellas se resumirá toda la Naturaleza extraña y misteriosa”*. (Pág.69, Simón de Beauvoir, El Segundo Sexo”)

Jung expresa que se distinguen los símbolos “materiales” de los “culturales”, donde los primeros se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, representando *“un numero enorme de variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales”*.

También Henri Lefebvre, en 1974, a través de “La producción del espacio” afirma que lo femenino se relaciona con las mujeres y a éstas al rol de la vida, precisando que *“Cuando la paternidad impuso su ley jurídica (la Ley) a la maternidad, la abstracción se erigió en ley del pensamiento. La dominación del Padre sobre el suelo, los bienes, los niños, los siervos y los esclavos, las mujeres, introdujo y supuso la abstracción. A la esfera femenina se le asignó la experiencia inmediata, la reproducción de la vida (indiscerniblemente mezclada, al principio, con la producción agrícola), el placer y el dolor, la tierra y el abismo. Ese poder patriarcal estaba acompañado por la imposición de una ley de signos sobre la naturaleza, mediante la escritura y las inscripciones, mediante la piedra. El paso del principio de maternidad (todavía importante en las relaciones de consanguinidad) al predominio de la paternidad implicó la constitución de un espacio mental y social específico; al mismo tiempo que con el avance de la propiedad privada del suelo.”* (página 284, Lefevre en “La producción del espacio”). Y más adelante plantea que todas las sociedades históricas han reducido la importancia de las mujeres y la feminidad en el desarrollo de las sociedades en las que se insertan, aseverando que *“Todas las sociedades históricas han reducido la importancia de las mujeres y han limitado la influencia de la feminidad. Entre los griegos se reducía a la fecundidad de un terreno, propiedad del esposo que lo cultivaba; la feminidad se localizaba en la casa: alrededor del altar y del hogar, en torno al Omphalos (onfalos, ombligo del mundo), espacio circular, cerrado y fijo, que rodeaba el fuego, última huella de la sima tenebrosa. El estatus social de la mujer siguió la misma restricción que el estatus simbólico y práctico, dos aspectos que eran indisociables en la espacialidad (en la práctica espacial).”* (página 288, Lefevre en “La producción del espacio”).

Sonia Montencino, desde 1991 profundiza en la teoría del género y sistematiza parte de los relatos orales de mujeres indígenas que han guiado sus investigaciones de los saberes tradicionales. Recientemente expone como compiladora en “Mujeres Chilenas. Fragmentos de una historia” en el año 2018 para ser más exactos, a través de la coautora Paloma Hucke, quien plantea en su artículo “la mujer como matriz en el orden social rapa nui, un análisis simbólico del género” que al realizar un análisis simbólico del concepto de género se ofrece *“indicaciones acerca del comportamiento ideal de hombres y mujeres en sus respectivos papeles sociales y de representaciones de lo femenino y lo masculino”, y cita a Sonia Montecinos (1997) al decir que “permite identificar los valores que las culturas patriarcales otorgan a los femenino y lo masculino”* (Op cit p.2018:451)

También Hucke plantea como necesario citar el concepto de habitus de Pierre Bourdieu (1920:91) que en su libro “Le Jeux Practique) expresa que el habitus está en la reunión del pasado que incorpora y del futuro que genera. Pues refiere que *“de este modo...asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que depositadas en cada organismo bajo la formade esquemas de percepción, d pensamiento y acción, tiende de manera más segura que todas las reglas formales y todas las normas explicitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo”*. Y continúa refiriendo que en el *“contexto socio-cultural rapa nui existen...roles diferenciados por sexo”*.

De esta forma, las mujeres en el ámbito reproductivo acentúan *“características relacionadas con la capacidad de hacerse responsables de la familia y de proyectar la cultura de la isla”*. Lo cual, recoge en el siguiente testimonio *“ser mujer es tan amplio, transversal, una tremenda responsabilidad con la familia. En primer lugar, soy madre por el tema de la proyección y mi casa. Proyectar a mi pueblo es una responsabilidad y transmitirles a mis hijos la cultura, los valores, la lengua y el pensamiento”*. (Huke, Op. Cit p.452).

Señala que la construcción cultural de los roles femeninos está marcada de manera determinante por *“su pertenencia a un clan, el parentesco sigue siendo el aspecto determinante de reproducción cultural y social, el traspaso de pautas de comportamiento”*. Siguiendo a Bourdieu, y lo que denomina habitus, las mujeres Rapan Nui han internalizado una estructura del mundo será de esquemas o sea una mediante los cuales perciben, comprenden, aprecian y evalúan el mundo social, a través de las cuales producen sus prácticas y las evalúan.

El habitus en Rapa Nui recoge un mito fundador con la llegada del primer rey a la isla y *“funda un linaje de reyes patriarcales y patrilineales que trasciende hasta nuestros días”*.

Ejercen las mujeres un rol complementario al varón y lo potencian organizando y acompañándolos en la agricultura y otras tareas, siendo responsables de transmitir los valores del clan. El varón cumple un rol simbólico, procrear y político.

En cuanto al “hacer” las mujeres ejercen roles en “gran cantidad de actividades”, tanto en la esfera reproductiva como productiva, con una autovaloración positiva, reconociéndose como “trabajadoras” y resguardadoras del hombre y *“controladoras del orden social, fuertes, siendo una identidad de género valorada socialmente, donde se reconoce su importancia en la transmisión cultural en la familia y para sus hijos, gracias a su trabajo y esfuerzo...”* la mujer rapa nui hace agricultura, es multifacética. *Perciben que la valoración que otros hacen de ellas igualmente es positiva, lo cual “les significa construir una identidad femenina valorada donde se ubican en una posición muy destacada como es el mantenimiento del orden social en isla de pascua”* (op. cit p.454)

2. El territorio, el hábitat y la naturaleza que rodea a dicha sociedad primitiva.

En 1964, Carl G. Jung exponía en “El Hombre y sus símbolos” un abordaje teórico y clínico que enfatizó en la conexión funcional entre la estructura de la sique y la de sus productos, las tradiciones morales y espirituales y su conexión con la naturaleza, expresando que se distinguen los símbolos “naturales” de los “culturales”, donde los primeros se derivan de los contenidos inconscientes de la psique, representando *“un nuevo enfoque de las variaciones en las imágenes arquetípicas esenciales”*. Y prosigue *“puede seguirse su rostro hasta sus raíces arcaicas, es decir, hasta ideas e imágenes que nos encontramos em relatos más antiguos y en las sociedades primitivas”* (Op. Cit., pág.93) En cambio, los símbolos culturales son los que se emplean para expresar “verdades eternas” empleadas en muchas religiones.

Mientras en 1974 Henri Lefebvre a través de “La producción del espacio” plantea la interrogante de si produce la naturaleza, indicando que tierra y naturaleza no pueden separarse, puesto que la naturaleza crea, y en cuanto el ser humano crea obras y produce cosas. Por tanto, producir un objeto es siempre modificar una materia prima otorgada por la naturaleza en su origen, como una relación indisoluble. **“Producir un objeto es siempre modificar una materia prima mediante la aplicación de un conocimiento, de un procedimiento técnico, de un esfuerzo y de un gesto repetitivo (de un trabajo). La materia prima proviene directamente o no de la naturaleza material: madera, lana, algodón, seda, piedra, metal... En el curso del tiempo, se han ido sustituyendo los materiales que procedían directamente de la naturaleza por otros más elaborados, esto es, cada vez menos “naturales”. La importancia de las mediaciones técnicas y científicas no ha dejado de acrecentarse. Solo hay que pensar en el aglomerado, en las fibras artificiales, en los plásticos. No obstante, no han desaparecido los primeros materiales (la lana, el algodón, el ladrillo y la piedra, etc.)”** (página 165, Lefebvre, “La Producción del Espacio”)

3. Los Saberes hacer, oficios y productos generados en base a las fibras vegetales como materia prima base

Amos Rapoport indica en 1969 en “Vivienda y Cultura”, que, a mayor complejidad de los problemas, mayor especialización, rigiendo la forma edificada tres épocas, la primitiva, construida por todos; la vernácula preindustrial, construida por profesionales y; la moderna con estilo diseñado y construido por equipos de especialistas. Situación de desarrollo que también puede encontrarse en otros campos como el textil y la cerámica, donde el oficio se inicia al interior de cada familia que realiza sus propias creaciones, luego le sigue el artesano y finalmente el artista o los diseñadores que producen de forma masiva o seriada. También precisa que, el uso de las fibras vegetales en objetos utilitarios es una respuesta al medio natural en el que habitan las sociedades.

Rapoport releva el requerimiento del ser humano desde principio de los tiempos de cubrirse de las inclemencias del medio que lo rodea, algunos autores aseveran que la primera capa que cubre a un ser humano es el útero, luego la piel y al nacer, es necesario cubrirse del entorno y sus expresiones como lo son el sol y lluvia extremos, por ejemplo, como indica que existe el registro que *“Algunas tribus...utilizan la lluvia para controlar la forma de trabajo del edificio. Construyen casas de una estructura ligera que se forra de una estera tejida. Con el tiempo seco, el tejido se contrae permitiendo corrientes de aire entre los resquicios, pero con el tiempo húmedo las fibras se dilatan, transformándose en unas membranas casi impermeables y a prueba de viento.”* (Pág.135, Rapoport, “Vivienda y Cultura”) Es en esta etapa en la que aparecen las fibras vegetales con sus propiedades, es así como llega a aseverar que *“uno de los problemas básicos de la arquitectura, y el principal de la construcción es la cubrición de espacios: el conjunto de fuerzas de gravitación y su transmisión al suelo, que habitualmente necesitan materiales que tengan una resistencia a la tracción razonable y una proporción peso-resistencia prudencial. En las condiciones primitivas, los materiales están limitados a los orgánicos de origen animal...o vegetal (fibras vegetales trenzadas, entretejidas o retorcidas en formas tales como esteras, tejidos y cuerdas)...”* (Pág.139, Rapoport, “Vivienda y Cultura”)

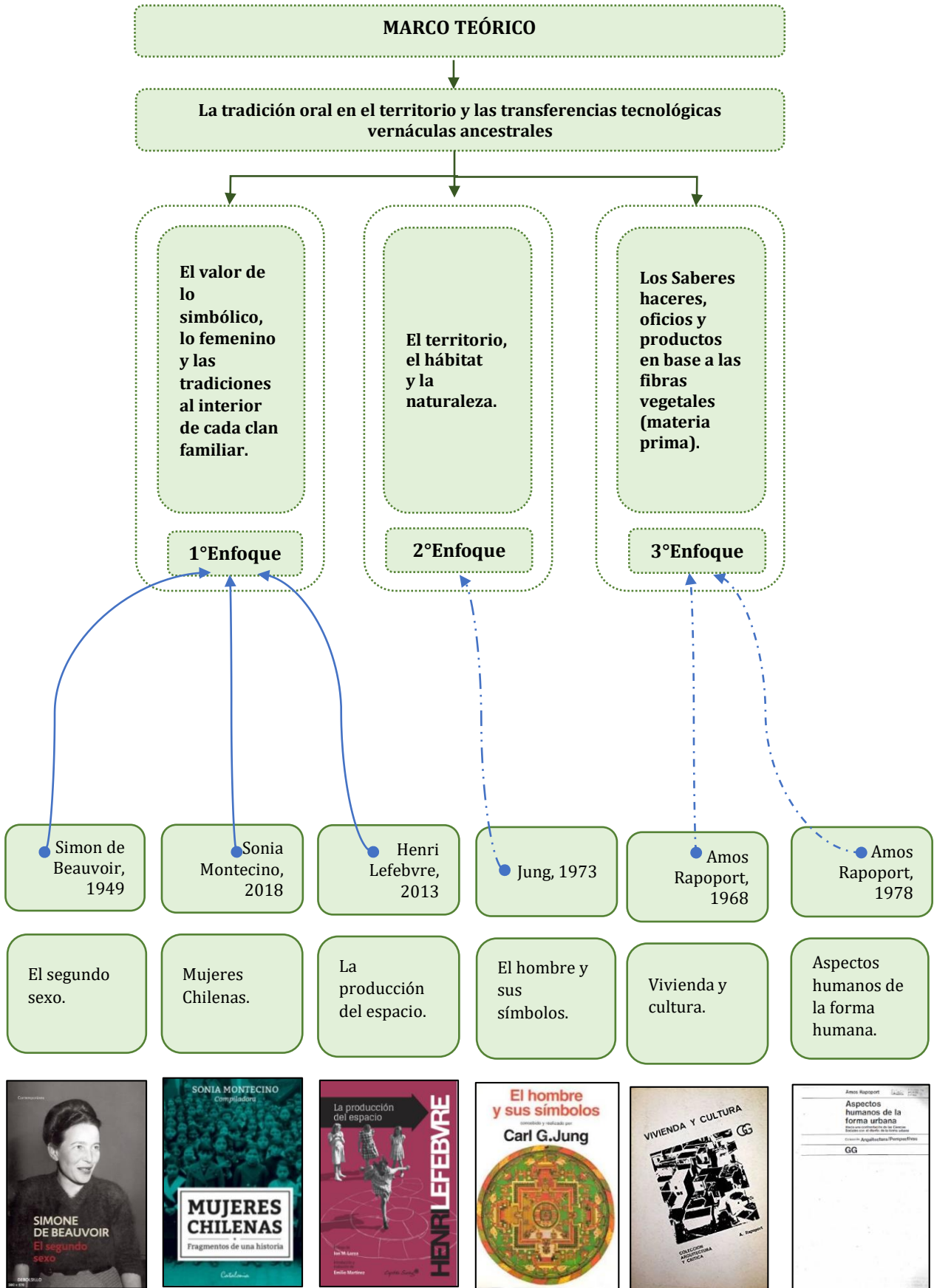


Fig.N°90: Mapa síntesis del marco teórico de la investigación. Fuente: Elaboración propia.

Contenido:

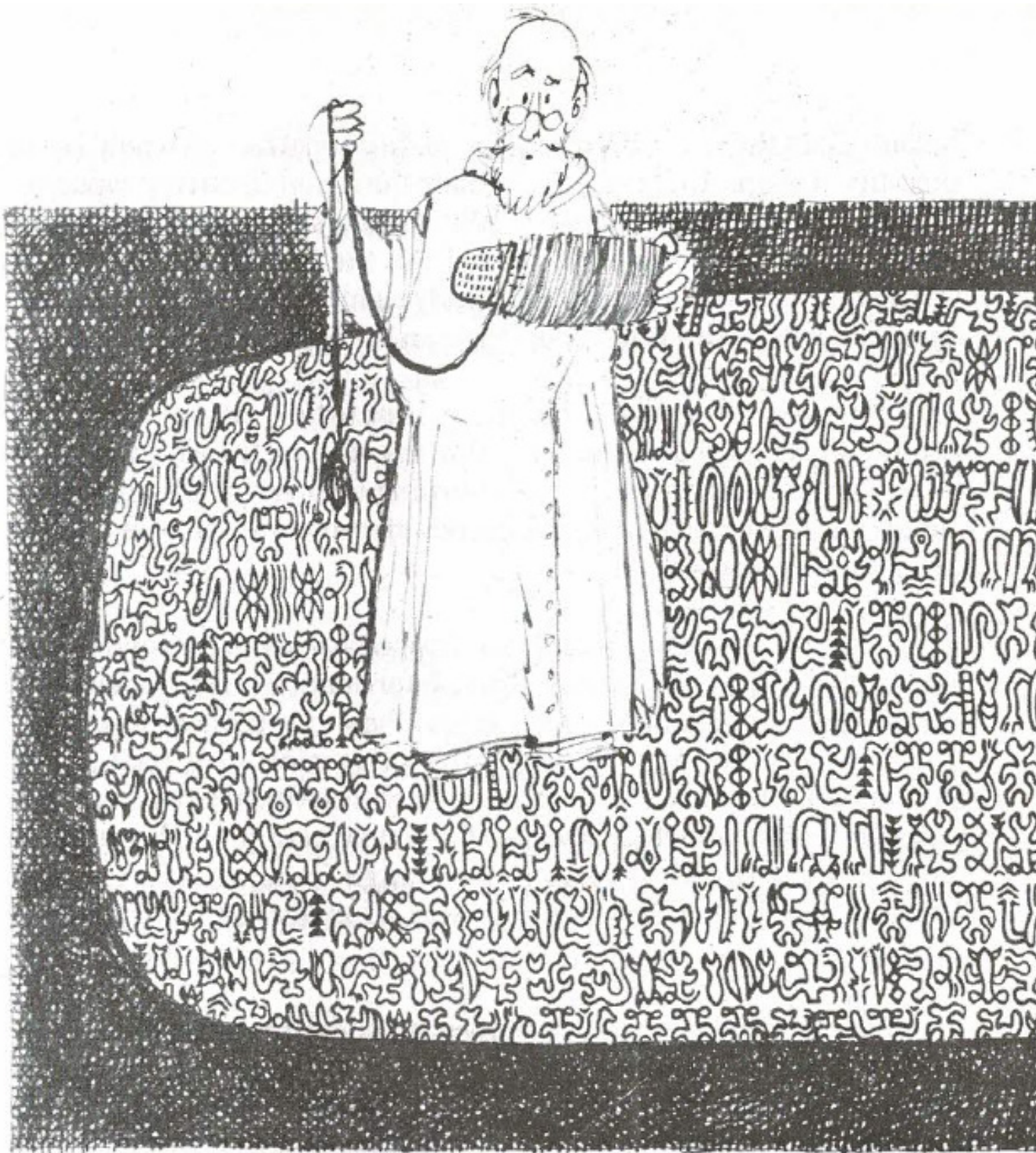
La estructura planteada se desarrolla en cuatro secciones diferenciadas de la introducción.

El **capítulo primero** se inicia con el “**contexto histórico e institucional**” en torno al patrimonio cultural y natural, tanto a nivel internacional, nacional y a escala del territorio de Rapa Nui.

En el **capítulo segundo**, se desarrolla el “**Diseño metodológico de la herramienta**”.

Así en el **capítulo tercero**, se visibiliza la “**Aplicación de la matriz a tres casos de estudio**” y el análisis de las “**Variantes e invariantes**” para los tres casos de estudio.

Finalmente, en el **capítulo cuarto** expone los principales resultados del análisis efectuado y la tesis propiamente tal, en relación con los objetivos planteados inicialmente y lo encontrado en la aplicación de las entrevistas y los tres casos de estudio desarrollados.



1.1 Una cronología histórica del habitar en el territorio insular de Rapa Nui y de la presencia de las fibras vegetales en él.	58
1.2 La presencia de las fibras vegetales en Rapa Nui como materia prima base de técnicas vernáculas	72
1.3. Mapeo mundial general del uso de 2 fibras vegetales en la producción de Artesanía y Arquitectura.	76

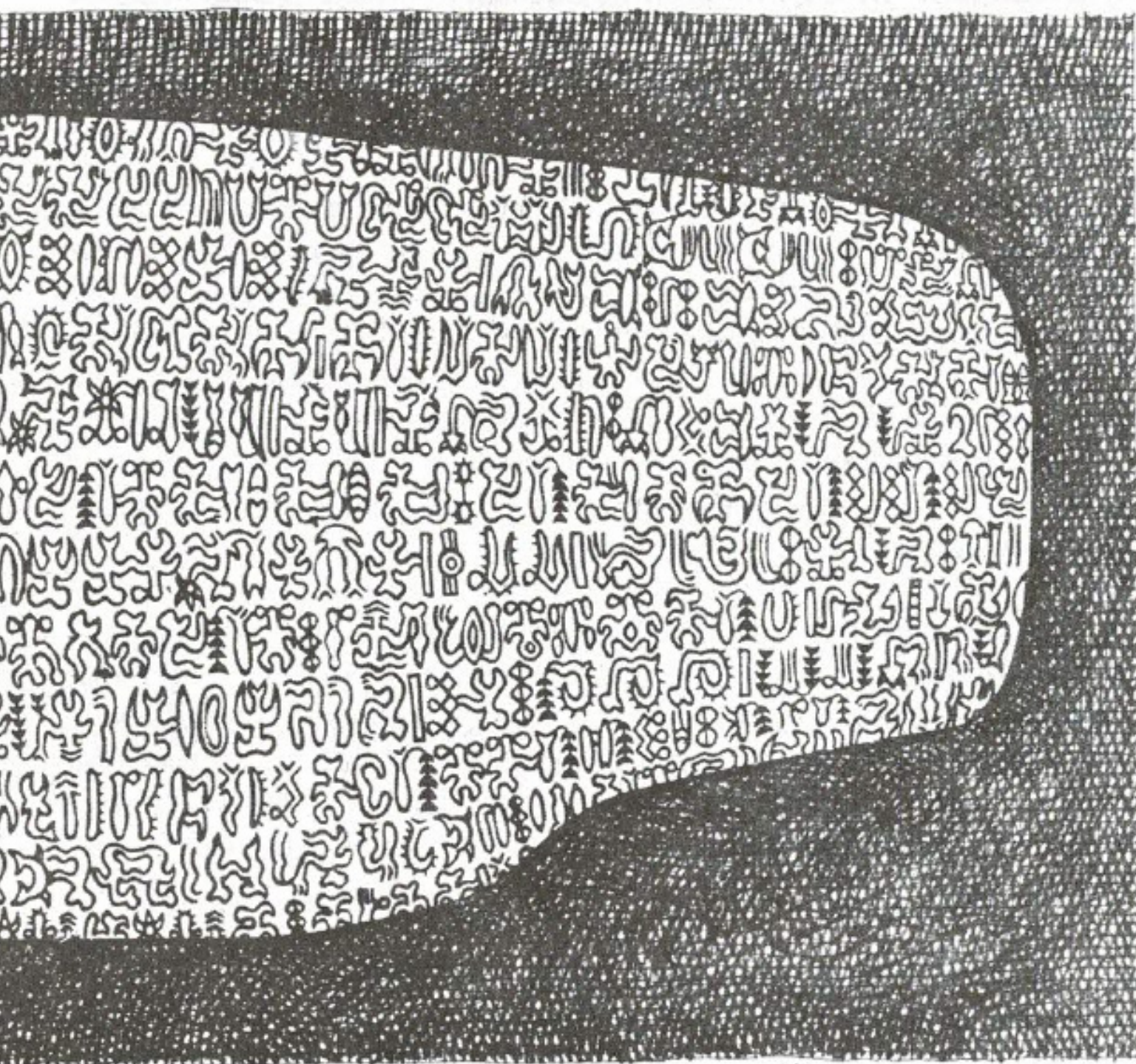


Fig.Nº1: Dibujo de Lukas del sacerdote Eyraud sosteniendo una pequeña tablilla envuelta en 16 metros de pelo humano trenzado. La tablilla de fondo es la hermosa "Aruku Kurenga" Fuente: Universidad Andrés Bello. Rapa Nui en los ojos de Lukas bilingual edition. Universidad Andres Bello Editor.

“Sus casas no poseen adornos, teniendo una extensión de 50 pies y un ancho de 15, la altura de 9, según lo estimado. Sus paredes (como lo vimos en el armazón de una nueva construcción) son primero estacas que son amarradas y fijadas en el suelo, erguidas, a las que son atadas otras piezas de madera, la que llamo listones, de 4 a 5 de altura...Las aberturas que son todas rectangulares, están llenadas y cerradas con una especie de junco o pasto largo, el que montan muy grueso uno sobre otros, y amarran a la madera interior con cuerdas (las que saben confeccionar de manera pulcra e ingeniosa de un cierto tipo de planta, llamada piet, y no necesitan ante nuestras cuerdas)...”(Foerster 2012:81-82)

Fuente: Vistiendo Rapa Nui, pág. 34.

Este primer capítulo trata del “Contexto histórico” del objeto de estudio, a raíz de lo identificado en el estado del arte y en la introducción, creando una cronología histórica del habitar en el territorio insular de Rapa Nui y la presencia de estas fibras vegetales y otras en él, y también como punto de partida para desarrollarlo fue la cronología histórica general de la cultura Rapa Nui, publicada en el completo sitio de internet memoria chilena. Para luego concentrar la mirada en la presencia de las fibras vegetales en Rapa Nui, como materia prima base de técnicas vernáculas desarrolladas en la Isla, teniendo como base el Universo de Fibras vegetales planteado por Andrea Seelenfreund y levantado en detalle por Dubois¹. Terminando con un Mapeo Mundial general respecto al uso de las fibras vegetales en la producción en base a éstas de Artesanía y Arquitectura, abordando la existencia de estas prácticas en los cinco continentes para cinco especies vegetales específicas (Mahute, Gomero, Plátano, Cocotera y Pandanus).

1.1. Una cronología histórica del habitar en el territorio insular de Rapa Nui y de la presencia de las fibras vegetales en él

A continuación, se cruza la información de los tres criterios de valor universal excepcional con los que la Isla de Pascua fue declarada Monumento Histórico Nacional, el año 1935, a través de su formalización en el decreto N°4.536, corroborados en la inscripción en la UNESCO del año 1995, del Parque Nacional Rapa Nui en la Lista de Patrimonio Mundial N°715, concepto que de la bibliografía revisada hace su aparición aparente desde esa fecha en adelante con la historia de Rapa Nui, la presencia de las fibras vegetales dentro de la indumentaria y la arquitectura desde su prehistoria hasta el presente, identificando puntos de inflexión dentro de ésta, incorporando dentro de la línea de tiempo aquellos hitos vinculados a la institucionalidad cultural internacional y nacional, con los comentarios que la autora de la presente tesis.

¹ “Plantas de Rapa Nui: Guía ilustrada de la flora de interés ecológico y patrimonial”.

	Hitos vinculados al uso de las fibras vegetales.
	Hito vinculado a un punto de inflexión dentro de la cultura.
	Hitos vinculados a la institucionalidad cultural INTERNACIONAL.
	Hitos vinculados a la institucionalidad cultural NACIONAL.
LETRA COLOR "NEGRA"	Recopilación y descripción de hechos históricos.
LETRA COLOR "GRIS"	Comentarios de la autora de la investigación en relación con la relevancia de los hechos históricos recopilados y descritos.

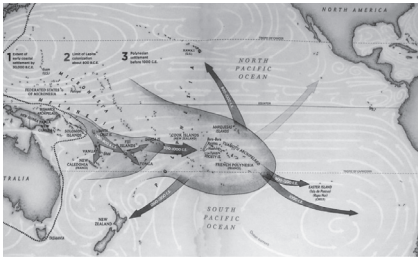


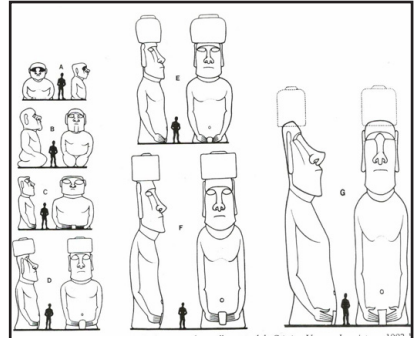
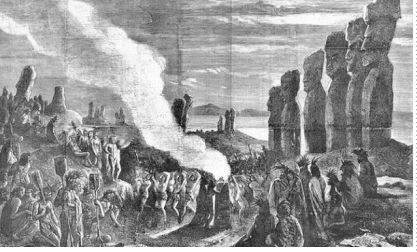
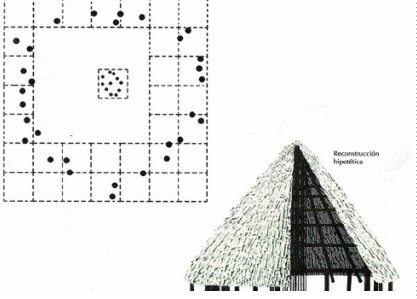
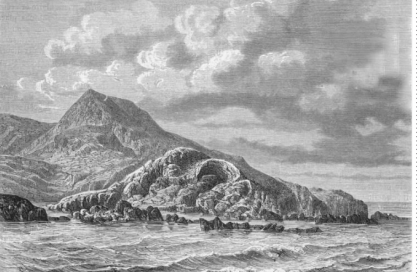

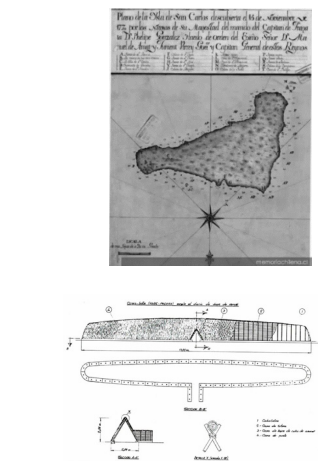


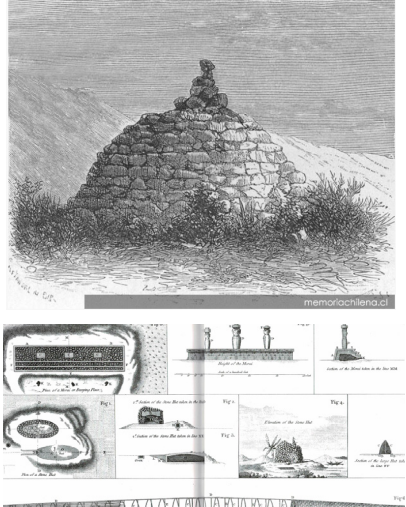

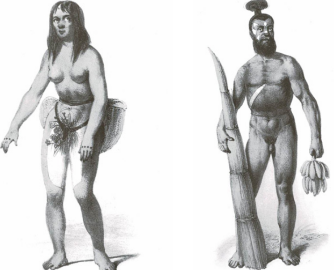
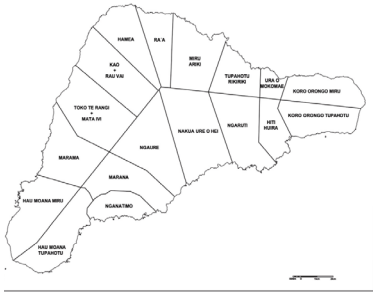
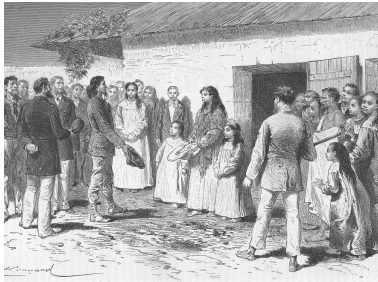
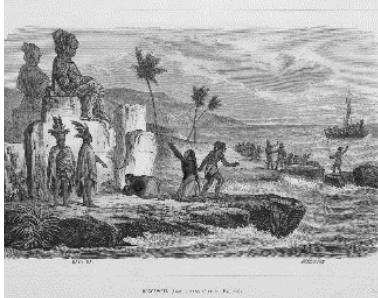



Siglo	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
SIGLO VII	0600	<p>*Llegada de los primeros habitantes de Rapa Nui desde las islas Marquesas.</p> <p>Fuente: https://moevarua.com/llegada-de-polinesios-a-rapa-nui/</p>	 
SIGLO VIII	0713	<p>*Construcción del Ahu Tahai, el más antiguo de la isla.</p> <p>Fuente: https://www.mahinatur.cl/attractivo/ahu-tahai/</p>	
SIGLO XI	1000	<p>*Comienza el período de auge de la arquitectura megalítica de Rapa Nui.</p> <p>Fuente: 1000 años en Rapa Nui, pág.41.</p>	

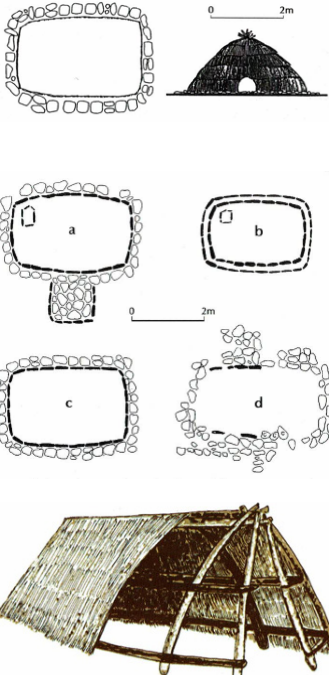

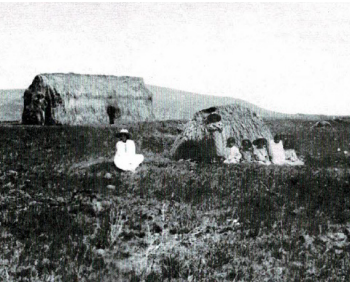
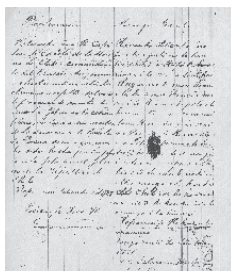
Fig.Nº2: Cronología histórica de Rapa Nui más hitos patrimonio cultural.
Fuente: Elaboración propia.


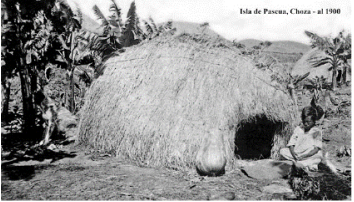




Siglo	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
SIGLO XVIII	1680	<p>*Comienza un período de conflictos entre los linajes rapanui, que conduce a la destrucción de gran parte de los moais.</p> <p>Fuente: https://imagarapanui.com/cultura-rapa-nui/reli-gion-y-creencias-rapa-nui/</p>	
	1680	<p>*Plano del sitio 35.11 según Vargas, frente al Ahu Nau Nau de Anakena, indicando en el piso de ocupación más antiguo la localización de los moldes negativos de postes que definen el contorno y conforman la estructura de una choza de planta circular. Rango 1460 a 1680. Es altamente probable que viviendas de similares características hayan existido tras el descubrimiento de la isla por Jacob Roggeveen en el año 1722.</p> <p>Fuente: 1000 años en Rapa Nui, pág</p>	
	1687	<p>*El pirata inglés Edward Davis divisa una isla montañosa a los 27º 20' latitud sur; a 500 leguas al oeste de Copiapó.</p> <p>Fuente: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-arti-cle-70378.html</p>	
	1722	<p>*El viajero holandés Jacob Roggeveen, descubre una isla a 2.700 millas de las costas de Chile. La empresa se lleva a cabo el día de Pascua de Resurrección; conmemoración que le dio el nombre al nuevo hallazgo.</p> <p>*Roggeveen describe en su visita en 1722, tanto las chozas como su mobiliario, que incluían esterillas para cubrir sus puertas y ventanas.</p> <p>Fuente: "Ídolos de la Isla de Pascua". Reproducción del grabado original (de 16,3 x 26 cm, por Bayalus y Descartes, realizado durante la expedición de Jacob Roggeveen, 1722), conservado en Colección Museo Histórico Nacional.</p>	


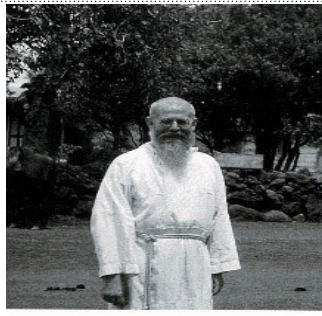
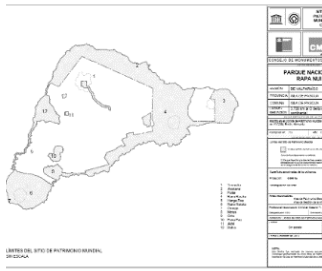
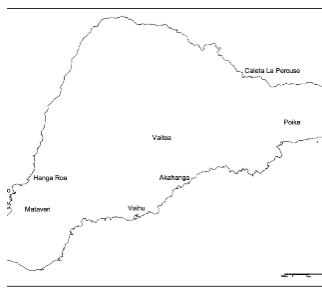
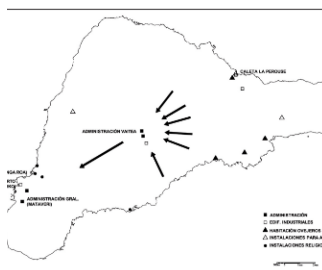
Siglo	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
SIGLO XVIII	1770	<p>*La corona española toma posesión de la Isla, con la intención de unirla a Juan Fernández y Chiloé, como otro punto estratégico de España en el Pacífico.</p> <p>Plano de planta de una paenga dibujada por Hervé (Piloto de la expedición española). La casa descrita medía entre 18 y 20 metros de largo, 2.80 de ancho frente a la entrada y 2.10 de altura en el centro, 1.05 en los extremos y la entrada tenía .90 cms. De altura. (1000 años en Rapa Nui, pág.197)</p> <p><i>*Agüera también observa "...estos habitan pequeñas chozas cubiertas de totora y construidas en la forma de un largo túnel, con la entrada en la posición central...tan angosta que sólo un hombre puede entrar o salir a la vez y eso con esfuerzo..."</i></p> <p>Figura:1000 años en Rapa Nui, pág.197.</p>	
	1774	<p>*El Capitán inglés James Cook visitó la Isla. Se impresiona por sus monumentos y por la pobreza de sus habitantes. (Sitio web memoria chilena.cl)</p> <p>Fuente: Dibujos de Hodges de la expedición Cook.</p> <p>Fuente: Grabado "Mujer de Isla de Pascua" por William Hodges, expedición de James Cook. (Takona Tatu Pag. 43)</p>	
	1782	<p>*El Abate Molina incluye en su Compendio de la Historia Geográfica Natural y Civil del Reyno de Chile, a Isla de Pascua como parte del territorio nacional.</p> <p>Fuente: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92939.html</p>	
	1786	<p>*Breve expedición del conde francés Jean-Francois Galup, conde de La Perouse.</p> <p>*Grabado de una Tupa, realizado durante la expedición de La Peouse.</p> <p>*Detalles geométricos, monumentos Isla de Pascua.La Perouse. Rapa Nui Press</p> <p>Fuente: Kainga, una historia familiar, pág.76 y 77, Fuente: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3524.html#imagenes</p>	


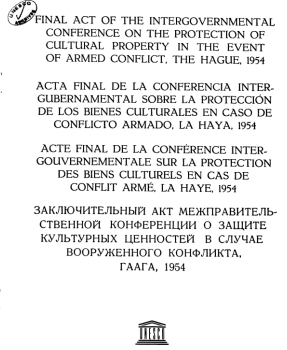

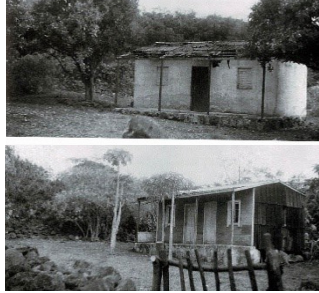

Siglo	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
SIGLO XIX	1816	<p>*Hombre y mujer por Choris, dibujante del barco ruso Rubick, al mando de Otto Von Kotzabue, que llega a la isla, Orliac. Se aprecia vestimenta en base a textiles como elementos protectores.</p> <p>Fuente: Takona Tatu Pag. 44 y 45.</p>	
	1838	<p>*Ilustraciones por Masselot, dibujante del barco de guerra francés Venus que llega a la isla en 1838.</p> <p>Fuente: Takona Tatu Pag. 46 y 47.</p>	
	1860	<p>El primer periodo, vigente hasta mediados de la década de 1860, se caracteriza por presentar un sistema de organización espacial tradicional basado en la existencia de clanes distribuidos por toda la isla. Aún cuando este sistema se encontraría ya visiblemente transformado respecto a siglos anteriores, una de sus características fue la permanencia de un marco de divisiones territoriales ligadas a la presencia de jerarquías tribales.</p> <p>Fuente: Compañía de la Isla de Pascua (Chile) Isla de Pascua (Chile) Año: 2010, página 237. Distribución de clanes previa a la colonización occidental</p>	
	1861	<p>“Encuentro de la reina de Isla de Pascua con el expedicionario francés M. A. Pinart”, en Le tour du monde: ouveau journal des voyages /publie FFFF sous la direction de M. Edouard Charton; et ilustré par nos plus célèbres artistes. Nouveau journal des voyages. Paris: Libr. de L. Hachette, 1861. Pág. 235. Colección: Biblioteca Nacional de Chile, disponible en Memoria Chilena</p> <p>Fuente: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-70381.html [Consultado en noviembre de 2019]</p>	
	1862	<p>*Una flotilla de barcos negreros llega a la Isla con la intención de capturar nativos para llevarlos como esclavos a trabajar a las guaneras de la costa de Perú. Gracias a la intervención del gobierno francés y del inglés ante el peruano, se dan órdenes para repatriar a los pascuenses que no habían sucumbido a la viruela y la tuberculosis. Unos quince volvieron, pero lamentablemente trajeron consigo la viruela, cuyo contagio fue letal para la población de la Isla.</p> <p>Fuente: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3524.html#imagenes</p>	
1864	<p>*Llega a Rapa Nui la misión franciscana de los Sagrados Corazones de Picpus, congregación a la cual pertenecía el apóstol evangelizador Joseph-Eugéne Eyraud.</p> <p>Fuente: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-96632.html</p>		


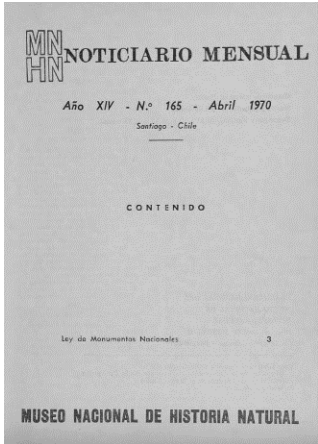

Siglo	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
SIGLO XIX	1864-1868	<p>En el segundo periodo tiene lugar, a partir de los años 1864 y 1868, una profunda alteración del marco de organización tradicional a causa del establecimiento de las primeras ocupaciones occidentales. Se configura a partir de este instante un escenario representado por los siguientes elementos: un primer proceso de concentración forzado de la población indígena alrededor de las misiones de Hanga Roa, Vaihu y de la ocupación de Dutrou-Bornier en Mataveri; el desarrollo de un primer fenómeno de resistencia indígena ante la presencia colonial expresado en la preservación (o refundación) de aldeas rapanui originarias en distintos puntos de la isla, hostiles a su reducción y contrarias a aceptar el culto católico; por último, el avance de un primer impulso (no centralizado) de la explotación ganadera. Distribución de las tierras pertenecientes a las misiones y a la compañía Brander-Bornier (1870-1880 apróx.)</p> <p>Fuente: Compañía de la Isla de Pascua (Chile)Isla de Pascua (Chile), 2010, página 237.</p>	
	1866-1871 1966	<p>*Cabaña o paepae. Fecha exacta desconocida.</p> <p>Fuente: Rongo, pág. 25.</p>	
	1868	<p>*Llegada del buque Abtao, primer buque chileno que atracó en Isla de Pascua.</p> <p>Fuente: http://panchosolorio.blogspot.com/search/label/Rapa%20Nui</p>	
	1870	<p>*Llegada de la Corbeta O'Higgins. Levantamiento del primer plano nacional de Rapa Nui.</p> <p>*Estudio de flora, fauna y costumbres de sus habitantes.</p> <p>*Llega a la isla el aventurero francés Dutroux-Bornier quien busca apoderarse de las tierras para su explotación. Su socio tahitiano, John Brander recluta trabajadores para sus plantaciones en otras islas, quedando sólo 175 rapanui como mano de obra.</p> <p>Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Corbeta_O%27Higgins</p>	
	1872	<p>*Grabado que deriva de la visita del buque francés La Flore.</p> <p>Fuente: 1000 años en Rapa Nui, pág. 240.</p>	
	1873	<p>CASAS DE PLANTA ELÍPTICA</p> <p>*Grabado de Julien Viaud, poeta y artista francés conocido como Pierre Loti (1873) de casa de planta elíptica. Al centro de uno de sus costados se aprecia la entrada, baja y estrecha, custodiada por dos pequeñas estatuas.</p> <p>Fuente: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3524.html#imagenes</p>	


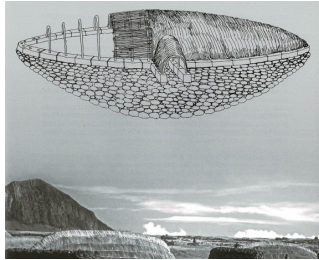
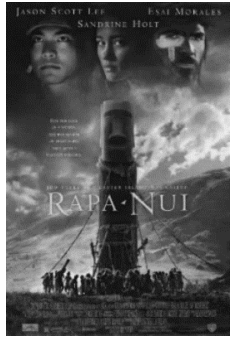
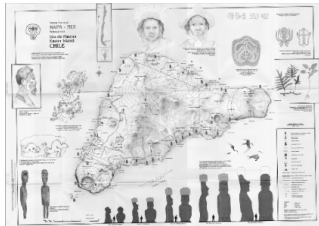
Siglo	Pdte. Chile	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
SIGLO XIX	Domingo Santa María González (1881-1886)	1877	<p><i>“Para Rapa Nui, Metraux (1971:200) destaca el hecho que en 1877 Alphonse Pinart describe que la mayoría de las viviendas en Hanga Roa estaban construidas con maderas náufragas, en el estilo de las cabañas europeas y que había muy pocas chizas de paja. Bajo la supervisión de un carpintero danés, los nativos construían en esa época casas de planta rectangular, de unos 8 metros de largo por 5 metros de ancho, con techos de esteras, hojas de bananas y hierbas, comparables sin duda a la captada en la fotografía de Thomson. También señala que los rapa nui deportados a Tahití a principios del siglo veinte, aún construían sus casas en el antiguo estilo, pero que muchos detalles de esas estructuras mostraban una clara influencia Tahitiana...Nuestras investigaciones de la arquitectura doméstica preeuropea indican que, contrariamente a lo sugerido por McCoy (1973), las casas rectangulares eran estructuras muy simples y más económicas de construir que las Hare Paenga, la mayoría no requería grandes postes o elementos estructurales mayores en las esquinas, no tenían muros verticales y su forma final, con la gruesa cubierta, vegetal, no difería mucho de la apariencia exterior de la sección central de las casas de planta elíptica.”</i></p> <p>a". 1000 años en Rapa Nui, pág. 279 a 280. Planta de una casa rectangular y reconstrucción hipotética de la superestructura (dibujo basado en Cristino, Vargas e Izaurieta, 1983) Pequeña fare de las islas Tuamotu. Dibujo adaptado de Saquet, 1992. Fuente: 1000 años en Rapa Nui, pág. 277 a 279.</p>	
	José Manuel Balaceda Fernández (1886-1891)	1886	<p>*Por encargo del presidente de la República José Manuel Balmaceda (1840-1891), se autoriza la tramitación legal para anexar Isla de Pascua al territorio chileno.</p> <p>Fuente: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-99512.html</p>	
	José Manuel Balaceda Fernández (1886-1891)	1886	<p>*Casas rectangulares con superestructura vegetal en las inmediaciones de Hanga Roa en 1886. (Fotografía de William Thomson. Reproducida de Cristino et al., 1980). Una de las últimas Hare Paenga, ya que por efecto de la misión evangelizadora se les insta a vivir en casas de estilo moderno. No aparecen descritos en la etnografía de la isla ni son claramente identificables en la tradición, aun cuando fotografías como estas parecen indicar su presencia.</p> <p><i>“...se aprecia en primer plano una choza, aparentemente de planta rectangular, construida a la usanza tradicional rapanui y cubierta de capas de largas hierbas. Atrás, se destaca una estructura también de planta rectangular pero con muros verticales y techumbre a dos aguas, que si bien puede derivar de un tipo tradicional en Polinesia, evidentemente recoge la influencia europea.”</i></p> <p>Fuente: Pág. 277-2078, 1000 años en Rapa Nui Arqueología del Asentamiento (2006).</p>	
		1888	<p>*El Capitán de Corbeta y comandante del buque Angamos, Policarpo Toro Hurtado, es el encargado de tomar posesión de Rapa Nui para el Gobierno de Chile.</p> <p>Fuente: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-70701.html</p>	

Siglo	Pdte. Chile	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
XIX	Federico Errazuriz Echaurren (1896-1901)	1888	<p>*Se da comienzo a la fase de colonización de Rapa Nui. La Isla se transforma en una enorme hacienda ovejera, los isleños, acostumbrados a la pesca, pasan a ser inquilinos de las empresas extranjeras que explotan la Isla.</p> <p>Fuente: https://twitter.com/crispakarati/status/1291432089922031617/photo/</p>	
		1900	<p>Fuente: Imágenes del libro Centenario de 1910, Provincias y Comunas de Chile, disponible en http://www.memoriachilena</p>	
		1914	<p>*Primera residencia de Mataveri, montada sobre partes de antiguas casas bote rapa nui.</p> <p>Fuente: Rongo, pág.30.</p>	
XX	R. Barros Luco (1910-1915)	1915	<p>*Debido al maltrato del cual han sido objeto los isleños, el Gobierno chileno crea una comisión para estudiar los problemas de la población nativa. Se introduce el cultivo del maíz con buenos resultados. Memoria chilena.</p> <p>La misión de esta "Comisión Isla de Pascua" fue investigar y registrar las falencias en la isla desde el punto de vista científico y técnico, para proponer mejoras a la vida de los isleños. De hecho, la Sociedad de Amigos de Isla de Pascua mantuvo por años el leprosario, ayudando a los isleños que llegaban a Valparaíso, escondidos en los barcos, a educarse y encontrar trabajo, entre otras obras benéficas.</p> <p>Fuente: https://moevarua.com/fotos-antiguas-de-rapa-nui-encontradas-en-el-museo-de-colonia-alemania/</p>	
		1917	<p>*La Isla es puesta bajo la dependencia de la Dirección del Territorio Marítimo de Valparaíso y sometida a la autoridad y leyes navales.</p> <p>Fuente: https://maps-chile.com/map-of-chile-and-easter-island</p>	
	Juan Luis Sanfuentes Andonaegui (1915 - 1920)	1920	<p>*Arribo anual de la corbeta Baquedano, Hanga Roa.</p> <p>Fuente: Kainga, pág.107.</p>	



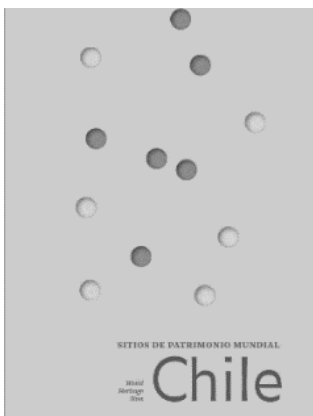
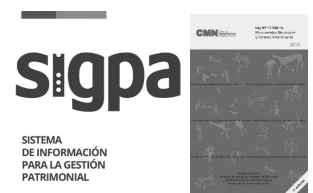
Siglo	Pdte.Chile	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
XX	Arturo Alessandri Palma (12-03-1925 a 01-10-1925) Emiliano Figueroa Larraín (23-12-1925 a 07-04-1927)	1925	<p>NACIONAL: Creación del consejo de monumentos nacionales (CMN) El Consejo de Monumentos Nacionales fue creado en 1925 por el Decreto Ley N° 651 del 17 de octubre de ese año. Esta normativa rigió hasta 1970, cuando se promulga la nueva Ley de Monumentos Nacionales que está en vigencia hasta nuestros días. Entre 1925 y 1970, el quehacer del CMN fue más restringido, tanto en sus ámbitos de acción (monumentos históricos, monumentos públicos, las excavaciones arqueológicas y el registro e inscripción de museos) como en el número de consejeros. En este período el accionar de la Institución fue bastante irregular. Se declararon 50 Monumentos Históricos correspondiendo en su gran mayoría a iglesias, fuertes y edificios públicos. Fuente: https://logos.fandom.com/es/wiki/Consejo_de_Monumentos_Nacionales_de_Chile</p>	 <p>CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES</p>
	Arturo Alessandri Palma (1932-1938)	1935	<p>El Padre Sebastián Englert fue un religioso alemán que llegó a Isla de Pascua en el año 1935. Durante 30 años de su vida se dedicó a estudiar su lengua, sus tradiciones orales, costumbres y patrimonio arqueológico, porque lo que sus estudios dejaron un importante legado. *Primer occidental en descubrir las tablillas rongorongo. Sostiene una pequeña tablilla que se encontraba envuelta en 16 metros de pelo humano trenzado. La otra es la hermosa "Aruku Kurenga". *Monumento Histórico Nacional, Decreto N° 4.536. Parque Nacional mediante Decreto Supremo N° 103 (Administrado por CONAF). CRITERIO I: Los Criterios de Valor Universal Excepcionales por los cuales el Comité del Patrimonio Mundial incluyó al parque en la lista, dice relación con el notable y singular fenómeno cultural que este nos presenta. Una tradición artística y arquitectónica de gran poder e imaginación, desarrollada por una sociedad completamente aislada de influencias culturales externas de cualquier tipo por más de un milenio CRITERIO III: Al mismo tiempo el sitio tiene características de excepcionalidad si se considera que luego de su poblamiento original -antes del s. IX D.C.- y hasta comienzos del s. XVIII- la Isla de Pascua no recibió nuevos flujos de inmigrantes. Desarrolló su compleja cultura, única en la Polinesia, de manera autónoma, siendo un testimonio único de civilización en esta región. Asimismo, es también excepcional en su condición de testimonio de crisis ecológica en tiempos pre - modernos. CRITERIO IV: El PNRN es un testimonio de carácter innegablemente único de una cultura que sufrió una debacle a raíz de una crisis ecológica primero y de la irrupción del mundo foráneo después. Los atributos más eminentes son los sitios arqueológicos. La isla presenta una alta concentración de ellos, especialmente dentro del Parque Nacional, estimándose que hay unas 900 estatuas, poco más de 300 plataformas ceremoniales y miles de estructuras agrícolas, mortuorias, habitacionales, productivas y de otros tipos. CRITERIO V: - Fuente: https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-arqueologicos/isla-pascua Fuente: https://www.flickr.com/photos/stgonostalgico/7291100812 Fuente: http://whc.unesco.org/en/list/715/</p>	   
	P. Aguirre Cerda (1938-1941)	1936	<p>* Se llega a un acuerdo con la Compañía Explotadora, quien renunció a todos sus derechos sobre Rapa Nui; a cambio el gobierno se la entregó en arrendamiento por 20 años, con una serie de obligaciones como: establecer comunicaciones radiotelefónicas, transporte marítimo, reparar la escuela y la iglesia.</p>	

Siglo	Pdte.Chile	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
XX	J. A. Ríos Morales (1942-1946)	1945	<p>INTERNACIONAL:</p> <p>Creación UNESCO.</p> <p>Fuente: https://mision.sre.gob.mx/unesco/index.php/que-es-la-unesco</p>	
	Carlos Ibañez del Campo (1952-1958)	1954	<p>INTERNACIONAL:</p> <p>Convención derechos de autor; protección bienes cons-truidos y conflictos armados.</p> <p>Fuente: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000082464</p>	
	Carlos Ibañez del Campo (1952-1958)	1955	<p>*Se da comienzo a una investigación arqueológica siste-mática de Rapa Nui, a cargo del arqueólogo Thor Heyer-dal más Ferdon.</p> <p>*Comienzan las prospecciones arqueológicas. Hare Paenga.</p> <p>Fuente: Rongo, pág., 206.</p>	
Carlos Ibañez del Campo (1952-1958)	1955	<p>*Casas Pascuenses.</p> <p>Fuente: Rongo, Pág. 141.</p>		
Jorge Alessandri Rodriguez (1958-1964)		<p>INTERNACIONAL</p> <p>Carta de Venecia.</p> <p>Fuente: https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_sp.pdf</p>		

Siglo	Pdte.Chile	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
XX	Eduardo Frei Montalva (1964-1970)	1965	<p>*La Isla de Pascua pasa a ser un departamento de la Región de Valparaíso.</p> <p>Fuente:http://panchosolorio.blogspot.com/search/label/Rapa%20Nui</p>	
	Salvador Allende Gossens (1970-1973)	1970	<p>NACIONAL</p> <p>Ley 17.288 de Monumentos Nacionales.</p> <p>INTERNACIONAL:</p> <p>Convención (prohibir e impedir importación, exportación, transferencia propiedad ilícitas de bienes culturales)</p> <p>Fuente: https://issuu.com/mnhn_cl/docs/nm-165_ley_de_monumentos_nacionales</p>	
			<p>INTERNACIONAL</p> <p>2 CONVENCIONES (Protección Patrimonio Mundial, Cultural y Natural Preservación edificaciones y lugares valor universal excepcional y protección PCS)</p> <p>CONVENCIÓN</p> <p>CRITERIO I</p> <p>representar una obra maestra del genio creador humano.</p> <p>CRITERIO III</p> <p>aportar un testimonio único, o al menos excepcional, sobre una tradición cultural o una civilización viva o desaparecida.</p> <p>CRITERIO V</p> <p>ser un ejemplo destacado de formas tradicionales de asentamiento humano o de utilización de la tierra o del mar, representativas de una cultura (o de varias culturas), o de interacción del hombre con el medio, sobre todo cuando éste se ha vuelto vulnerable debido al impacto provocado por cambios irreversibles.</p> <p>Fuente: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133369_spa</p>	
Dictadura Militar			<p>*Se cambia el nombre de “Parque Isla de Pascua” por “Parque Nacional Rapa Nui” el cual ocupa actualmente una superficie de 7.130 hectáreas, aproximadamente el 43% de la superficie total de la Isla.</p>	

Siglo	Pdte.Chile	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
XX - XXI	Dictadura Militar	1984	Levantamiento arqueológico de Vagas y Cristino. Fuente: 1000 años en Rapa Nui, pág	
		1900	NACIONAL Patricio Aylwin crea la Comisión Cultura.	
	Patricio Aylwin Azocar (1990-1994)	1993	*Ley 19253 establece normas sobre protección, fomento y desarrollo de los indígenas, y crea la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena. *Se reconstruye Hare Paenga para la primera película en Rapa Nui. Fuente: Kainga, Pag. 101.	
		1994	*Rapa Nui es la única película que se ha rodado sobre la civilización que habitó la Isla de Pascua. Fue filmada en 1994 por el director Kevin Reynolds, producida por Kevin Costner y protagonizada por Jason Scott Lee, Esai Morales y Sandrine Holt. -En la Isla, parte de las isleñas entrevistadas reconocen un antes y un después del rodaje de la película, debido a que ésta trajo comodidades del continente que no existían en dicho territorio insular hasta ese momento, como por ejemplo electrodomésticos y el gas, el uso del fuego de forma moderna y cotidiana, por ejemplo. Fuente: https://www.filmaffinity.com/es/film491861.html	
		1995	*El Parque Nacional Rapa Nui es declarado Patrimonio Mundial por UNESCO, en la categoría de "Paisaje Cultural", Nº 715, inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial. Criterio i: El Parque Nacional Rapa Nui contiene uno de los fenómenos culturales más notables del mundo. Una tradición artística y arquitectónica de gran poder e imaginación fue desarrollada por una sociedad que estuvo completamente aislada de influencias culturales externas de cualquier tipo durante más de un milenio. Criterio iii; Rapa Nui, el nombre indígena de Isla de Pascua, da testimonio de un fenómeno cultural único. Una sociedad de origen polinesio que se asentó allí c. AD 300 estableció una tradición poderosa, imaginativa y original de escultura y arquitectura monumental, libre de cualquier influencia externa. Desde el siglo X al XVI esta sociedad construyó santuarios y erigió enormes figuras de piedra conocidas como moai, que crearon un paisaje inigualable que sigue fascinando a personas de todo el mundo. Criterio v: El Parque Nacional Rapa Nui es un testimonio del carácter innegablemente único de una cultura que sufrió una debacle como resultado de una crisis ecológica seguida de la irrupción del mundo exterior. Los restos sustanciales de esta cultura se mezclan con su entorno natural para crear un paisaje cultural inigualable. Fuente: https://whc.unesco.org/en/list/715	
	Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000)			

Siglo	Pdte.Chile	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
XXI	Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000)	1999	<p>INTERNACIONAL:</p> <p>Carta Arquitectura Vernácula. (ICOMOS)</p> <p>Fuente: https://es.scribd.com/doc/130930479/Carta-de-Arquitectura-Vernacula</p>	
	Ricardo Lagos Escobar (2000-2006)	2003	<p>INTERNACIONAL:</p> <p>Convención salvaguardia Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI).</p> <p>NACIONAL:</p> <p>Ricardo Lagos crea el Concejo Nacional de las Culturas y las Artes (CNCA) y FONDART (Ley 19.891).</p> <p>Fuente: https://ich.unesco.org/es/textos-fundamentales-00503</p>	
	Michelle Bachelet Jeria (2006-2010)	2009	<p>NACIONAL:</p> <p>Entra en vigor la Convención salvaguardia Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile.</p> <p>Fuente: https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/proceso-salvaguardia-patrimonio-inmaterial/</p>	
	Sebastian Piñera Echeñique (2010-2014)	2011	<p>NACIONAL:</p> <p>Sebastián Piñera crea la Política Cultural.</p> <p>Fuente: https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf</p>	

Siglo	Pdte.Chile	Año	Hitos Cronología	Serie Gráfica
XXI	Sebastian Piñera Echeñique (2010-2014)	2013	<p>SITIOS DE PATRIMONIO MUNDIAL EN CHILE</p> <p>Criterio i: El Comité del Patrimonio Mundial concluyó que el PNRN “contiene uno de los más notables fenómenos culturales del mundo. Una tradición artística y arquitectónica de gran poder e imaginación fue desarrollada por una sociedad completamente aislada de influencias culturales externas de cualquier tipo por más de un milenio. Los restos sustanciales de esta cultura se unen a un entorno natural para crear un paisaje cultural sin parangón”.</p> <p>Criterio iii: luego de su poblamiento original, antes del siglo IX de nuestra era, y hasta comienzos del siglo XVIII, Isla de Pascua no recibió nuevos flujos de inmigrantes. Desarrolló su compleja cultura, única en la Polinesia, de manera autónoma, siendo un testimonio único de civilización en esta región. Otorga también excepcionalidad a este sitio su condición de testimonio de crisis ecológica en tiempos premodernos.</p> <p>Criterio v: el PNRN es un testimonio de carácter innegablemente único de una cultura que sufrió una debacle a raíz de una crisis ecológica primero y de la irrupción del mundo foráneo después.</p> <p>Fuente: https://www.monumentos.gob.cl/publicaciones/libros/sitios-patrimonio-mundial-chile</p>	
	Michelle Bachelet Jeria (2014-2018)	2017	<p>NACIONAL: Sebastián Piñera crea en Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, incorporando al CMN. Ley N° 21.045.</p> <p>*Política de fomento a la Arquitectura 2017-2022. *Política de fomento a la Artesanía 2017-2022.</p> <p>Fuente: https://www.cultura.gob.cl/ministerio/</p>	
		2018	<p>Criterio i: Representa una obra maestra del genio creativo del ser humano.</p> <p>Criterio iii; Es un testimonio único, o por lo menos excepcional, de una tradición cultural o de una civilización.</p> <p>Criterio v: Constituye un ejemplo excepcional de un asentamiento tradicional representativo de una cultura, especialmente cuando ella se ha vuelto vulnerable. Valor Universal excepcional significa una importancia cultural y/o natural tan extraordinaria que trasciende las fronteras nacionales y cobra importancia para las generaciones presentes y venideras de toda la humanidad. Por lo tanto, la protección permanente de este patrimonio es de capital importante para el conjunto de la comunidad internacional. El Comité define los criterios de inscripción de los bienes en la Lista del Patrimonio Mundial. Sitios de Patrimonio Mundial Chile Criterios de Valor Universal Excepcional</p> <p>Fuente: https://www.monumentos.gob.cl/patrimonio-mundial/valor-universal-excepcional</p>	
Sebastian Piñera Echeñique (2010-2014)	2019	<p>NACIONAL: Herramientas</p> <p>Implementación de la Plataforma del Sistema de Información para la Gestión de Patrimonio Cultural Inmaterial (SIGPA).</p> <p>Actualización de la ley 17.288 de CMN.</p> <p>Fuente: https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28892 Fuente: https://www.sigpa.cl/</p>		

1.2. La presencia de las fibras vegetales en Rapa Nui como materia prima base de técnicas vernáculas.

En el presente, se considera interesante efectuar el ejercicio de sintetizar en dos tablas, lo levantado en detalle por Dubois.

Destacan en la Fig. N°3: Especies vegetales nativas-endémicas de Rapa Nui, el “Toromiro”, Árbol preferido por los antiguos escultores Rapa Nui, y su madera fue ampliamente usada para el tallado de objetos ceremoniales o rituales; el “**Hau Hau**”, cuya corteza se utilizaba como fibra vegetal para la elaboración de cuerdas y cordeles de múltiples propósitos, y su madera habría sido apreciada para la construcción de embarcaciones; el “**Ngaoho**”, cuyas flores y semillas se usaban para adorno y collares. Los tallos se usaban para confeccionar cuerdas y el “**Ngaatu**”, planta de gran utilidad en la sociedad antigua, puesto que se utilizaba como material de construcción para cerrar y techar las casas, para fabricar esteras, canastos, sombreros, redes de pesca, cuerdas y pequeñas embarcaciones o flotadores (“pora”).

Plantas	N°	Nombre			Clasif.		Ubicación		Usos Tradicionales	Artesanía	Arq
		Rapa Nui	Español	Científico	Estado de Conservación	Tipo Especie	Original	Actual			
Nativas	1	Toromiro	.	Sophora Toromiro	Extinto en estado silvestre	Endémica	Conocido en las laderas (interiores) rocosas del Rano Kau.	Vivero Mataveri Otai y cráter del volcán Rano Kau.	Árbol preferido por los antiguos escultores Rapa Nui, y su madera fue ampliamente usada para el tallado de objetos ceremoniales o rituales.	Si	No
	2	Hau Hau	.	Triumfetta Semi-trivoba	En peligro crítico de extinción	Indígena	Lugares abiertos y rocosos del Rano Kau, entre los 110 y los 250 metros de altura.	Volcán Rano Kau.	La corteza se utilizaba como fibra vegetal para la elaboración de cuerdas y cordeles de múltiples propósitos , y su madera habría sido apreciada para la construcción de embarcaciones.	Si	Si
	3	Ngaoho	.	Caesalpinia Major	En peligro de extinción	Indígena	Pendientes rocosas entre 30 y 160 metros de altura.	Vivero Mataveri Otai.	Las flores y semillas se usaban para adorno y collares. Los tallos se usaban para confeccionar cuerdas .	Si	Si
	4	Ngaatu	Totora	Schoenoplectus Californicus	Preocupación menor	Indígena	Humedales de la Isla (Rano Kau, Rano Aroi y Rano Raraku)	Importantes poblaciones en los humedales, sobre todo en Borde humedal Rano Kau.	Planta de gran utilidad en la sociedad antigua. Se utilizaba como material de construcción para cerrar y techar las casas , para fabricar esteras, canastos, sombreros, redes de pesca, cuerdas y pequeñas embarcaciones o flotadores llamados “pora”.	Si	Si

Por otra parte, en la Fig. N°4: Especies vegetales de introducción polinésica de Rapa Nui, “**Marikuru**”, su madera se utilizaba en las techumbres de las casas; “**Mako í**” Madera valorada para el tallado; “**Mahute**”, su principal valor radicaba en su corteza, ampliamente utilizada para confeccionar vestuarios (tapa); “**Ti**”, utilizado para entrelazar los pastos de las techumbres de las viviendas, mientras que el carbón de las hojas calcinadas proveyó el polvo negro utilizado en el tatuaje corporal; el “**Ipu Kaha**”, las más largas se utilizaron para guardar vestuarios, remojar la corteza de mahute y para cocer batatas; “**Pua**”, se empleaba para la pintura corporal; “**Ma íka**”, se usaban para las techumbres de las viviendas, confeccionaran canastos o envolver los alimentos y la fibra de la corteza para amarrar las uniones de las estructuras de las antiguas viviendas. En la actualidad las hojas y troncos son utilizadas para cubrir los curantos y también para confeccionar accesorios y vestimenta tradicional y en la “**Toa**”, su jugo también fue utilizado como adhesivo por medio del cual se fijaban los diversos pigmentos en el cuerpo o rostro y sobre las superficies, mientras que sus hojas sirvieron para cubrir las antiguas viviendas.

Fig. N°3: Especies vegetales nativas-endémicas de Rapa Nui. Fuente: Elaboración propia.

Plantas	N°	Nombre			Clasif.		Ubicación		Usos Tradicionales		Art.	Arq.
		Rapa Nui	Español	Científico	Estado de Conservación	Tipo Especie	Original	Actual				
Introducción Polinésica	5	Marikuru	Jaboncillo	Sapindus Saponaria	En peligro de extinción	-	Medio natural.	Laderas interiores del volcán Rano Kau y en el acantilado Hanga Oteo.	Su madera se utilizaba en las techumbres de las casas.	No	Si	
	6	Mako 'i	Ema-jagüilla	Thespesia Populnea	Vulnerable	-	Medio natural.	Vivero Mataveri Otai.	Madera valorada para el tallado.	Si	No	
	7	Mahute	Morera de papel	Broussonetia Payrifera	Vulnerable	-	Subespontáneo Medio Natural.	Rano Kau, Tongariki o Tahai.	Su principal valor radicaba en su corteza, ampliamente utilizada para confeccionar vestuarios (tapa).	Si	No	
	8	Ti	Árbol de la suerte	Cordylone Fruticosa	Vulnerable	-	Subespontáneo Poco común en el medio natural.	Rano Kau, Hanga Oteo.	Utilizado para entrelazar los pastos de las techumbres de las viviendas. El carbón de las hojas calcinadas proveyó el polvo negro utilizado en el tatuaje corporal.	Si	Si	
	9	Ipu Kaha	Calabaza	Lagenaria Siceraria	En peligro de extinción	-	Subespontáneo Desaparecida del medio natural.	Recintos privados.	Las más largas se utilizaron para guardar vestuarios, remojar la corteza de mahute y para cocer batatas.	Si	No	
	10	Pua	Cúrcuma	Cúrcuma Longa	Vulnerable	-	Subespontáneo En medio natural, lugares húmedos y protegidos.	Jardines particulares.	Pintura corporal.	Si	No	
	11	Ma 'ika	Plátano	Musa x Paradisiaca	Preocupación menor	-	Subespontáneo Medio natural.	En toda la isla, en los Manavai y cavernas.	Se usaban para las techumbres de las viviendas, confeccionar canastos o envolver los alimentos y la fibra de la corteza para amarrar las uniones de las estructuras de las antiguas viviendas. En la actualidad las hojas y troncos son utilizadas para cubrir los curantos y también para confeccionar accesorios y vestimenta tradicional.	Si	Si	
	12	Toa	Caña de azúcar	Saccharum Ufficinarum	Vulnerable	-	Subespontáneo Rano Kau.	Rano Kau y cultivada en recintos particulares.	El jugo también fue utilizado como adhesivo por medio del cual se fijaban los diversos pigmentos en el cuerpo o rostro y sobre las superficies. Sus hojas sirvieron para cubrir las antiguas viviendas.	Si	Si	

Fig. N°4: Especies vegetales de introducción polinésica de Rapa Nui. Fuente: Elaboración propia.

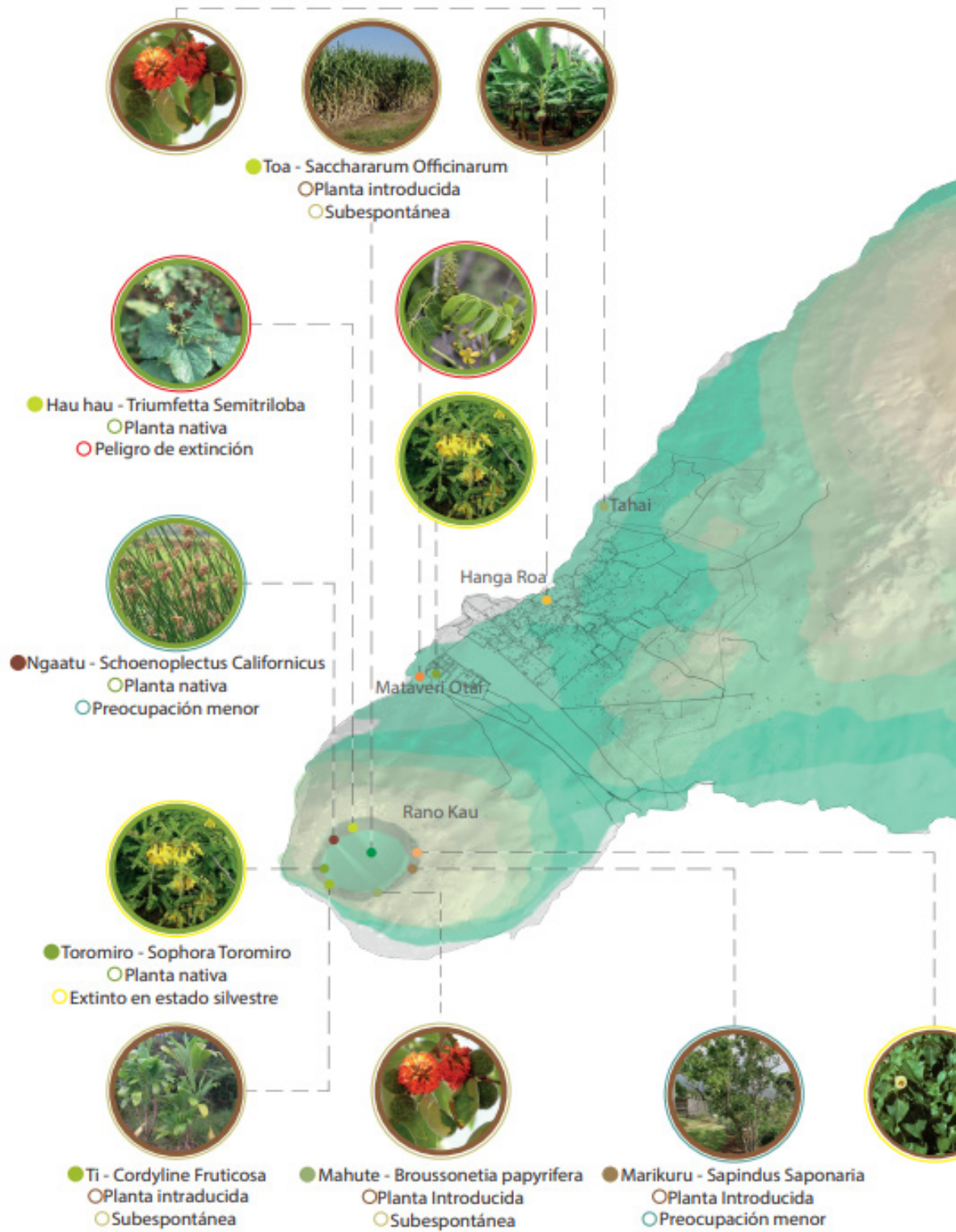
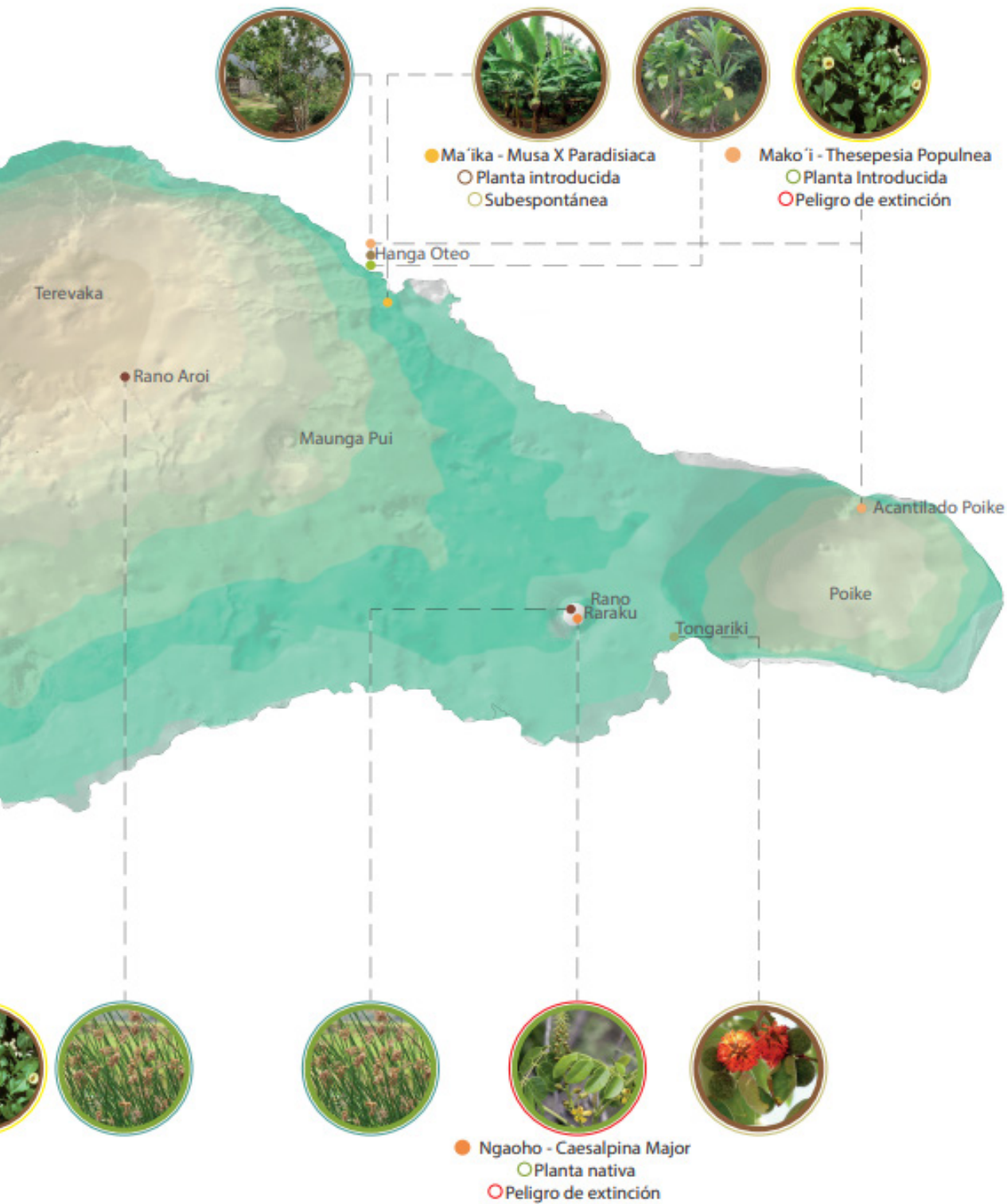


Fig. N°5: Mapeo de Universo de especies vegetales nativas-endémicas de Rapa Nui. Fuente: Elaboración propia con la colaboración de Camila Poblete Álvarez y María José Almarza Tapia.



1.3. Mapeo mundial general del uso de 2 fibras vegetales en la producción de Artesanía y Arquitectura.

En el presente se crea el mapeo internacional del uso de las cinco fibras vegetales, para los cinco continentes. Este mapeo es una mirada a vuelo de pájaro de la existencia de estas materias primas y el chequeo de su uso en la Artesanía y la Arquitectura. La nueva información producida, se sintetiza en la Fig.N°1 en la creación de un mapa mundial, mostrando la presencia de dos materias primas identificadas, en los cinco continentes. Esta información proviene de la construcción de tablas por cada continente, conteniendo dos capas de información, la de las dos especies vegetales y las dos prácticas genéricas (Artesanía y Arquitectura). Por cada tabla se puede desprender el siguiente análisis:

Continente	País	Especie Vegetales		Practica	
		Mahute	Plátano	Artesanía	Arquitectura
América	Argentina				
	Belice				
	Brasil				
	Bolivia				
	Chile (Rapa Nui)				
	Colombia				
	Costa rica				
	Cuba				
	Ecuador				
	Estados Unidos				
	Estados Unidos (Hawái)				
	Estados Unidos (Guam)				
	El Salvador				
	Guatemala				
	Guayana francesa				
	Guyana				
	Haiti				
	Hondura				
	Jamaica				
	México				
	Nicaragua				
	Panamá				
	Paraguay				
	Perú				
	Puerto Rico				
	República Dominicana				
	Surinam				
	Trinidad y Tobago				
	Uruguay				
	Venezuela				

Fig.N°6: Síntesis presencia 2 fibras vegetales en la artesanía y la arquitectura en América. Fuente: Elaboración propia con la colaboración de Camila Pobleto Álvarez.

De la “Fig.N°6: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y arquitectura en América”, se desprende que en 30 países de nuestro continente, se encontró la práctica de la artesanía en base a fibras vegetales, utilizando al menos una de las especies estudiadas en la presente investigación, como materia prima; en específico en 4 países emplean el Mahute y en 15 el plátano.

En 17 de estos países uno o más de estas materias primas se encuentran presente en prácticas asociadas a la Arquitectura, lo que representan el 57% del total. Siendo el único lugar en que se registra a presencia de las cinco materias primas asociadas a las dos prácticas mencionadas: la Isla Rapa Nui.

Continente	País	Especie Vegetales		Práctica	
		Mahute	Plátano	Artesanía	Arquitectura
África	Benín				
	Burkina Faso				
	Burundi				
	Camerún				
	Chad				
	Costa de Marfil				
	Etiopía				
	Gabon				
	Gambia				
	Ghana				
	Guinea				
	Guinea ecuatorial				
	Kivu Sur				
	Kivu Norte				
	Kenia				
	Liberia				
	Madagascar				
	Mali				
	Mauritania				
	Níger				
	Nigeria				
	Ruanda				
	R.D Congo				
	Sierra Leone				
	Senegal				
	Seychelles				
	Sudáfrica				
	Tanzania				
	Togo				
	Uganda				
	Islas Canarias				
	Zimbabue				

Fig.Nº7: Síntesis presencia 52 fibras vegetales en la artesanía y la arquitectura en África. Fuente: Elaboración propia con la colaboración de Camila Poblete Álvarez.

De la “Fig.Nº7: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y arquitectura en África”, se desprende que en 32 países del continente Africano se encontró la práctica de la artesanía en base a fibras vegetales, utilizando al menos una de las estudiadas en la presente investigación, como materia prima; en específico en 4 países emplean el Mahute y en 12 el plátano. En la totalidad de los 32 países se vuelve a encontrar que las prácticas se aplican de base a la Artesanía, mientras que el salto a la Arquitectura se produce en 21, correspondientes al 65% respecto al total.

Continente	País	Especie Vegetales		Practica	
		Mahute	Plátano	Artesanía	Arquitectura
Europa	Alemania				
	Austria				
	Bulgaria				
	Croacia				
	Eslovaquia				
	Eslovenia				
	España				
	Francia				
	Gran Canaria				
	Grecia				
	Holanda				
	Hungría				
	Italia				
	Islas Wallis y Futuna				
	Portugal				
	Rusia				
	suiza				
	Tenerife				
	Ucrania				

Fig. N°8: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y arquitectura en Europa. Fuente: Elaboración propia con la colaboración de Camila Poblete Álvarez

De la “Fig.N°8: Síntesis presencia 5 fibras vegetales en la artesanía y la arquitectura en Europa”, se desprende que en 19 de los países del continente Africano donde se encontró la presencia de las prácticas vernáculas en torno al uso de las materias primas estudiadas, la artesanía en base a fibras vegetales, utilizando al menos una de las especies estudiadas en la presente investigación, como materia prima; en específico en 15 países emplean el Mahute y en 2 el plátano. En los 19 países se vuelve a encontrar que las prácticas se aplican de base a la Artesanía, mientras que el salto a la Arquitectura se produce sólo en 4, correspondientes al 21% respecto al total. De la “Fig.N°10: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y arquitectura en Oceanía”, se desprende que en 16 de los países del continente Oceanía donde se encontró la presencia de las prácticas vernáculas en torno al uso de las materias primas estudiadas, la artesanía en base a fibras vegetales, utilizando al menos una de las especies estudiadas en la presente investigación, como materia prima; en específico en 6 países emplean el Mahute y en 4 el plátano. En la totalidad de los 16 países se vuelve a encontrar que las prácticas se aplican de base a la Artesanía, mientras que el salto a la Arquitectura se produce en 13, correspondientes al 81% respecto al total.

De la “Fig.Nº9: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y arquitectura en Asia”, se desprende que en 23 de los países del continente Asiático donde se encontró la presencia de las prácticas vernáculas en torno al uso de las materias primas estudiadas, la artesanía en base a fibras vegetales, utilizando al menos una de las especies estudiadas en la presente investigación, como materia prima; en específico en 6 países emplean el Mahute, en 6 el Gómero, en 4 el plátano, en 10 la cocotera y en 7 el pándanus. En la totalidad de los 23 países se vuelve a encontrar que las prácticas se aplican de base a la Artesanía, mientras que el salto a la Arquitectura se produce en 14, correspondientes al 61% respecto al total.

Continente	País	Especie Vegetales		Practica	
		Mahute	Plátano	Artesanía	Arquitectura
Asia	Arabia Saudita				
	Birmania (Shan)				
	Bangladesh				
	Brunei				
	Butan				
	Camboya				
	China				
	Corea				
	Filipina				
	Himalaya				
	India				
	Indonesia				
	Japón				
	Laos				
	Malasia				
	Nepal				
	Pakistán				
	Singapur				
	Sri Lanka				
	Taiwán				
	Tailandia				
	Timor Oriental				
	Vietnam				

Fig.Nº9: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y arquitectura en Asia. Fuente: Elaboración propia con la colaboración de Camila Poblete Álvarez.

De la “Fig.Nº10: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y arquitectura en Oceanía”, se desprende que en 16 de los países del continente Oceanía donde se encontró la presencia de las prácticas vernáculas en torno al uso de las materias primas estudiadas, la artesanía en base a fibras vegetales, utilizando al menos una de las especies estudiadas en la presente investigación, como materia prima; en específico en 6 países emplean el Mahute y en 4 el plátano. En la totalidad de los 16 países se vuelve a encontrar que las prácticas se aplican de base a la Artesanía, mientras que el salto a la Arquitectura se produce en 13, correspondientes al 81% respecto al total.

Continente	País	Especie Vegetales		Practica	
		Mahute	Plátano	Artesanía	Arquitectura
Oceanía	Australia				
	Islas Fiji				
	Islas Bora Bora				
	Isla Cook				
	Isla la palma				
	Islas Marshall				
	Islas de Kosrae				
	Isla Salomón				
	Kiribati				
	Micronesia				
	Nueva Caledonia				
	Nueva Guinea				
	Samoa				
	Tahití				
	Tonga				
	Vanuatu				

Fig.Nº10: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y arquitectura en Oceanía. Fuente: Elaboración propia con la colaboración de Camila Poblete Álvarez

Registro Mundial De Fibras Vegetales



Fig.Nº11: Mapa Mundial con la presencia de Mahute en la Artesanía y la Arquitectura. Fuente: Elaboración propia con la colaboración de Camila Poblete Álvarez.

Registro Mundial De Fibras Vegetales



Fig.Nº12: Mapa Mundial con la presencia del Plátano en la Artesanía y la Arquitectura. Fuente: Elaboración propia con la colaboración de Camila Poblete Álvarez.

CAPÍTULO 2
Diseño Metodológico



2.1 Tres escalas de análisis	84
2.2. Actrices y actores claves	85
2.3. Cuatro etapas de la investigación, instrumentos y “La Matriz” herramienta.	86
2.3.1. Primera etapa:	86
2.3.1.A. Recolectar	87
2.3.1. B. Diseñar	89
2.3.2. Segunda etapa:	90
2.3.2. A. Aplicar	90
2.3.2. B. Sistematizar	91
2.3.3. Tercera etapa:	94
2.3.3. A. Caracterizar	94
2.3.3. B. Analizar a través de la matriz	96
2.3.4. Cuarta etapa:	102
2.3.4. A. Visibilizar Macro análisis-el paisaje cultural	102
2.3.4. B. Visibilizar Microanálisis-las fibras vegetales	102

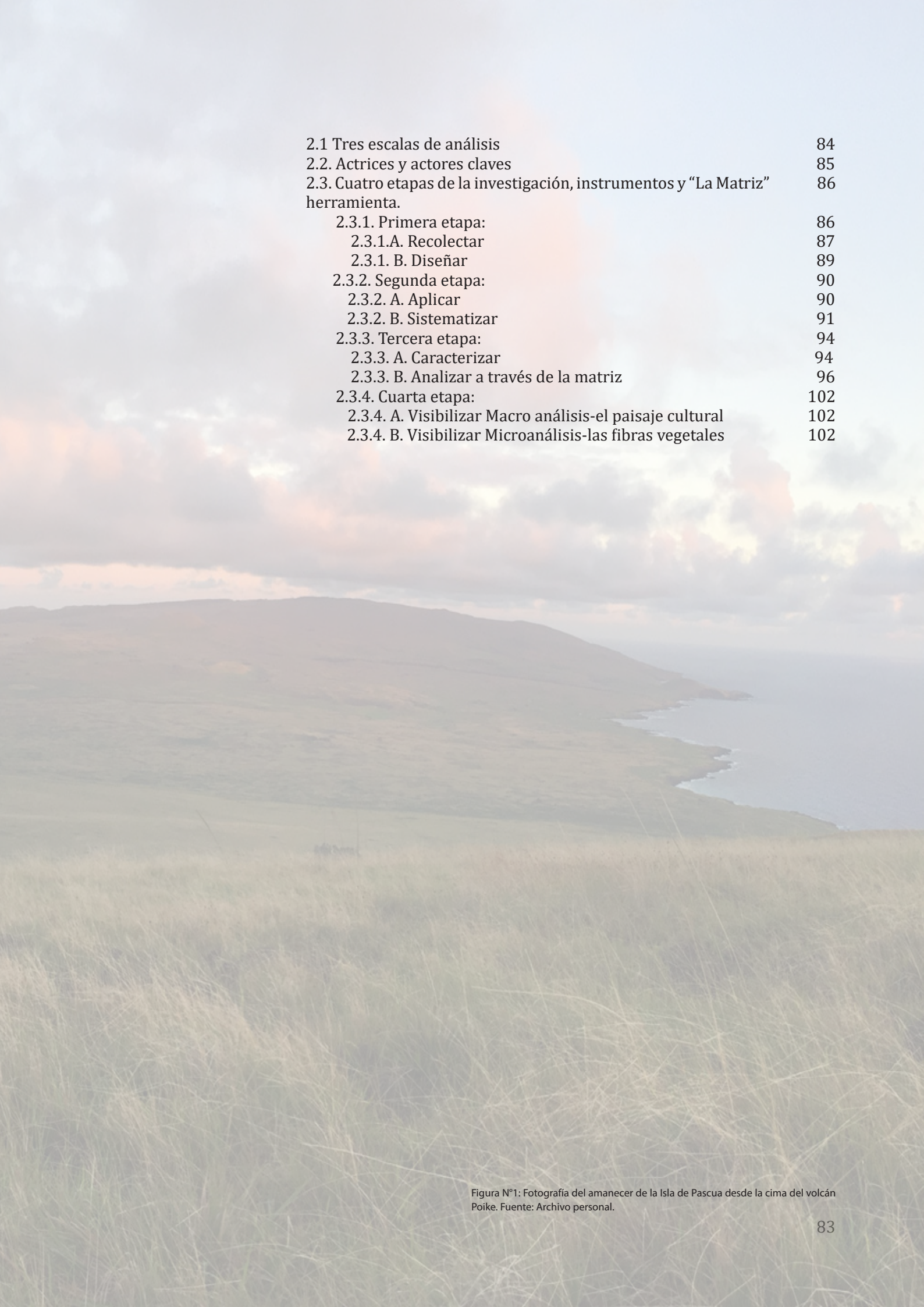


Figura N°1: Fotografía del amanecer de la Isla de Pascua desde la cima del volcán Poike. Fuente: Archivo personal.

2.1 Tres escalas de análisis

Se prefiere dicho lugar, su cultura milenaria y sus mujeres ancestrales, debido a que son representativos en su conjunto, de las siguientes tres escalas de análisis planteadas como estructurantes de la herramienta aplicada a esta tesis, que será expuesta en detalle en el presente capítulo. Se ha de precisar que las tres escalas de análisis poseen su origen en la materia MRA 450 Asentamientos Tradicionales del Magister en Rehabilitación Arquitectónica Sostenible de la Universidad Técnica Federico Santa María (USM) dictado por la Doctora Carolina Carrasco Walburg.

En primer lugar, una “**macro escala**” definida por el “Patrimonio Natural” a través de la dimensión de “El hábitat”, visibilizado a partir de las declaratorias en torno al Parque Nacional Rapa Nui (PNRN) por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

Una segunda “**meso escala**” que considera el “Patrimonio Cultural Inmaterial” y “Lo Divino” materializado a partir del reconocimiento de la Tradición Oral Rapa Nui (TORN) por parte del Sistema de Gestión del Patrimonio Inmaterial (SIGPA) del Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio de Chile, única lengua de pueblo originario en Chile que hasta la fecha ha sido incorporada a la lista nacional de reconocimiento de patrimonio intangible como un patrimonio vivo.

Y una tercera “**micro escala**” definida por el “Patrimonio Cultural Material” y el amplio espectro de “Lo Humano”, considerando desde su cultura estatuaria, sitios arqueológicos monumentales hasta sus espacios y arquitectura que albergan prácticas cotidianas contemporáneas con origen ancestral, entre otras y otros.

Se requiere indicar que en adelante se considera que el Patrimonio Natural contiene al Inmaterial y este a su vez al Material, como bien lo indica la figura N°2.

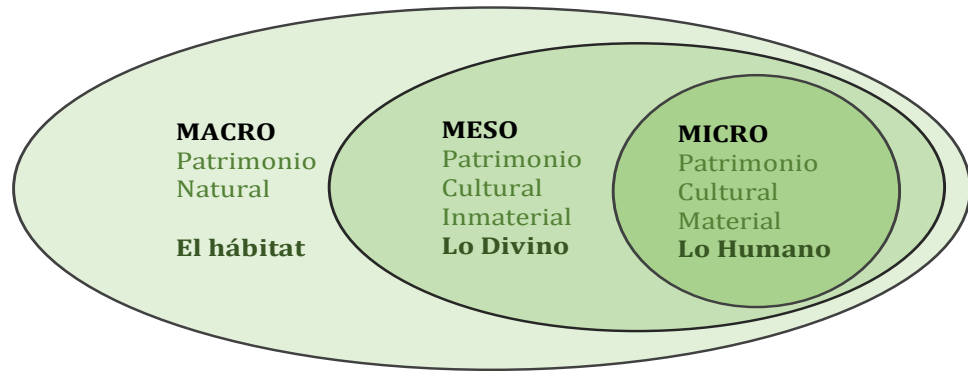


Fig. N°2: Tres escalas de análisis que componen la matriz, correspondencia con los tipos de patrimonio y sus respectivas dimensiones.

Finalmente, esta investigación busca la creación o el diseño de una herramienta metodológica de registro, hoy inédito en la academia, que aporte con una estructura de análisis y estrategia de visibilización del saber hacer transmitido en la tradición oral de mujeres ancestrales como aporte a la memoria nacional, siendo el enfoque específico en las mujeres de la cultura Rapa Nui y su saber hacer en torno al trabajo de las fibras vegetales como materias primas de los objetos, utensilios y textiles creados al interior de cada clan.

2.2 Actrices y actores clave

Agente cultural clave: Mujer vinculada y conocedora de su cultura, con ascendencia y descendencia de su pueblo originario, capaz de generar un puente de conexión entre la investigadora y las fuentes orales de información primaria (las creadoras).

Colaboradores especializados Arquitectos: Personas externas a la cultura, que viven insertos en el territorio y la comunidad por un tiempo limitado. Poseen experticia en cuanto a su formación vinculada con la Arquitectura, conocen los instrumentos de levantamiento y representación arquitectónica, y son capaces de actuar e interactuar en terreno con cada entrevistada y las tres escalas de análisis.

Colaboradores dibujantes de Arquitectura: Estudiantes de últimos años de arquitectura, capaces de interpretar levantamientos planimétricos y de crear modelos en dos y tres dimensiones.

Colaborador Arquitecto e Ilustrador: De profesión original Arquitecto, dedicado a la Ilustración, colaborador fundamental para visibilizar los saberes haceres de las creadoras.



Fig. N°3: Diagrama de actrices y actores involucrados en la investigación. Fuente: Elaboración propia.

2.3. Cuatro etapas de la investigación, instrumentos y “La Matriz” herramienta

La metodología propuesta es cualitativa con carácter exploratorio, basada en fuentes orales primarias de recolección de información. Para concretar el presente estudio y estructurar su información, se plantean cuatro etapas explicadas en síntesis en la Fig.Nº4, las que comprenden, primeramente, la recolección de las fuentes orales primarias, mencionadas en la bibliografía que aporte fuentes de información secundaria y diseño de instrumentos; luego en segundo lugar, su aplicación y sistematización; en tercer lugar, su caracterización y análisis y; finalmente su visibilización.





		QUÉ	INSTRUMENTO/HERRAMIENTA
	2.3.1	2.3.1.A. Recolectar y 2.3.1.B. Diseñar	INSTRUMENTOS -Tres magnitudes de base de datos de Fuentes primarias. -Entrevistas y protocolos.
	2.3.2	2.3.2.A. Aplicar y 2.3.2.B. Sistematizar	INSTRUMENTOS Entrevistas y levantamiento de emplazamiento terreno donde habita la creadora y taller. -Transcribir entrevistas y levantamiento emplazamiento y taller.
	2.3.3	2.3.3.A. Caracterizar y 2.3.3.B. Analizar	INSTRUMENTOS -La entrevista y su entorno a través de fichas N°1, N°2 y N°3. HERRAMIENTA - “La Matriz”.
	2.3.4	2.3.4.A. Visibilizar Macro el paisaje cultural y 2.3.4.B. Visibilizar Micro Las fibras vegetales	INSTRUMENTOS Macroescala: plano completo de la isla, identificando los lugares de extracción de la materia prima. Mesoescala: plano de emplazamiento de su clan y taller. Microescala: Plano de su taller y dibujo ilustración del paso a paso de las técnicas que utiliza; y fotografías de los productos que genera.

Fig. Nº4: Etapas de la investigación.
Fuente: Elaboración propia.

Por cada etapa y subetapa se diseñan instrumentos específicos que alimentarán la herramienta denominada “La Matriz”, la que será encargada de consolidar la información recabada para su análisis y posteriormente visibilizar los resultados del presente estudio.

He de precisar que el presente tema de estudio, la herramienta y sus instrumentos, poseen su origen en uno de los encargos finales desarrollados en la materia MRA 450 Asentamientos Tradicionales dictado por la Doctora Carolina Carrasco Walburg.

2.3.1 Primera etapa:

La primera etapa está compuesta de dos subetapas: la 2.3.1.A. Recolectar y la 2.3.1B. Diseñar.

2.3.1. A. Recolectar:

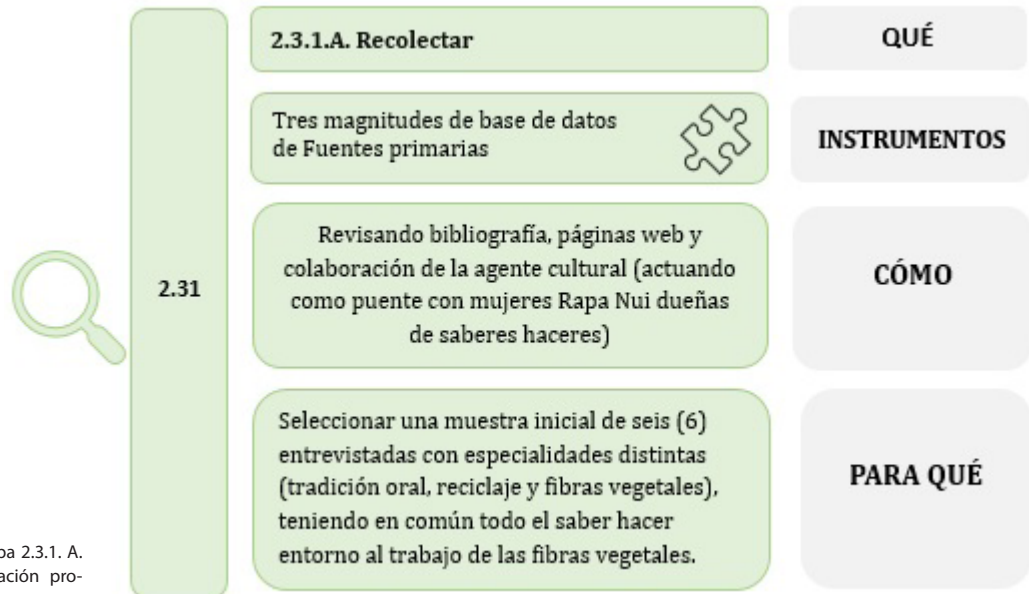



Fig. N°5: Contenido subetapa 2.3.1. A. Recolectar. Fuente: Elaboración propia.

Para recolectar la información necesaria de la materia de estudio de la presente tesis, se realizará en primer momento una revisión bibliográfica general de tal forma de construir una primera base de datos de posibles fuentes orales de mujeres de origen Rapa Nui, ya sea por el linaje materno, paterno o ambos, con o sin la denominación de tesoros humanos vivo otorgado por el actual SIGPA del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Para la “**Selección de las personas a entrevistar**” como fuentes orales de información primaria, se crearán tres magnitudes de clasificación a partir de la revisión efectuada en gabinete, primero se construirá una “**Base de datos general**” de clasificación de cultoras y/o agentes culturales existentes según su diversa experticia (transmisión oral, artesanía en fibras vegetales, etc.) en base a los sitios web existentes vinculados con la materia de estudio, mencionados en detalle en el capítulo 2 del presente estudio, y la respectiva bibliografía consultada para la presente investigación. Seguidamente se filtrarán los saberes haceres protagonizados por mujeres de la cultura, reduciendo a una “**Base de datos intermedia**”, desde la base de datos original, y finalmente se consultará una a una los contactos a la “Agente cultural clave” y a los “Colaboradores especializados”, con el objeto de definir una “**Base de datos específica y definitiva**”, la que será el mapa de navegación para concretar el instrumento “**Entrevista**”.

Las tres bases de datos se compondrán de los mismos elementos de clasificación, los cuales serán la fotografía, nombre de la cultora, tipo de cultura, especificando si ejerce de forma individual o colectiva, la región, el pueblo originario al cual pertenece, anexando una “breve reseña de sus saberes haceres ancestrales” y finalmente sus datos de contacto, compuesto por el teléfono celular, teléfono fijo, su correo electrónico y red(es) social (es) en caso de existir.

Fig. N°6: Creación de base de datos de clasificación de cultoras y/o agentes culturales. Fuente: Elaboración propia.

 BASE DE DATOS								
CLASIFICACIÓN CULTORAS Y/O AGENTES CULTURALES POR TIPO DE SABER HACER								
Foto	Nombre Cultora	Tipo Cultora Individual/ Colectivo	Región	Pueblo Originario	Breve reseña de su Saber Hacer Ancestral	Contac- to	Fuen- te	Tipo de Fuen- te

Se determinarán entonces, dos grupos tipológicos de entrevistadas en función de las dos áreas de análisis del presente estudio, siendo un primer nivel general el de “el paisaje cultural” y un segundo nivel específico el de “Las Fibras Vegetales”

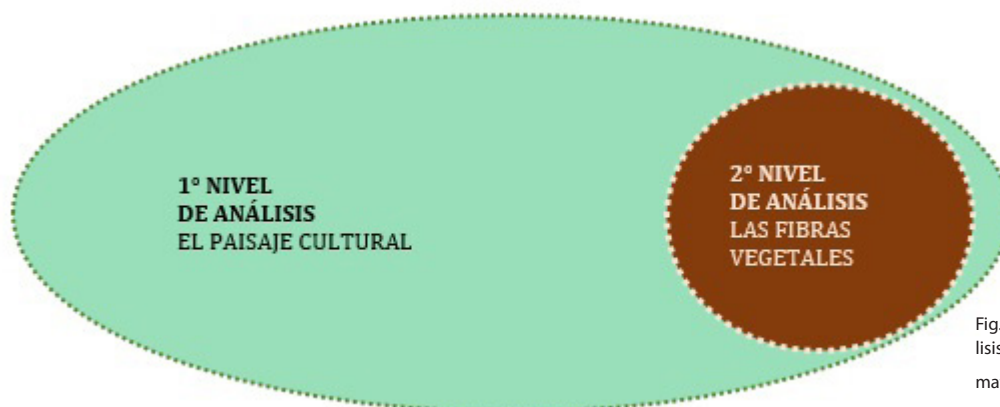


Fig. N°7: Síntesis de los niveles de análisis y temas a los cuales se aplica la matriz. Fuente: Elaboración propia.

El primero estará conformado por aquellas “**Creadoras de distintas experticias entorno a la cultura Rapa Nui**”, esperando seleccionar una exponente a lo menos por cada década entre los 30-40, 40-50 y 50-60 años y experticias relativas a alguna de las prácticas ancestrales en torno a un saber específico que la distinga de sus demás coterráneas. De esta forma se asegurará tener a lo menos tres exponentes. Estas poseerán la misión de aportar con su visión al macro análisis, a través de la matriz aplicada a la cultura.

Rangos etarios	Cantidad
30-40	1
41-50	1
51-60	1

Fig. N°8: Tabla de rangos etarios primer grupo entrevistadas. Fuente: Elaboración propia.

Mientras que el segundo grupo serán “**Creadoras entorno al trabajo específico de las fibras vegetales**”, cuya selección comprenderá una exponente a lo menos por cada rango etario entre los 35-40, 41-45, 46-50 y 51-55 y experticias específicas y distintivas entorno a las fibras vegetales como materias primas de sus saberes haceres. De esta forma el estudio se asegurará tener a lo menos cuatro exponentes. Estas tendrán la misión de aportar con su visión al microanálisis, a través de la matriz aplicada a las fibras vegetales.

Rangos etarios	Cantidad
35-40	1
41-45	1
46-50	1
51-55	1

Fig. N°9: Tabla de rangos etarios segundo grupo entrevistadas. Fuente: Elaboración propia.

2.3.1. B. Diseñar:

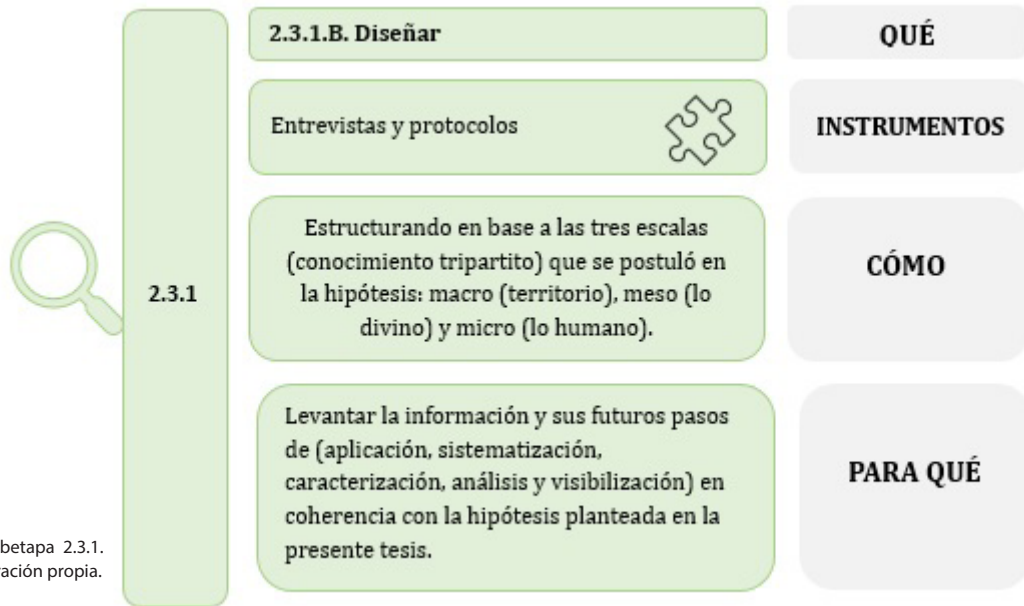


Fig. N°10: Contenido subetapa 2.3.1. B. Diseñar. Fuente: Elaboración propia.

El principal instrumento para recopilar información oral de primera fuente será **LA ENTREVISTA**, propuesta como el corazón de esta investigación.

Pues bien, se aplicarán tres versiones de la entrevista, una **versión 01** inicial en un formato de “Entrevista Piloto”, luego una **versión 02** ajustada al primer grupo de entrevistadas y finalmente una **versión 03** y final al tercer grupo de entrevistadas.

La entrevista a aplicar posee una estructura de tres partes, en donde se comenzará por una presentación de la investigadora y de la persona a entrevistar; luego preguntas preliminares y finalmente la aplicación de diez preguntas específicas entorno a las tres escalas de análisis (macro escala-el HÁBITAT, el patrimonio natural; meso escala-lo divino, patrimonio inmaterial y finalmente la microescala-lo humano, patrimonio material).

La entrevista se aplicará a las creadoras que se seleccionen, a la agente cultural clave y a los colaboradores Arquitectos especializados. La visión de estos s se contrastará con la información bibliográfica y páginas web consultadas desde el año 2019 hasta el 2022, expuestas en el capítulo 2 del presente estudio, en donde se realizó un levantamiento de información del estado del arte de la materia de esta Tesis.

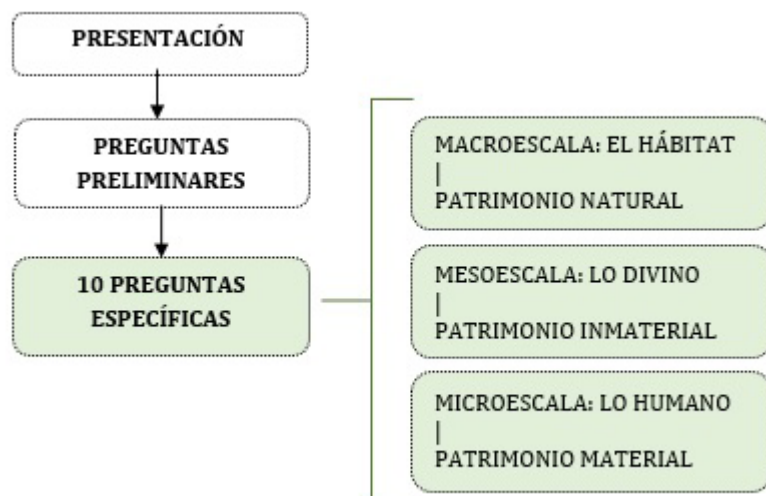


Fig. N°11: Estructura general de la entrevista. Fuente: Elaboración propia.

2.3.2. Segunda etapa:

La segunda etapa está compuesta de dos subetapas: la 2.3.2^a Aplicar y la 2.3.2.B. Sistematizar.

2.3.2.A. Aplicar:

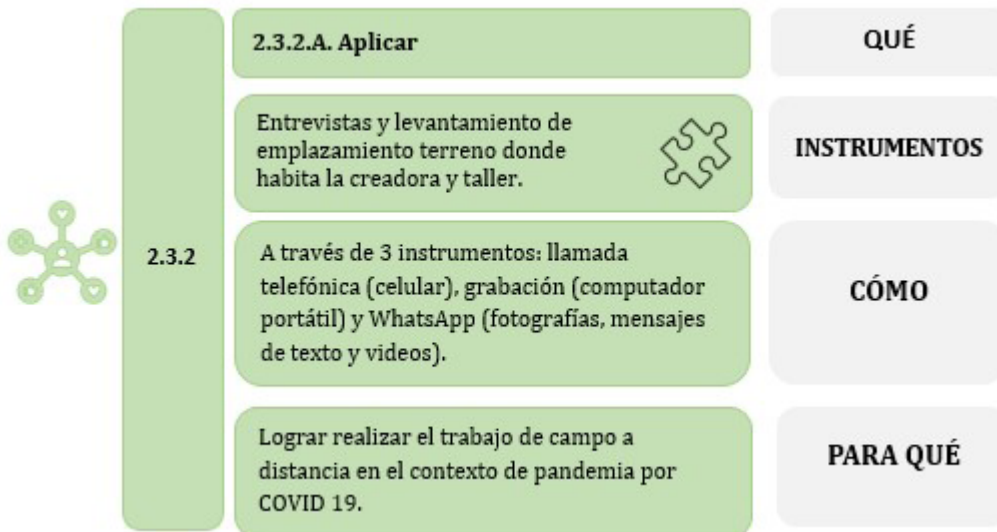


Fig. N°12: Contenido subetapa 2.3.2.A Aplicar. Fuente: Elaboración propia.

- Instrumento “Entrevista”:** Para cumplir con el propósito de aplicar las entrevistas a las mujeres seleccionadas, es primordial invitarlas a ser parte de la investigación y explicarles que el presente instrumento es esencial para visibilizar el rol de la mujer Rapa Nui como agente fundamental de los potenciales procesos de transferencia tecnológica y tradición ancestral de su pueblo. En atención a lo expuesto es que, de forma previa a realizar la entrevista, se concretará una primera llamada telefónica en la que se establecerá un contacto inicial con la persona a entrevistar o algún familiar de ésta. Se recomienda obtener un correo electrónico al cual se puede enviar un correo invitando formalmente a participar del proceso de investigación de la presente tesis, y/o bien se contactará por escrito a través de la aplicación de WhatsApp.

-Mi nombre es Marina Niemeyer Oyanedel, soy Arquitecto y (nombre de la “Agente Cultural Clave”) me dio su contacto.

-Le pregunté por Ud. Porque estoy haciendo un estudio del Saber Hacer de las Mujeres Rapa Nui y quiero invitarla a ser parte de mi investigación.

-Existe un compromiso de mi parte de poder retribuir a cada una de las colaboradoras, haciéndoles llegar una copia del presente estudio que releva la valiosa labor que desarrollan las mujeres Rapa Nui, lo cual estimo contribuirá a preservar y visibilizar su cultura.

Fig. N°13: Relato previo a concretar la entrevista y concertar fecha y hora de su aplicación. Fuente: Elaboración propia.

Habiendo previamente concertado la fecha y hora de la entrevista, los instrumentos a emplear para concretar la entrevista son:

Presentación previa a entrevista	Concertar fecha y hora de la entrevista	Entrevista
1.Video de presentación de la investigadora y de la investigación propiamente tal.	1.Coordinación por la aplicación de WhatsApp a través del teléfono celular.	1.Un computador portátil. 2.La aplicación de una grabadora del sistema operativo Windows. 3.El teléfono celular en modo alta voz. 4.Croquera. 5.Lápiz.

Fig. N°14: Instrumentos para gestionar entrevistas. Fuente: Elaboración propia.

• **Instrumento “Levantamiento”:**

Plantas de ubicación y emplazamiento: Se realizará un levantamiento in situ por parte de los colaboradores especializados de la ubicación y el emplazamiento de la (s) casa(s) del clan y el del taller de la creadora.

Planta de arquitectura: Se realizará un levantamiento in situ por parte de los colaboradores especializados de la planta de arquitectura del “taller” o de la “casa taller”, según sea cada caso.

Corte transversal y/o longitudinal: Se realizará un levantamiento in situ por parte de los colaboradores especializados en corte transversal y/o longitudinal del “taller” o de la “casa taller”, según sea cada caso.

2.3.2.B. Sistematizar:

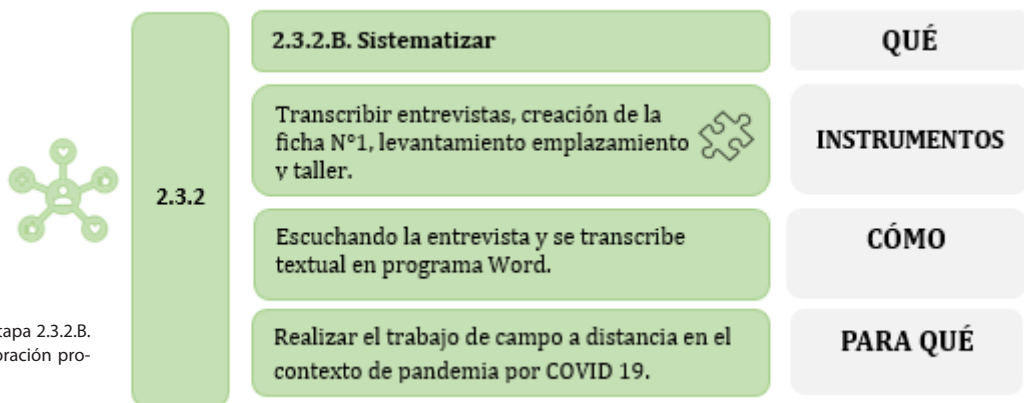
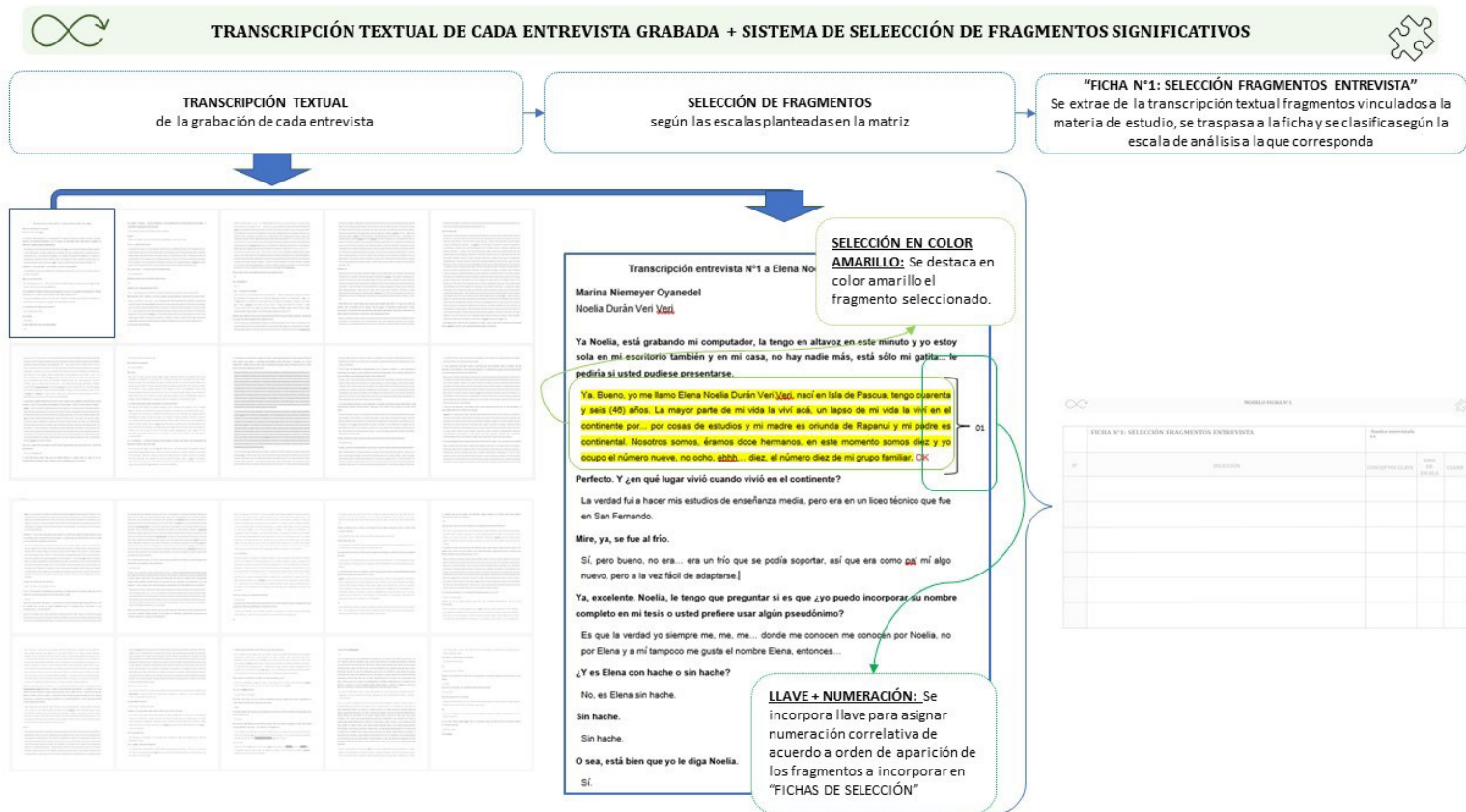


Fig. N°15: Contenido subetapa 2.3.2.B. Sistematizar. Fuente: Elaboración propia.

Lo primero para sistematizar las entrevistas concretadas a través de una llamada telefónica y grabadas en el computador portátil, será la transcripción textual en un documento Word de la grabación de cada una de las entrevistas. Luego se trabajará sobre este documento, destacando en color amarillo el fragmento seleccionado, asociando una llave y numeración para asignar una numeración correlativa de acuerdo con el orden de aparición de los fragmentos a incorporar en el instrumento denominado “**FICHA N°1: SELECCIÓN FRAGMENTOS ENTREVISTA**”, en donde se extraerá la transcripción textual de fragmentos más significativos vinculados a la materia de estudio, traspasándolos a la ficha y clasificándolos según la escala de análisis a la que corresponda.



Las indicaciones de utilización de la ficha N°1 y su metodología para seleccionar y clasificar fragmentos extraídos de cada entrevista luego de la transcripción textual de cada grabación se compone de nueve ítems a completar por cada entrevistada:

Fig. N°16: Metodología de transcripción textual de cada entrevista grabada y sistema de selección de fragmentos significativos.

a. Retrato: Se adicionará un retrato de la entrevistada.

b. Ficha N°2-Selección fragmentos de entrevista: Cada ficha se titulará con el número y nombre de la ficha, en este caso es Ficha N°2-Selección fragmentos de entrevista.

c. Nombre entrevistada: Cada ficha se titulará con el nombre completo de la entrevistada, previamente autorizado a emplear por cada una.

d. N° de ficha: Se consignará como primer numerador el número de la entrevista en orden de su aplicación (fecha) y con punto seguido el número de ficha que compone la selección por cada entrevistada.

e. N°: Se asignará número de cita, según correlativo de fragmentos destacados y extraídos de la transcripción de la entrevista, según lo explicitado en la Fig. N°17.

f. Selección: De la transcripción textual de cada entrevista se extraerán fragmentos significativos y relevantes enmarcados en el conocimiento tripartito y las tres escalas de la hipótesis de la presente tesis.

g. Conceptos clave: En mayúscula, destacado en negrilla y subrayado se extraerá la palabra textual dicha por cada entrevistada, la que resumirá la cita. Con letra normal se adjuntarán comentarios de la autora de la tesis, si los hubiere.

h. Tipos de escala: Se asignará a qué escala de análisis pertenece cada fragmento, según el color de la escala respectiva aplicada. Dichas tres escalas de información (macro, meso y micro), serán correspondiente a los tres tipos de patrimonio (natural, cultural inmaterial y cultural material), los que contendrán a su vez distintas dimensiones de análisis (el hábitat; lo divino y finalmente lo humano), las que surgieron desde procesar los datos intentan-

do seguir la orientación dada por los objetivos principal y secundarios planteados en un inicio. Aplicándose tanto al paisaje cultural Rapa Nui (macro escala) como a las fibras vegetales (microescala).

i. Clasificación: Se clasifica cada fragmento respecto a la utilización que se dará en el texto que constituye el documento final de la tesis. Esto referido a si pertenece a “matriz, cultura”, se debe “incluir en resultados” o bien aporta a la “caracterización de la creadora”.

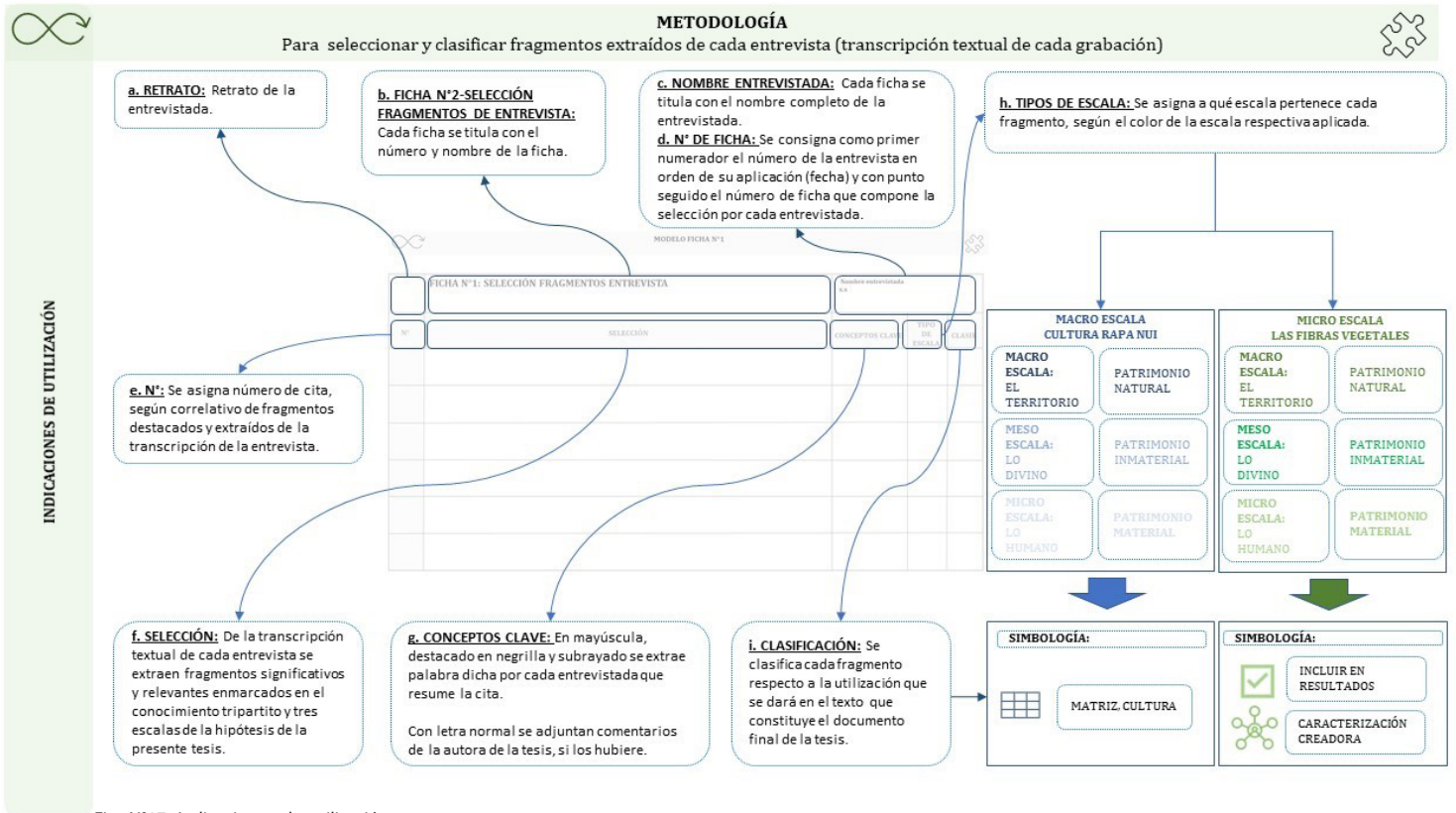


Fig. N°17: Indicaciones de utilización FICHA N°1 SELECCIÓN FRAGMENTOS ENTREVISTA. Fuente: Elaboración propia

MODELO FICHA N°1

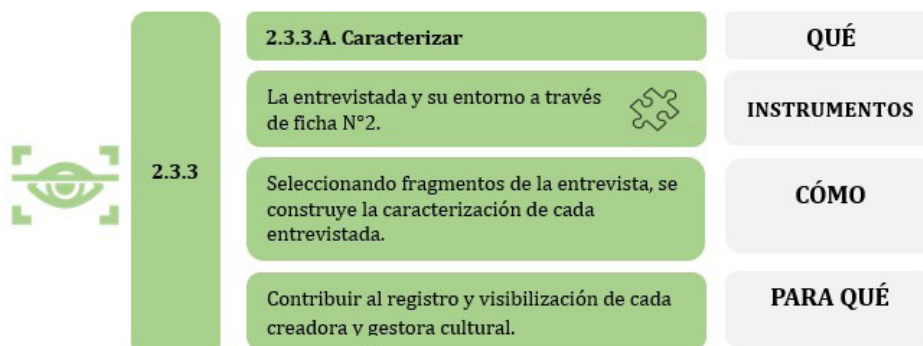
FICHA N°1: SELECCIÓN FRAGMENTOS ENTREVISTA		Nombre entrevistada x.x		
N°	SELECCIÓN	CONCEPTOS CLAVE	TIPO DE ESCALA	CLASIF.

Fig. N°18: Modelo FICHA N°1 SELECCIÓN FRAGMENTOS ENTREVISTA

2.3.3. TERCERA ETAPA:

La tercera etapa está compuesta de dos subetapas: la 2.3.3.A. Caracterizar y la 2.3.3.B. Analizar

2.3.3. A. Caracterizar:



Fuente: Elaboración propia.

Fig. N°19: Contenido subetapa 2.3.3.A. Caracterizar. Fuente: Elaboración propia.

Se creará instrumento denominado FICHA N°2-CARACTERIZACIÓN ENTREVISTADA que contendrá la caracterización de cada una de las entrevistadas, compuesta por los siguientes siete ítems:

a. Retrato: Se incorporará retrato de la entrevistada para individualizar las fichas síntesis de su entrevista, visibilizando rostro, manos y su saber hacer principal.

b. Ficha n°1-caracterización entrevistada: Se nominará con el número de ficha y materia que contendrá.

c. Nombre entrevistada: Cada ficha se titula con el nombre completo de la entrevistada.

d. N° de ficha: Se consignará como primer numerador el número de la entrevista en orden de su aplicación (fecha) y con punto seguido el número de ficha que compondrá la selección por cada entrevistada.

e. A) Contexto entrevista: Se precisará el tipo de entrevista realizada, si fue de carácter presencial o telemática, indicando los instrumentos empleados para concretarla; la fecha, hora de inicio y término, haciendo referencia a la hora rapa Nui y continental, si es que la entrevista se realizó a distancia.

f. B) Datos entrevistada: Se incluirá el nombre, la edad, lugar de nacimiento, familia ascendente y familia descendente.

g. C) Breve caracterización: Se redactará una breve caracterización de la entrevistada, en base a los antecedentes bibliográficos estudiados y a los elementos que se recogerán a través de la entrevista cursada.

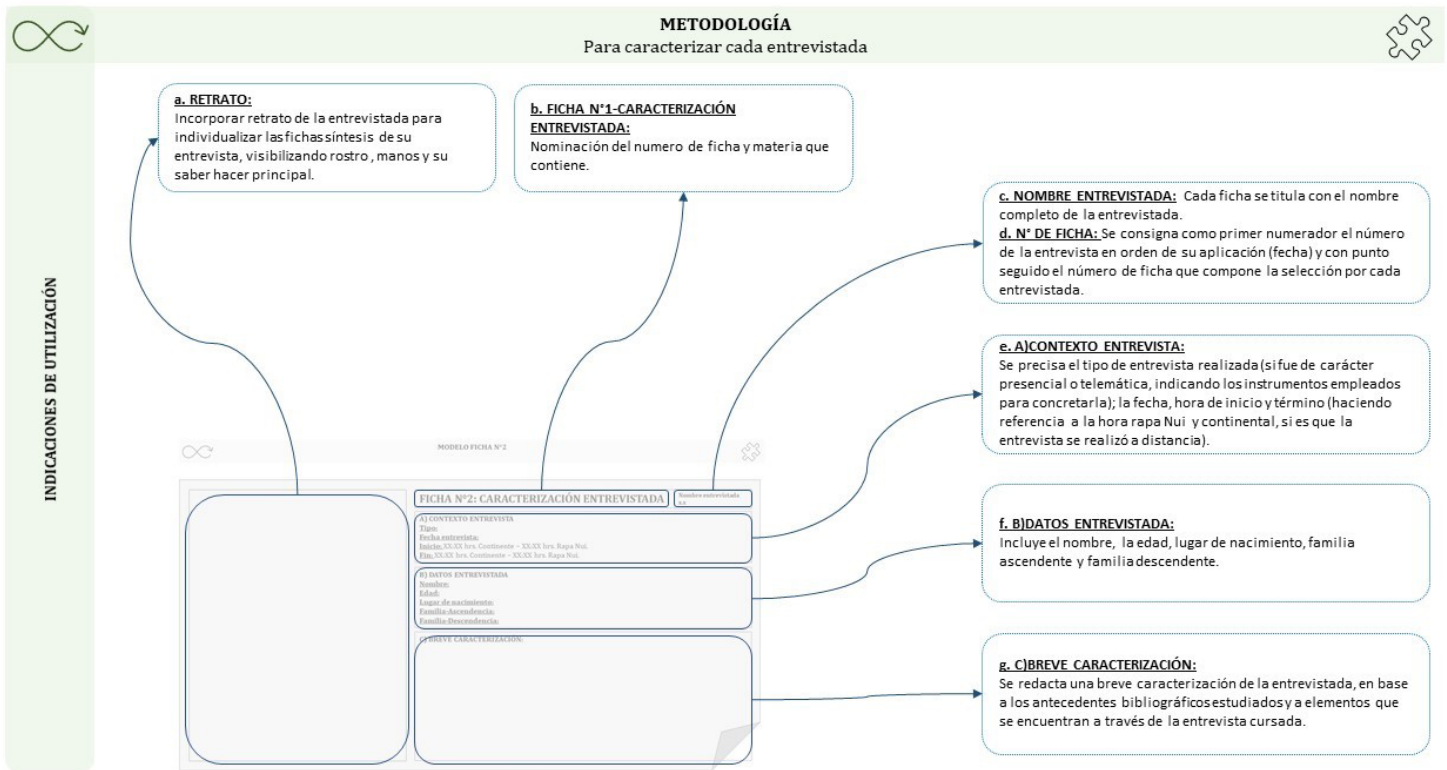


Fig. N°20: Indicaciones de utilización FICHA N°2-CARACTERIZACIÓN ENTREVISTADA. Fuente: Elaboración propia.

MODELO FICHA N°2

	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN ENTREVISTADA	Nombre entrevistada x.x
	<p>A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Fecha entrevista: Inicio: XX:XX hrs. Continente - XX:XX hrs. Rapa Nui. Fin: XX:XX hrs. Continente - XX:XX hrs. Rapa Nui.</p>	
	<p>B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: Edad: Lugar de nacimiento: Familia-Ascendencia: Familia-Descendencia:</p>	
	<p>C) BREVE CARACTERIZACIÓN:</p>	

Fig. N°21: Modelo FICHA N°2-CARACTERIZACIÓN ENTREVISTADA. Fuente: Elaboración propia

2.3.3.B. Analizar

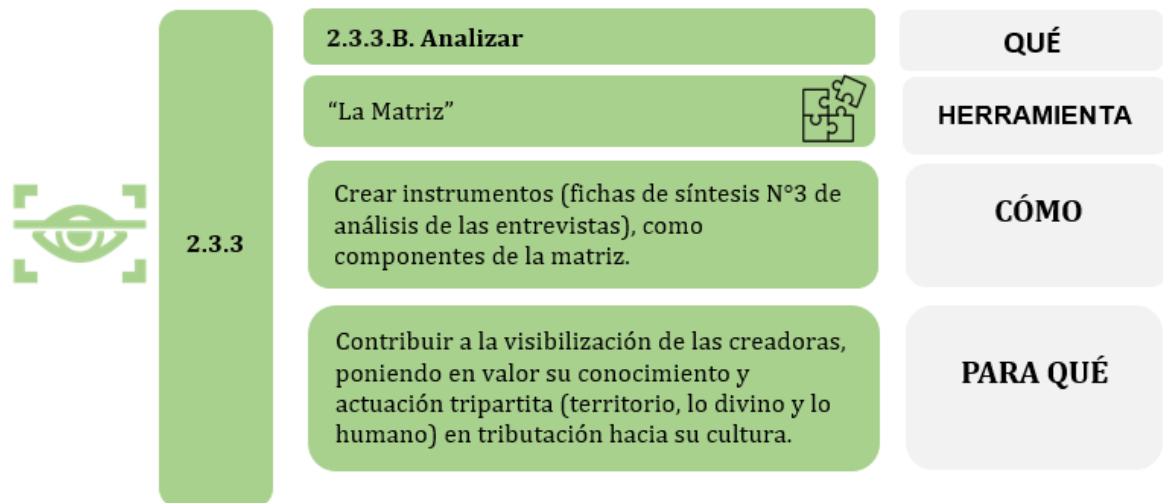


Fig. N°22: Contenido subetapa 2.3.3.B. Analizar. Fuente: Elaboración propia.

Con el objeto de analizar y consolidar la información recabada, se creará la herramienta denominada “La Matriz”, dicha herramienta será empleada para el proceso de analizar la información levantada y estará alimentada por los diversos instrumentos, tales como las entrevistas, las fichas N°01, N°2 y N°3, la revisión bibliográfica y de páginas web. “La Matriz” aspirará a contribuir en ser una herramienta aplicable a cualquier pueblo originario, como base o molde para futuros análisis vinculados a la presente materia de estudio u otras similares o equivalentes.



Fig. N°23: Definición de “La Matriz” Fuente: Elaboración propia.

La matriz se estructurará a su vez en base a las tres escalas de información ya mencionadas (macro, meso y micro), cada una correspondiente a los tres tipos de patrimonio (natural, cultural inmaterial y cultural material), conteniendo a su vez distintas dimensiones de análisis (el hábitat; lo divino y finalmente lo humano), las que surgieron desde un análisis de los datos compilados, y de los contenidos expuestos en el curso MRA 450 Asentamientos Tradicionales del Magister en Rehabilitación Arquitectónica Sostenible de la USM dictado por la Doctora Carolina Carrasco Walburg.

LA MATRIZ	MACRO	MESO	MICRO
Tipos de Patrimonio	NATURAL	INMATERIAL	MATERIAL
Dimensiones	El hábitat	Lo divino	Lo humano
MACRO			
MESO			
MICRO			

Simbología:





-  Las escalas
-  Las dimensiones
-  Sus componentes y conectores
-  Sentido en el que se puede aplicar la matriz

Fig. N°24: “La Matriz”, sus escalas, dimensiones y componentes. Fuente: Elaboración propia.

Se ha de precisar que, si bien “La Matriz” se puede emplear tanto en sentido horizontal como vertical, para la muestra de los resultados de su aplicación, se opta por su utilización en sentido vertical, tal y como lo indica la Fig. N°24. Los componentes que formarán parte de la matriz se definen con las siguientes acepciones sintetizadas en la Fig.N°25.

DEFINICIONES UNESCO

TIPOS DE PATRIMONIO	NATURAL ABIOTICO / BIOLÓGICO	INMATERIAL	MATERIAL MUEBLE / INMUEBLE
	<p>Por PATRIMONIO NATURAL se entienden:</p> <p>I) los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico;</p> <p>II) las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies animales y vegetales amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia o de la conservación;</p> <p>III) los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural.</p> <p>Por patrimonio cultural y NATURAL SUBACUÁTICO se entienden "todos los rastros de existencia humana que tengan un carácter cultural, histórico o arqueológico, que hayan estado bajo el agua, de forma periódica o continua, por lo menos durante 100 años, tales como:</p> <p>I) los sitios, estructuras, edificios, objetos y restos humanos, junto con su contexto arqueológico y natural;</p> <p>II) los buques, aeronaves, otros medios de transporte o cualquier parte de ellos, su cargamento u otro contenido, junto con su contexto arqueológico y natural; y</p> <p>III) los objetos de carácter prehistórico".</p>	<p>I) Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma vehículo del patrimonio cultural inmaterial. meso</p> <p>II) Artes del espectáculo. meso</p> <p>III) Usos sociales, rituales y actos festivos. meso</p> <p>IV) Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo. macro</p> <p>V) Técnicas artesanales tradicionales. micro</p>	<p>POR REGISTRO,</p> <p>LISTA O INVENTARIO NACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL meso se entienden</p> <ul style="list-style-type: none"> - los bancos de datos o listas oficiales de propiedades inmuebles. - edificios singulares. - instalaciones industriales. - casas conmemorativas de personas notables del pasado. - monumentos. - cementerios y tumbas. <p>- sitios arqueológicos y paisajes culturales —entornos artificiales y hábitats naturales significativamente alterados por ser humano—, hechos por el hombre e importantes desde el punto de vista histórico o cultural, presentes en el territorio de un país y cuyo valor como patrimonio ha sido reconocido mediante un proceso oficial de selección e identificado y registrado por separado.</p> <p>POR BIENES CULTURALES micro</p> <p>se entienden los bienes, cualquiera que sea su origen y propietario, que las autoridades nacionales, por motivos religiosos o profanos, designen específicamente como importantes para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia, y que pertenezcan a las siguientes categorías:</p> <ul style="list-style-type: none"> a. las colecciones y ejemplares raros de zoología, botánica, mineralogía, anatomía, y los objetos de interés paleontológico; b. los bienes relacionados con la historia, con inclusión de la historia de las ciencias y de las técnicas, la historia militar y la historia social, así como con la vida de los dirigentes, pensadores, sabios y artistas nacionales y con los acontecimientos de importancia nacional; c. el producto de las excavaciones (tanto autorizadas como clandestinas) o de los descubrimientos arqueológicos; d. los elementos procedentes de la desmembración de monumentos artísticos o históricos y de lugares de interés arqueológico; e. antigüedades que tengan más de 100 años, tales como inscripciones, monedas y sellos grabados; f. el material etnológico; g. los bienes de interés artístico, tales como: <ul style="list-style-type: none"> i) cuadros, pinturas y dibujos hechos enteramente a mano sobre cualquier soporte y en cualquier material (con exclusión de los dibujos industriales y de los artículos manufacturados decorados a mano); ii) producciones originales de arte estatuario y de escultura en cualquier material; iii) grabados, estampas y litografías originales; iv) conjuntos y montajes artísticos originales en cualquier material; h. manuscritos raros e incunables, libros, documentos y publicaciones antiguos de interés especial (histórico, artístico, científico, literario, etc.) sueltos o en colecciones; i. sellos de correo, sellos fiscales y análogos, sueltos o en colecciones; j. archivos, incluidos los fonográficos, fotográficos y cinematográficos; k. objetos de mobiliario que tengan más de 100 años e instrumentos de música antiguos

Fig. N°25: Definiciones base que componen La Matriz Fuente: Elaboración propia.

DEFINICIÓN DE LAS DIMENSIONES			
LA MATRIZ	MACRO	MESO	MICRO
DIMENSIONES	EL HÁBITAT	LO DIVINO	LO HUMANO
	<p>Del lat. <i>habitat</i>, 3.ª pers. de sing. del pres. de indic. de <i>habitāre</i> «habitar».</p> <p>1. m. Ecol. Lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal.</p> <p>2. m. Ambiente particularmente adecuado a los gustos y necesidades personales de alguien.</p> <p>3. m. Urb. Espacio construido en el que vive el hombre.</p>	<p><i>Del lat. <i>divinus</i>.</i></p> <p>1. adj. Perteneciente o relativo a Dios.</p> <p>2. adj. Perteneciente o relativo a los dioses a que dan culto las diversas religiones.</p>	<p>Del lat. <i>humānus</i>.</p> <p>1. adj. Dicho de un ser: Que tiene naturaleza de hom-bre (ser racional). U. t. c. s., frec. m. pl. para referirse al conjunto de los hombres. <i>Era hijo de un extraterrestre y una humana. El lenguaje de los humanos.</i></p> <p>2. adj. Perteneciente o relativo al hombre (ser racional).</p> <p>3. adj. Propio del hom-bre (ser racional).</p>

Fig. N°26: Definición de las dimensiones de análisis. Fuente: Elaboración propia en base a REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> [Fecha de la consulta].

Tanto para el macro análisis de “el paisaje cultural” como para el microanálisis de “las fibras vegetales”, se aplicará la herramienta denominada “La Matriz”, quien actúa como denominador común del conjunto de prácticas aisladas con el objeto de visibilizar la totalidad de las dimensiones que componen la cultura ancestral Rapa Nui y el rol de la mujer en ésta, como principal rehabilitadora y potencial agente de transmisión tecnológica de conocimientos y saberes haceres ancestrales de su cultura. He de precisar que el componente de cada dimensión variará según la escala de análisis a la cual se aplica (1º nivel de análisis macro análisis “el paisaje cultural” o 2º nivel de análisis microanálisis “las fibras vegetales”).

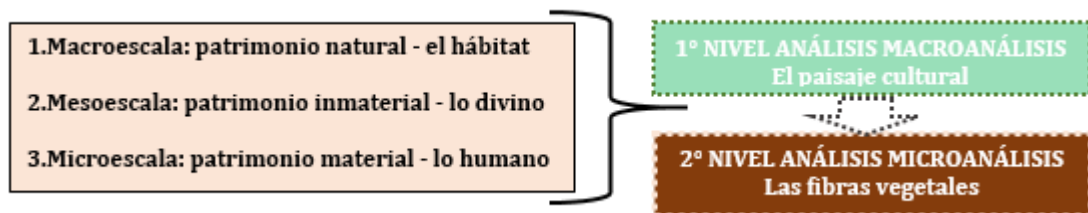


Fig. N°27: Estructura de aplicación de La Matriz en sentido vertical. Fuente: Elaboración propia.

El paisaje cultural: **1º nivel análisis-macro análisis:** Como bien se ha indicado, “La matriz” se aplicará a un primer nivel de análisis para establecer un contexto sobre el cual se vincula la cultura ancestral, creando un mapeo general de los componentes tripartitos e insolubles que componen el pueblo originario, en un solo instrumento de consolidación que contendrá las siguientes relaciones: el hábitat-patrimonio natural (cuyos componentes o conectores son “el territorio”, “factores abióticos” y “factores bióticos”), lo divino-patrimonio inmaterial (cuyos componentes o conectores son “la cosmovisión”, “las tradiciones” y “los saberes haceres”) y lo humano-patrimonio material (cuyos componentes o conectores son “el patrón de asentamiento”, “los lugares” y “los objetos”). La herramienta se aplicará en primer lugar a un macro análisis enfocado a una mirada general de los elementos que componen la “Cultura”, de tal forma de lograr consolidar en una sola herramienta la mayor cantidad de elementos que constituyen y definen **la cultura** ancestral milenaria.

MACROANÁLISIS: EL PAISAJE CULTURAL			
LA MATRIZ	MACRO	MESO	MICRO
Tipos de Patrimonio	INMATERIAL	NATURAL	MATERIAL
Dimensiones	Lo divino	El hábitat	Lo humano
MACRO	La cosmovisión	El territorio	El patrón de asentamiento
MESO	Las tradiciones	Factores abióticos	Los lugares
MICRO	Los saberes haceres	Factores bióticos	Los objetos

Fig. N°28: La Matriz enfocada al macro análisis el paisaje cultural.. Fuente: Elaboración propia.

Entonces, la matriz de macro análisis en torno a la cultura se constituye de la siguiente forma:

- El **hábitat-patrimonio natural**, cuyos componentes o conectores son:

Macro-El territorio: integrado por su ubicación geográfica, la geología y edafología, el reino mineral y el clima.

Meso-Los factores abióticos: cuyos conectores son la hidrología, la temperatura, la luz, la humedad, la salinidad, la presión y finalmente el componente atmosférico y las corrientes del medio.

Micro-Los factores bióticos: compuesto por la flora y la fauna existente.

- Lo **divino-patrimonio inmaterial**, cuyos componentes o conectores son:

Macro-La cosmovisión: definida por los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, la religión, la economía, organización social, organización jurídica y lo simbólico.

Meso-Las tradiciones: integrado por las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo, las artes del espectáculo y finalmente los usos sociales, rituales y actos festivos.

Micro-Los saberes haceres: compuesto por las técnicas ancestrales tradicionales.

- Lo **humano-patrimonio material** (cuyos componentes o conectores son:

Macro-El patrón de asentamiento: integrado por los sitios arqueológicos, la ciudad, las aldeas y las caletas.

Meso-Los lugares: definidos por los monumentos, las instalaciones industriales, los cementerios y sus tumbas, los edificios singulares, inmuebles y casas.

Micro-Los objetos: compuestos por bienes.

LA MATRIZ/ EL PAISAJE CULTURAL	MACRO		MESO		MICRO	
TIPOS DE PA- TRIMONIO	NATURAL ABIOTICO / BIOTICO		INMATERIAL		MATERIAL MUEBLE / INMUEBLE	
DIMENSIONES	EL HÁBITAT		LO DIVINO		LO HUMANO	
MACRO	EL TERRITORIO		LA COSMOVISIÓN		EL PATRÓN DE ASENTAMIENTO	
CONECTORES	Geológico- edafológico		CONOCIMIENTOS Y USOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA Y EL UNIVERSO		SITIOS ARQUEOLÓGICOS	
	Geografía		Religión		La ciudad Las aldeas	
			Economía			
			ORGANIZACIÓN SOCIAL RELACIONES SOCIALES			
	Mineral		ORGANIZACIÓN POLÍTICA ORGANIZACIÓN JURÍDICA		Las caletas	
Clima		Lo Simbólico				
MESO	FACTORES ABIOTICOS		LAS TRADICIONES		LOS LUGARES	
CONECTORES	Hidrológico		TRADICIONES Y EXPRESIONES ORALES, INCLUIDO EL IDIOMA COMO VEHÍCULO		MONUMENTOS	
	La temperatura		ARTES DEL ESPECTÁCULO		INSTALACIONES INDUSTRIALES	
	La luz		USOS SOCIALES, RITUALES Y ACTOS FESTIVOS		CEMENTERIOS Y TUMBAS	EDIFICIOS SINGULARES, INMUEBLES Y CASAS
	La humedad					
	La salinidad					
	La presión					
Atmosférico- aire, las corrientes del medio						
MICRO	FACTORES BIOTICOS		LOS SABERES HACERES		LOS OBJETOS	
CONECTORES	FLORA Botánico- florístico		TÉCNICAS ARTESANALES TRADICIONALES		BIENES	
	FAUNA Zoológico- faunístico					

Fig. N°29: La Matriz aplicada al macro análisis- el paisaje cultural. Fuente: Elaboración propia.

SIMBOLOGÍA

MAYÚSCULA : CATEGORIZACIÓN ENTREGADA POR UNESCO

CURSIVA : CNCA

minúscula : categorización creada por la autora en base a la investigación realizada

Las fibras vegetales: 2° nivel análisis microanálisis: Y luego, en un segundo nivel de análisis, se aplicará la misma estructura de La Matriz con el objeto de generar un levantamiento inédito, desconocido al menos de forma pública, del trabajo de las mujeres ancestrales del o los pueblo (s) originario (s) en torno a las fibras vegetales, aplicado sólo en una de las escalas, la microescala. Esta vez La Matriz actuará como una herramienta aplicada al universo de las fibras vegetales existentes en la isla y sus prácticas y saberes haceres ancestrales en torno a éstas, junto con la identificación de la diversidad de productos que se pueden generar a partir de sus tejidos, se buscará profundizar en los detalles que conforman las prácticas en torno a ellas. Para concretar el microanálisis enfocado a las fibras vegetales se establece también la aplicación de la matriz en sus tres escalas, mediante las siguientes relaciones: el territorio-patrimonio natural (cuyos componentes o conectores son “el territorio de las materias primas”, los espacios de recolección de las

materias primas” y “las materias primas”), lo divino-patrimonio inmaterial (cuyos componentes o conectores son “la cosmovisión”, “las tradiciones” y “los saberes haceres”) y lo humano-patrimonio material (cuyos componentes o conectores son “el patrón de asentamiento”, “los lugares” y “los objetos”).

MICROANÁLISIS: LAS FIBRAS VEGETALES			
LA MATRIZ	MACRO	MESO	MICRO
Tipos de Patrimonio	NATURAL	INMATERIAL	MATERIAL
Dimensiones	El hábitat	Lo divino	Lo humano
MACRO	El territorio de las materias primas	La espiritualidad en la práctica	El emplazamiento del lugar de producción
MESO	Las materias primas	La tradición oral en torno a la confección	La casa, la casa taller, el taller
MICRO	Las fibras vegetales	Los saberes haceres en torno a las técnicas vernáculas de la textilería	Los objetos

Fig. N°30: La Matriz enfocada al microanálisis de las fibras vegetales.
Fuente: Elaboración propia.

Entonces, la matriz de micro análisis en torno a las fibras vegetales se constituye de la siguiente forma:

- El **hábitat-patrimonio natural**, cuyos componentes o conectores son:
Macro-El territorio de las materias primas.
Meso-Las materias primas.
Micro-Las fibras vegetales.
- Lo **divino-patrimonio inmaterial**, cuyos componentes o conectores son:
Macro-La espiritualidad en la práctica.
Meso-La tradición oral en torno a la confección.
Micro-Los saberes haceres en torno a las técnicas vernáculas de la textilería.
- Lo **humano-patrimonio material** (cuyos componentes o conectores son):
Macro-El emplazamiento del lugar de producción.
Meso-La casa, la casa taller o el taller.
Micro-Los objetos.

2.3.4. CUARTA ETAPA:

La cuarta y última etapa se compondrá de los dos siguientes puntos, los cuales buscan poner en valor la cultura Rapa Nui y sus saberes haceres como potenciales procesos de transferencia tecnológica. Para ello “La Matriz” se aplica a través de las dos escalas de análisis ya mencionadas:

2.3.4.A. Visibilizar a través del Macroanálisis- el paisaje cultural: Se aplicará la matriz a la escala Del paisaje cultural, a modo general con el objeto de visibilizar la totalidad y la complejidad de los aspectos que la componente en una sola matriz de visibilización.

2.3.4.B. Visibilizar a través del Microanálisis-las fibras vegetales: Se aplicará en específico a las fibras vegetales, para ello se emplearán diversos instrumentos, a parte de la matriz de análisis, con el objeto de visibilizar el quehacer de los potenciales procesos de transferencia tecnológica y tradición ancestral de las mujeres Rapa Nui en base a dicha materia prima, estos instrumentos son los siguiente cuatro:

- **Ficha N°3-síntesis entrevista:** Para sintetizar y visibilizar cada entrevista realizada, se aplicará la FICHA N°3: SINTESIS DE ENTREVISTA, la cual se compone de los siguiente cinco ítems:

a. Consolidado de nube de palabras: a través del instrumento nube de palabras en forma de manos, la cual se elaborará en el programa en línea*

se obtendrá un consolidado de los conceptos mayormente citados por cada entrevistada, que se levantará de la transcripción textual de cada entrevista.

b. Nombre de ficha: Se rotulará con el nombre de FICHA N°3: SINTESIS DE ENTREVISTA

c. Nombre entrevistada: Cada ficha se titulará con el nombre completo de la entrevistada.

d. N° de ficha: Se consignará como primer numerador el número de la entrevista en orden de su aplicación (fecha) y con punto seguido el número de ficha que compondrá la selección por cada entrevistada.

e. Aplicación de la matriz: Se incorporarán conceptos clave, extraídos de cada entrevistada, por cada dimensión del conocimiento tripartito planteado en la hipótesis de la presente tesis.

- **Ilustraciones de plantas de ubicación, emplazamiento, planta de arquitectura, cortes transversales y/o longitudinales:** El tercer colaborador especializado, Arquitecto e Ilustrador, ilustrará las plantas de ubicación, emplazamiento, planta de arquitectura, cortes transversales y/o longitudinales, ya sistematizadas en el programa AutoCAD.

- **Ilustraciones de la(s) técnica(s) específicas:** El tercer colaborador especializado, Arquitecto e Ilustrador, ilustrará la (s) técnica (s) específica (s) de cada sistema constructivo de las diversas técnicas vernáculas en torno a las fibras vegetales como materias primas.

- **Ilustraciones de los retratos de las creadoras, las actrices y los actores clave:** El tercer colaborador especializado diseñará un retrato de cada creadora, la agente cultural clave y los dos colaboradores especializados, con el objeto de materializar un homenaje a las mujeres rodeadas de los principales conceptos que las identifican y/o representan, relevando sus rostros, torsos y manos en relación con su trabajo y la fibra vegetal que emplean como materia prima base de los productos que generan.

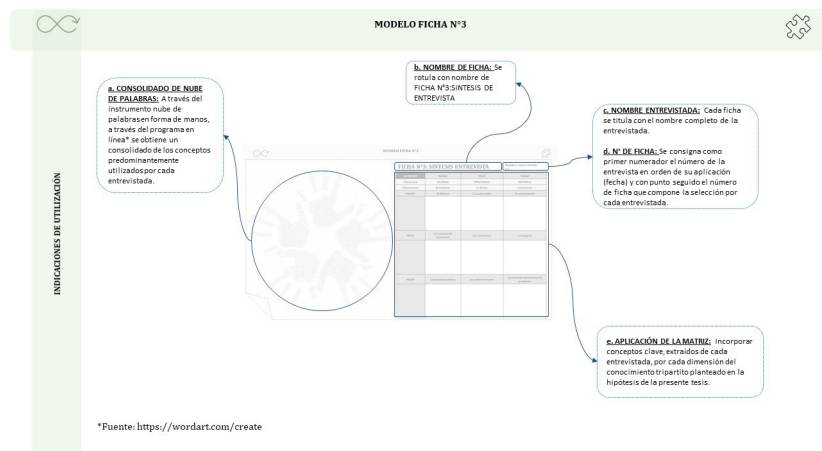


Fig. N°31: Indicaciones de utilización FICHA N°3-SÍNTESIS ENTREVISTA.. Fuente: Elaboración propia.

El modelo muestra una nube de palabras con siluetas de manos y una tabla de síntesis con la siguiente estructura:

MODELO FICHA N°3-SÍNTESIS			
SÍNTESIS			X.X
LA MATRIZ	MACRO	MESO	MICRO
Patrimonio	NATURAL	INMATERIAL	MATERIAL
Dimensiones	El territorio	Lo divino	Lo humano
MACRO	El hábitat	La construcción	El asentamiento
MESO	Los espacios de recolección	Las tradiciones	Los lugares
MICRO	Las materias primas	Los saberes haceres	Las técnicas vernáculas y los productos

Fig. N°32: Modelo FICHA N°3-SÍNTESIS ENTREVISTA. Fuente: Elaboración propia

A continuación, se presenta mapa síntesis que muestra las cuatro etapas que componen el presente diseño metodológico.

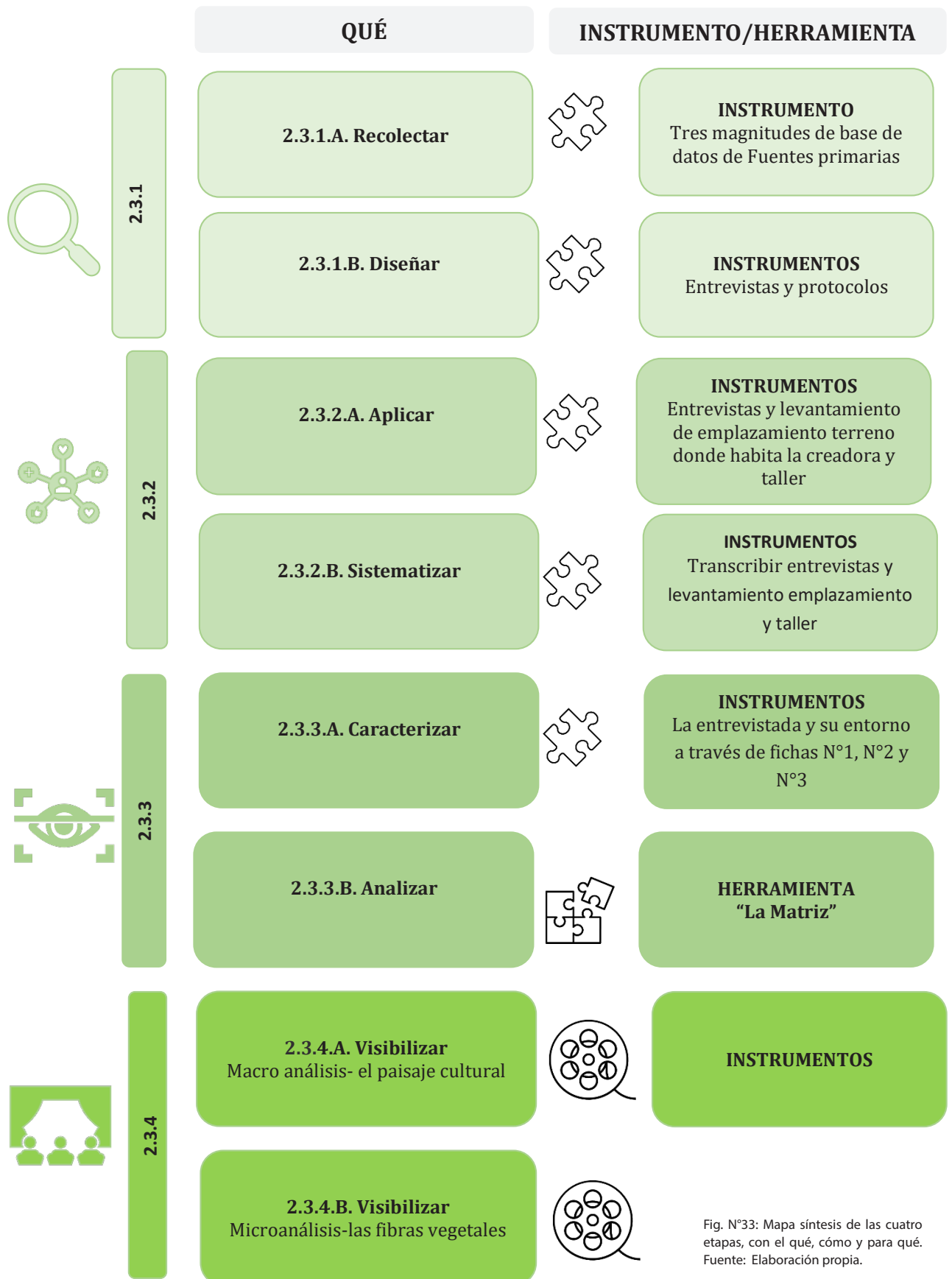


Fig. N°33: Mapa síntesis de las cuatro etapas, con el qué, cómo y para qué.
Fuente: Elaboración propia.

CÓMO	PARA QUÉ
Revisando bibliografía, páginas web y colaboración de la agente cultural (actuando como puente con mujeres Rapa Nui dueñas de saberes haceres)	Seleccionar una muestra inicial de seis (6) entrevistadas con especialidades distintas (tradición oral, reciclaje y fibras vegetales), teniendo en común todo el saber hacer entorno al trabajo de las fibras vegetales.
Estructurando en base a las tres escalas (conocimiento tripartito) que se postuló en la hipótesis: macro (territorio), meso (lo divino) y micro (lo humano).	Levantar la información y sus futuros pasos de (aplicación, sistematización, caracterización, análisis y visibilización) en coherencia con la hipótesis planteada en la presente tesis.
A través de 3 instrumentos: llamada telefónica (celular), grabación (computador portátil) y WhatsApp (fotografías, mensajes de texto y videos).	Lograr realizar el trabajo de campo a distancia en el contexto de pandemia por COVID 19.
Escuchando la entrevista y se transcribe textual en programa Word.	Realizar el trabajo de campo a distancia en el contexto de pandemia por COVID 19.
Seleccionando fragmentos de la entrevista, se construye la caracterización de cada entrevistada.	Contribuir al registro y visibilización de cada creadora y gestora cultural.
Crear instrumentos (fichas de síntesis y fichas de análisis de las entrevistas), como componentes de la matriz.	Contribuir a la visibilización de las creadoras, poniendo en valor su conocimiento y actuación tripartita (territorio, lo divino y lo humano) en tributación hacia su cultura.
Crear instrumentos inéditos del conocimiento tripartito: el vínculo de las creadoras con su territorio a través de la extracción de las materias primas, el saber hacer y las técnicas ancestrales	Macroescala: plano completo de la isla, identificando los lugares de extracción de la materia prima. Mesoescala: plano de emplazamiento de su clan y taller. Microescala: Plano de su taller y dibujo del paso a paso de las técnicas que utiliza; y fotografías de los productos que genera.

CAPÍTULO 3

Aplicación de La Matriz de análisis y visibilización de un conocimiento tripartito



3.1. Contexto previo a la aplicación matriz de análisis y visibilización:	108
3.1.1. Construir confianza.	108
3.1.2. Temporalidad.	109
3.1.3. Hechos a escala nacional.	110
3.2. Fuentes de tradición oral:	110
3.2.1. Flexibilizar la aplicación de las entrevistas.	110
3.2.2. Seleccionar las creadoras entrevistadas.	111
3.2.3. Entrevistas semiestructuradas aplicadas.	111
3.3. Actrices clave, actores y colaboradores	112
3.3.1 Trabajo en Terreno	113
3.3.2 Trabajo en gabinete	113
3.4. Breve caracterización de las entrevistadas	114
3.4.1. Entrevistada N° 1: Caso Piloto.	115
3.4.2. Entrevistada N° 2: Caso de estudio N°1.	115
3.4.3. Entrevistada N° 3.	115
3.4.4. Entrevistada N° 4.	116
3.4.5. Entrevistada N° 5.	116
3.4.6. Entrevistada N° 6: Agente cultural clave.	116
3.4.7. Entrevistada N° 7: Caso de estudio N°2.	117
3.4.8. Entrevistada N° 8: Caso de estudio N°3.	117
3.4.9. Entrevistada N° 9: Colaboradores clave.	117
3.5. Aplicación de la matriz	118
3.5.1. La estructura de matriz aplicada.	118
3.5.2. Presentación de los tres casos estudio:	119
3.6. Síntesis aplicación 9 entrevistas	119
3.6.1. Caso 1.	120
3.6.2. Caso 2.	120
3.6.3. Caso 3.	120

“...nadie se daba la molestia de describir mayormente las técnicas usadas en su confección, probablemente porque el ámbito de las actividades domésticas y femeninas era menos llamativo y parecían menos exóticas a la mirada de los viajeros.

Vistiendo Rapa Nui.

Habiendo expuesto en el capítulo segundo la metodología diseñada, a través de la creación de una herramienta e instrumentos en el marco de esta investigación, denominada matriz de análisis y visibilización, **aplicada a las técnicas vernáculas en base a la utilización de fibras vegetales como materias primas**, en el presente capítulo se expone la aplicación de esta herramienta y sus respectivos instrumentos.

Siendo importante antes relevar el trabajo previo a dicha implementación, el cual se grafica en la figura N°1: síntesis de la temporalidad e hitos de la investigación, la que expone las etapas genéricas de la tesis (construir confianza, flexibilizar la aplicación de las entrevistas, aplicación de la matriz de análisis y visibilización en dos escalas), las fechas asociadas en las que se desarrolló (desde el año 2018 al 2022), aquellos hechos a escala nacional que se fueron sucediendo en paralelo al presente estudio (estallido social de Chile y pandemia por COVID 19), las fechas en que fueron incorporándose las distintas fuentes de tradición oral que se transforman en dos agentes clave, las ocho entrevistadas y los tres casos de estudio; para finalmente cruzar todos estos hechos con los hitos académicos del Magister en Rehabilitación Arquitectónica Sostenible (MRA) de la Universidad Técnica Federico Santa María.

3.1 Contexto previo a la aplicación matriz de análisis y visibilización:

Es importante establecer el contexto que precede a la aplicación de la matriz de análisis y visibilización en dos escalas y su posterior sistematización. Pues bien, se considera el construir confianza, flexibilizar la aplicación de las entrevistas, temporalidad, hechos socioculturales y sanitarios sucedidos a escala nacional.

3.1.1. Construir confianza: Luego de que transcurriera inicialmente un tiempo sutil denominado “construcción de confianza” entre la denominada agente cultural clave, Shu, y la autora de la tesis, fue posible ir accediendo paso a paso a las creadoras de diversas disciplinas, a través de “Shu”, quien

presenta a la autora frente a cada creadora de la que ésta tenía referencias, luego de ello, es posible obtener el contacto de cada una e invitarlas a ser parte del estudio, con las cuales se logra iniciar diálogos que finalmente se ven traducidos en las entrevistas aplicadas.

3.1.2. Temporalidad: Como se ha expuesto, para poder concretar este estudio existió primeramente una temporalidad importante de respetar, que en total ha durado cuatro años, la cual se inició el año 2018 en el mes de junio, donde se realiza un primer trabajo de campo en la Isla de Pascua, preliminar al ingreso al MRA y al desarrollo de la presente investigación, donde la autora conoce a la “Agente cultural clave”.

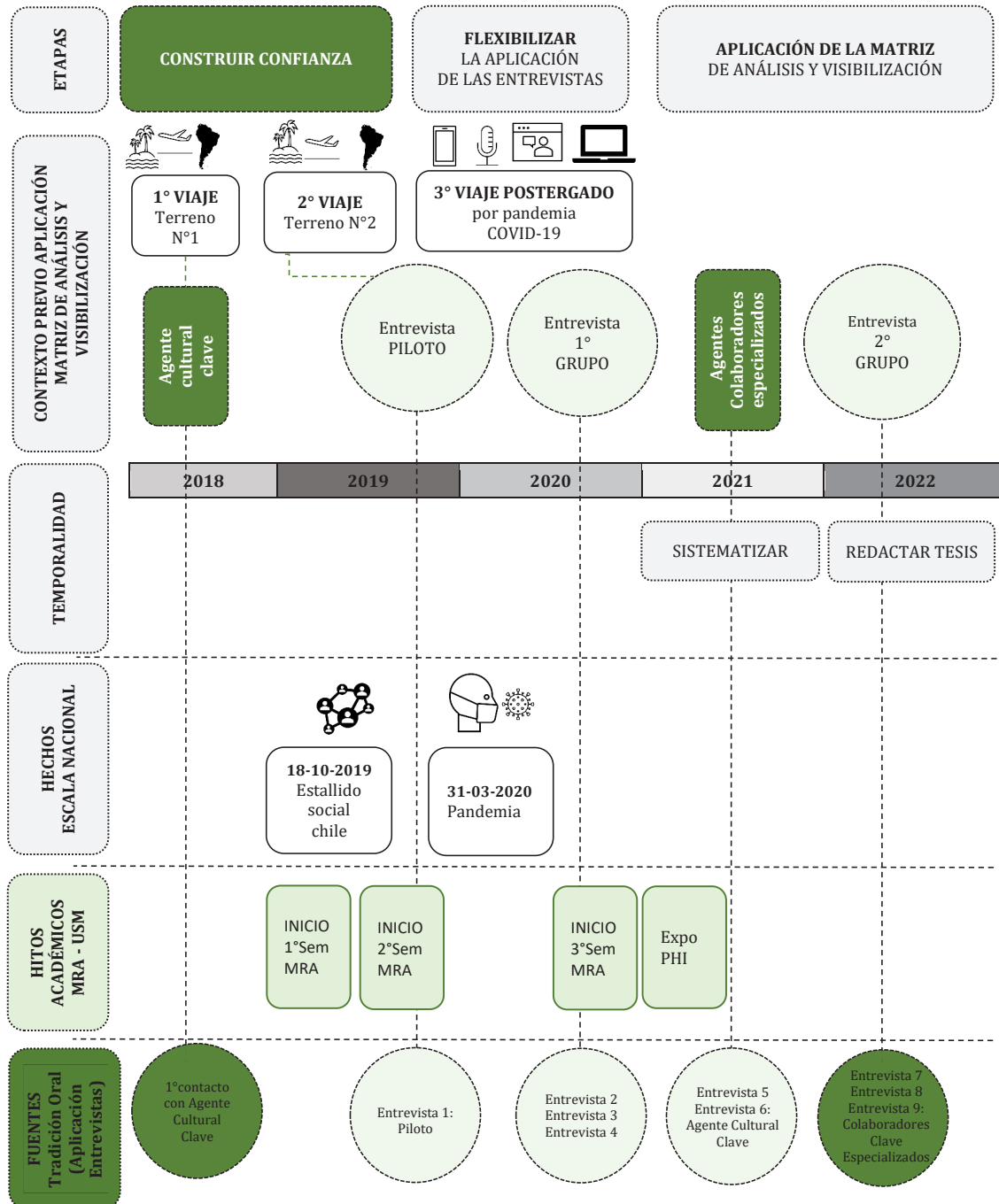


Fig. N°2: Síntesis gráfica de la temporalidad e hitos de la investigación. Fuente: Elaboración propia.

La agente, popularmente¹ conocida entre los Rapa Nui como “Shu”, es gestora multifacética de su cultura, la que promueve entre niños y niñas Rapa Nui y en la extensión de su territorio, a quien la autora conoció en su primer viaje a Rapa Nui el año 2018, con quien se construyó confianza mutua durante un año y medio, antes de que se propiciara este trabajo conjunto; mujer profundamente vinculada, concedora y promotora de su cultura, con ascendencia y descendencia de su pueblo originario, con la voluntad y generosidad de establecer un puente de conexión entre la investigadora y las creadoras, quienes son las fuentes orales de información primaria, proporcionado el contacto de estas mujeres.

Luego de dicho tiempo, es posible concretar la “primera entrevista piloto” en diciembre de 2019, durante trabajo de campo presencial, durante el primer año del MRA, gracias al contacto establecido entre la gestora, la creadora y la investigadora.

Posterior a ello fue posible, a través de la misma agente cultural clave, acceder a otras creadoras de diversas disciplinas, entre los años 2021 y 2022. Con estas últimas en el lapso expuesto, también fue importante definir un trabajo conjunto de establecer confianzas para trabajar, actuando ésta de forma ascendente y progresiva, en la medida que avanzaba el tiempo, se iba madurando la investigación, gracias a los aportes anexos que fueron haciendo las cultoras.

3.1.3 Hechos a escala nacional: El segundo viaje a Rapa Nui, no estuvo exento de dificultades puesto que en el continente se había producido recientemente (18 de octubre 2019) el denominado “Estallido Social o Revuelta” en Chile, existiendo un clima en el país de incertidumbre para concretar los viajes y desplazamiento entre regiones, pudiendo realizarse éste exitosamente y donde se desarrolló el Primer Trabajo de Campo de la Tesis.

Sumado a lo anterior, en la planificación inicial del presente estudio existía un tercer viaje para concretar un trabajo de campo exclusivo con el objetivo de aplicar las entrevistas que se tenían planificadas realizar de manera presencial, sin embargo, fue imposible viajar debido a que la isla se cierra para el público y turistas, debido a la explosiva pandemia por COVID 19 en marzo del año 2020, fecha en la que se presenta el primer contagiado en Chile, el cual se postergó hasta que se dieran las condiciones sanitarias de acuerdo con los protocolos establecidos post pandemia COVID 19 por el Ministerio de Salud (MINSAL) de Chile, terreno que finalmente fue imposible de concretar, debido a que la Isla no se abrió hasta agosto 2022.

3.2. Fuentes de tradición oral

3.2.1. Flexibilizar la aplicación de las entrevistas: El principal de los instrumentos aplicados para recopilar información de primera fuente, fueron LAS ENTREVISTAS, constituyéndose en el corazón de esta investigación, por lo inédito de los hallazgos encontrados.

Es por esta razón, que, dados los hechos mencionados a nivel nacional, se toma la decisión de flexibilizar y modificar la metodología de recolección de información para poder concretar las entrevistas, incorporando una modalidad a distancia a un primer grupo de mujeres seleccionadas, a través del contacto telefónico, grabaciones de audio a través del computador y videollamadas entre el continente y la isla, sorteando la señal telefónica intermitente.

Por otra parte, atendiendo a la necesidad de adaptación y resiliencia a que nos mueve el contexto global de pandemia por COVID 19, es que se incorporó la figura de “Colaboradores especializados clave”, quienes son personas externas a la cultura, que viven insertos en el territorio y la comunidad por un tiempo limitado, poseen experticia en cuanto a su formación arquitectónica, conocen los instrumentos de levantamiento y representación propias del oficio, y son capaces de actuar e interactuar en terreno con las entrevistada y las

¹Se estila entre los Rapa Nui asignarse apodos.

tres escalas de análisis, siguiendo los protocolos establecidos en la presente investigación para el levantamiento en terreno de la información fundamental y necesaria que complementa cada entrevista y alimenta el presente estudio.

Finalmente se logra entrevistar a seis cultoras, con cada una se transitó por un período de “prueba” en donde también se tuvo que “ganar su confianza” para construir un vínculo a distancia y concretar la entrevista, vital para levantar el estado actual del tema y sus oportunidades presentes y futuras.

3.2.2. Seleccionar las creadoras entrevistadas: En base a la bibliografía y sitios web consultados, se construyó una base de datos de cultoras Rapa Nui, compuesta por una breve biografía, identificación de su oficio y si es cultora individual o colectiva.

De los treinta y siete clanes que existen en Isla de Pascua, esta autora logró contactar a representantes de dieciséis de ellos, quienes representan el 43% del total; obteniendo entrevistas de ocho, las que representan el 21 % de dicho total; sintetizado en la Fig. N°3 lo expuesto.

Referente al origen ancestral de las entrevistadas, tres son de padre Rapa Nui (Entrevistada N°3 y Entrevistada N°8), dos de madre Rapa Nui (Entrevistada N°2 y Entrevistada N°1) y cuatro de madre y padre de dicha etnia (Entrevistada N°7, Entrevistada N°6 y Entrevistada N°4).

3.2.3. Entrevistas semiestructuradas aplicadas: Para aplicar las entrevistas a las mujeres seleccionadas, fue primordial invitarlas a ser parte de la investigación y explicarles que el presente instrumento es esencial para visibilizar el rol de la mujer Rapa Nui como agente fundamental de los potenciales procesos de transferencia tecnológica y tradición ancestral de su pueblo.

En atención a lo expuesto es que, de forma previa a realizar la entrevista, se concretó una primera llamada telefónica en la que se estableció un contacto inicial con la persona a entrevistar o algún familiar de ésta. Existieron tres fases posteriores a dicha llamada:

- La primera denominada presentación previa a concretar entrevista, en donde se concretó en varios casos el envío de un video de presentación de la investigadora y de la investigación propiamente tal.
- Luego concertar la fecha y hora de la entrevista: Esta acción se realizó a través de la aplicación de WhatsApp.



Fig. N°3: Síntesis 37 clanes habitantes de la Isla de Pascua. Fuente: Elaboración propia en base a Honui, familias de Isla de Pascua, Ministerio de Desarrollo Social, 2017.

- Y en última instancia se concreta la entrevista con algunos instrumentos imprescindibles a distancia, tales como un computador portátil, la aplicación de una grabadora del sistema operativo Windows, el teléfono celular en modo alta voz, buena señal de internet por parte de la emisora y receptora de la comunicación (situación importante en Isla de Pascua, dado que durante el horario de funcionamiento de los servicios públicos (8:00 a 17:00 hrs. aproximadamente) en mala señal para el resto de los habitantes de la isla), croquera de apuntes y lápiz.

Presentación previa a entrevista	Concertar fecha y hora de la cita para concretar la entrevista	Instrumentos empleados para concretar la entrevista
<p>Video de presentación de la investigadora y de la investigación propiamente tal, luego la presentación.</p>	<p>Coordinación por la aplicación de WhatsApp a través del teléfono celular como ya se ha indicado.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1.Un computador portátil. 2. Una grabadora. 3.El teléfono celular. 4.croquera. 5.Lápiz. 6.Internet.
		
<p>Fuente: Elaboración propia.</p>	<p>Fuente: Elaboración propia.</p>	<p>Fuente: Elaboración propia.</p>

Fig. N°4: Tabla de pasos e instrumentos aplicados para concretar las entrevistas a distancia.

La entrevista aplicada fue de carácter semiestructurado, compuesta por tres partes: Primero, por una presentación mutua, luego preguntas preliminares con enfoque en la constitución de su núcleo familiar y finalmente diez preguntas con tres escalas de análisis: una macro vinculada al territorio, los lugares que lo componen, su cultura y cosmovisión; una meso que ahonda en el espacio de producción de los saberes haceres, y finalmente, una micro que profundiza en la técnica de los saberes haceres propiamente tal.

3.3. Actrices clave, actores y colaboradores:

La presente investigación exploratoria, no sólo se compone de la investigadora, si directora de tesis y las mujeres creadoras a entrevistar, sino también se programó la incorporación de apoyo de personas que realicen un “Trabajo en terreno”, debido a la distancia entre el continente y el territorio insular

más todas las restricciones sanitarias existentes en el mundo al momento de realizar el trabajo de campo del estudio. Además, se estructuró un trabajo colaborativo para levantar la información valiosa y de carácter inédito, para así poder concretar el “Trabajo se Gabinete”, igualmente a distancia en medio del inicio de la pandemia por COVID-19, esto con el objeto de producir material nuevo de sistematización de los antecedentes recabados en el terreno.

3.3.1 Trabajo en terreno:

Para el “Trabajo en terreno” se contó con “Una agente cultural clave”, gracias a su colaboración es que se logra generar contacto con las creadoras entrevistadas y concretar el levantamiento de información a distancia. Además, se incorporó a los “colaboradores especializados arquitectos”, gracias a ellos, fue posible concretar los levantamientos en terreno, a través de croquis de las casas taller, planimetría sistematizada en programa AutoCAD, levantamiento fotográfico del hábitat, casas taller y prácticas de los oficios descubiertos, sumado a esto se tomaron registros audiovisuales, requeridos para el estudio de cada una de las técnicas ancestrales.

3.3.2. Trabajo en gabinete:

En el trabajo de sistematización de la información recabada, se consideraron cinco colaboradores, cada uno con experticias diferentes, que aportaron a enriquecer los productos a incorporar por cada caso de estudio.

Colaborador 1: Es el encargado de recibir los croquis y fotografías recabados en terreno de las casas taller (emplazamiento, casa, casa-taller y taller) y traducirlo a lenguaje formal de plantas de arquitectura y cortes.

Colaborador 2: Luego se obtienen los productos generados por el colaborador 1, el ilustrador puede agregar la atmósfera de los emplazamientos, las casas-taller-las casas y los talleres en plantas y cortes. Además de este trabajo, se le encarga la ilustración de cada una de las personas entrevistadas.

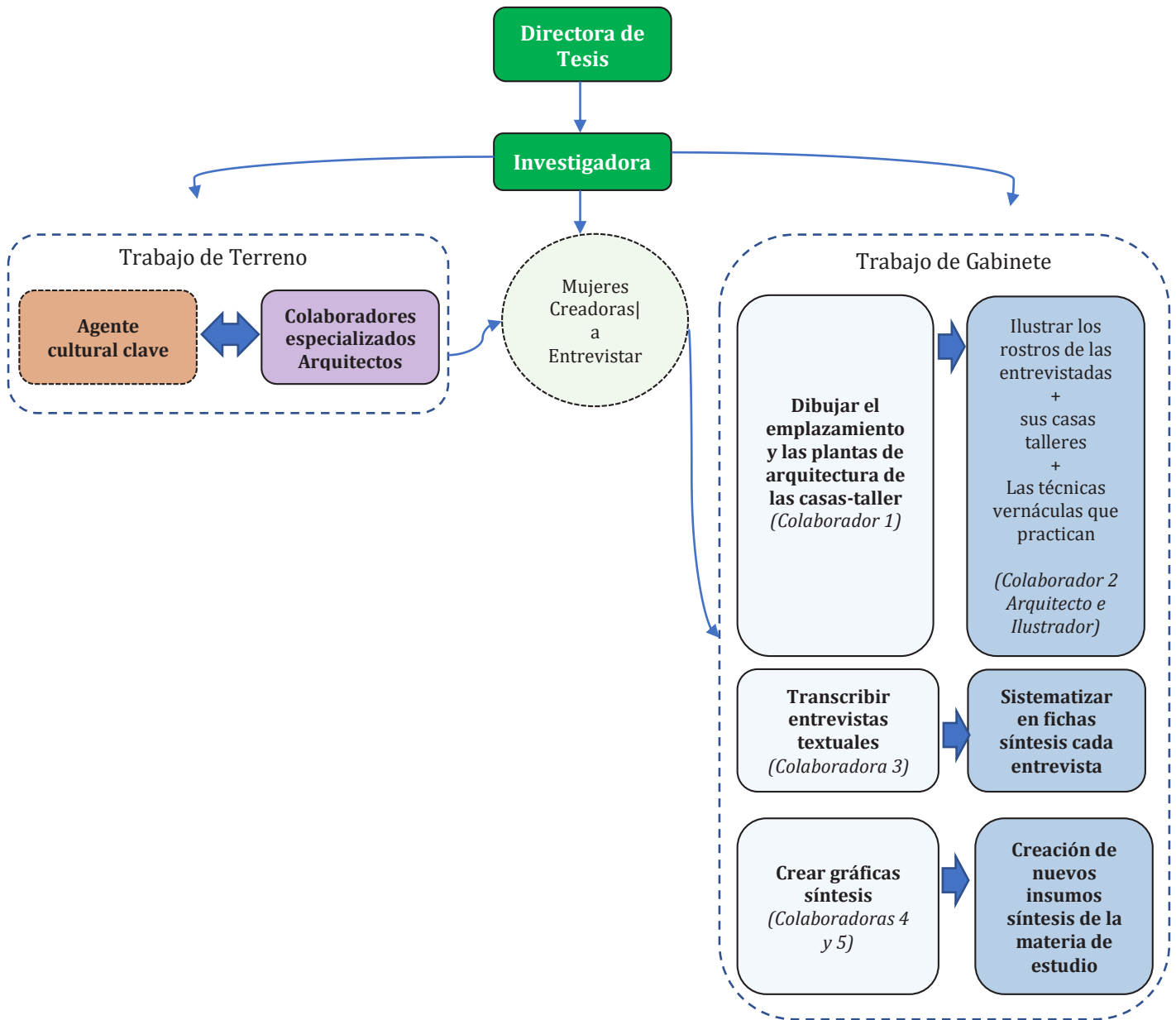
Las ilustraciones se elaboraron en una aplicación para iPad llamada PRO-CREATE, herramienta especial para la marca Apple. Los instrumentos empleados para concretar ilustraciones fueron un iPad Pro de 12” y un Apple Pencil. Dependiendo de la complejidad de la ilustración es la cantidad de capas que se utilizó para elaborar cada dibujo. Existe la posibilidad de exportar el dibujo en diferentes formatos, ya sea jpg; png; pdf; tiff, etc.

Sobre el proceso de creación de los dibujos, primero existe un proceso de estudio de la técnica a ilustrar. Debido a que son técnicas donde cada paso es importante para ir describiendo el procedimiento de manera clara, fue esencial ver una y otra vez los videos de apoyo, las imágenes y comprender la importancia de lo que significa este registro visual, sobre todo la importancia de lograr que todo el conjunto de dibujos de una técnica hable por sí solo.

Cuando el insumo de estudio es un video, se detiene el video en las partes fundamentales que describan un determinado movimiento, tomando una “impresión de pantalla” para luego pegar de base dicha imagen como primera capa semi transparente para así dibujar encima. Y así una y otra vez, se hace lo mismo con el siguiente movimiento importante para lograr comunicar cada técnica a través de esta herramienta. Pretendiendo rescatar a través de los dibujos, la forma y color de las fibras, la posición de las manos en relación con estos movimientos, y el fluir mismo de las fibras cuando pasan por delante o detrás de otra fibra para lograr los cruces y entrelazamientos.

Colaborador 3: En paralelo, se trabajó en la sistematización literal de cada una de las entrevistas, a través de la transcripción en programa Word. Luego de ello fue posible aplicar fichas de la metodología expuesta en el capítulo 2, a cada entrevista sistematizada.

Colaboradora 4 y 5: Generan nuevos mapeos de información general importante a incorporar en el desarrollo de la tesis, a modo de contextualización, tales como planimetría de la isla, mapas síntesis de las especies vegetales existentes en Rapa Nui, entre otros.



3.4 Breve caracterización de las entrevistadas:

Antes de presentar cada caso entrevistado, es fundamental dejar por escrito que cada entrevistada declaró de forma verbal a través de grabaciones de audio, querer ser parte de la presente investigación, autorizando a emplear sus nombres verdaderos y la información recabada en la entrevista, además de las fotografías tomadas por agentes clave especializados, junto a cada levantamiento de información, planimetría, croquis, fotografías y el amplio espectro de instrumentos aplicados.

A continuación, se caracteriza sintéticamente a cada una de las personas entrevistadas, incorporando la ficha síntesis creada para cada un/o. Existiendo grupos, el primero compuesto por la agente clave y colaboradores claves especializados y el segundo por seis creadoras de diversas disciplinas, de las cuales se selecciona los tres casos de estudio que se presentarán más adelante en detalle. Se visibilizan cada persona, a través de una ficha síntesis y en orden de aplicación de las entrevistas en la realizada del “Trabajo de Campo”.

Fig. N°5: Diagrama de actrices y actores clave + colaboradores involucrados en la investigación. Fuente: Elaboración propia.

3.4.1 Entrevistada 1: De 32 años, casada, madre de dos hijos, es de madre continental y Padre Rapa Nui, Creadora, emprendedora y artesana, cofundadora de “Muebrería” y “Gnapokilandia”, lidera proyectos colectivos de emprendedores Rapa Nui, trabaja haciendo muebles y reciclando, creando objetos de utilidad para diversos usos. Recoge elementos simbólicos del territorio incorporándolos en su obra, tales como los geo y petroglifos, especies marinas, entre otros.

	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: Moiko Jara Pate N°:1.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Única entrevista presencial. Fecha entrevista: viernes 16 de diciembre 2019. Inicio: 16:30 hrs. Rapa Nui. Fin: 17:30 hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: Moiko Jara Pate. Edad: 32 años. Lugar de nacimiento: Nace en Rapa Nui. Familia-Ascendencia: Padre Continental y Madre Rapa Nui. Familia-Descendencia: 2 hijos, casada con hombre continental que reside en Rapa Nui.	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN Creadora, emprendedora y artesana, cofundadora de “Muebrería” y “Gnapokilandia”, además de liderar proyectos de colectivos de emprendedoras (es) Rapa Nui, trabaja haciendo muebles y reciclando elementos desechados, convirtiéndolos en objetos de utilidad para diversos usos. Recoge elementos simbólicos del territorio incorporándolos en su obra, tales como los geo y petroglifos de rocas y cuevas, especies marinas del patrimonio subacuático, entre otros.	

Fig. N° 6: Entrevistada 1. Fuente: Elaboración propia.

3.4.2. Entrevistada 2: Nacida y criada en RapaNui, de madre Rapa Nui y Padre Continental, 46 años al realizar la entrevista, tiene tres hijos y es casada. Artesana de estudios heredados por su linaje materno, trabaja las técnicas de las fibras vegetales y vestimenta con materia prima animal (conchitas, plumas, etc.), además es Guardaparque del Parque Nacional Rapa Nui, practicando y siendo campeona del Hoe Vaka (Canoa Polinésica), estudia un tiempo en el continente donde perfecciona sus técnicas ancestrales.

	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: Noelia Durán Veri Veri N°:2.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA: Tipo: Llamada telefónica por celular y grabación por medio de computador portátil. Fecha entrevista: viernes 03 de julio 2020. Inicio: 16:45 hrs. Continente – 14:45 hrs. Rapa Nui. Fin: 18:15 hrs. Continente – 16:15 hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA: Nombre: Noelia Durán Veri Veri. Edad: 46 años. Lugar de nacimiento: Nace en Rapa Nui. Familia-Ascendencia: 11 hermanos, Madre Rapa Nui y Padre Continental. Familia-Descendencia: Tiene 3 hijos, 2 hijos de su primer matrimonio y 1 hijo pequeño de su matrimonio actual.	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN: De madre Rapa Nui. Artesana, trabaja las técnicas de las fibras vegetales heredadas de su madre, además es guardaparque del Parque Rapa Nui, practicando y siendo campeona del Hoe Vaka (Canoa Polinésica). Estudia en el continente, donde perfecciona sus técnicas ancestrales.	

Fig. N°7: Entrevistada 2. Fuente: Elaboración propia.

3.4.3. Entrevistada 3: De 36 años Arquéologa, estudió en el continente y trabaja en el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) de RapaNui, además es artesana, trabaja y enseña las técnicas de las fibras vegetales heredadas de su linaje materno.

	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: Marahi Atam López N°:03.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Llamada telefónica por celular y grabación por medio de computador portátil. Fecha entrevista: lunes 13 de julio 2020. Inicio: 15:00 hrs. Continente – 13:00 hrs. Rapa Nui. (Duración de 53 minutos) Fin: 15:53hrs. Continente – 13:53 hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: Marahi Atam López. Edad: 36 años. Lugar de nacimiento: Nace en Rapa Nui. Familia-Ascendencia: Su abuela fue Blanca Ponds Hill, nieta de un marinero Frances de principio del siglo XIX. Familia-Descendencia: casada con un continental, con 2 hijos.	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN Arquéologa, estudió en el continente y trabaja en el CMN de RapaNui, además es artesana, trabaja y enseña las técnicas de las fibras vegetales heredadas de su linaje materno.	

Fig. N°8: Entrevistada 3. Fuente: Elaboración propia.

3.4.4. Entrevistada 4: Nacida y criada en Rapa Nui, de ambos padres de origen Rapa Nui. Es profesora de Riu-canto ancestral Rapa Nui-en la escuela de música y las artes Toki Rapa Nui, profunda conocedora del folklore, danzas y expresión musical, ha dedicado su vida a la difusión y enseñanza de la música Rapa Nui. Formó organizaciones para conservación y preservación de la revitalización de la lengua.

	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: Ma. Victoria Tepano Pate N°:04.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Llamada telefónica por celular y grabación por medio de computador portátil. Fecha entrevista: 26-08-2020. Inicio: 15:30 hrs. Continente - 13:30 hrs. Rapa Nui. Fin: 16:50 hrs. Continente - 14:50 hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: María Victoria Tepano Pate. Edad: 52 años. Lugar de nacimiento: Nace en Rapa Nui. Familia-Ascendencia: 3 hermanos, Madre y Padre Rapa Nui. Familia-Descendencia: 2 hijas y 1 nieto.	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN Profesora de Riu-canto ancestral en la escuela de música y las artes Toki Rapa Nui, profunda conocedora del folklore, danzas y expresión musical, ha dedicado su vida a la difusión y enseñanza de la música Rapa Nui. Formó organizaciones para conservación y preservación de la revitalización de la lengua.	

Fig. N°9: Entrevistada 4. Fuente: Elaboración propia.

3.4.5. Entrevistada 5: Nacida en Rapa Nui, de Padre Rapa Nui y Madre originarios de la Isla, de 49 años, con siete hermanas y hermanos, tiene dos hijos, creadora, artesana, investigadora y estudiosa de la Genealogía Rapa Nui. Revitalizadora de la técnica del mahute y rehabilitadora de las figurinas de los Nari Nari, es la única mujer que trabaja en ello con técnicas ancestrales.


	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: Sandra Atan Chavez N°:05.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Llamada telefónica por celular y grabación por medio de computador portátil. Fecha entrevista: 28 de agosto 2020. Inicio: xxxxx hrs. Continente - xxxxx hrs. Rapa Nui. Fin: xxxxx hrs. Continente - xxxxx hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: Sandra Atan Chavez. Edad: 49 años. Lugar de nacimiento: Nace en Rapa Nui. (19-10-1971) Familia-Ascendencia: 7 hermanos, Madre Abelina Imelda Chávez Iba y Padre Vicente Isidoro Atan Paikarati, Rapa Nui. Familia-Descendencia: 2 hijos, una hija de 18 y otro de 25.	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN Nacida en Rapa Nui, de Padre y Madre originarios de la Isla, con siete hermanas y hermanos, tiene dos hijos, creadora, artesana, investigadora y estudiosa de la Genealogía Rapa Nui. Revitalizadora de la técnica del mahute y rehabilitadora de las figurinas de los Nari Nari, es la única mujer que trabaja en ello con técnicas ancestrales.	

Fig. N°10: Entrevistada 5. Fuente: Elaboración propia.

3.4.6. Entrevistada 6-Agente cultural clave: De madre y padre Rapa Nui, de 43 años, auxiliar de sala de actividades y encargada cultural en el Jardín Infantil y Sala Cuna Hare Nga Poki de Rapa Nui, fuera de su horario laboral de la semana es Guía de turismo, de oficio en torno a la medicina natural, la venta de pescado que pesca su padre y a la agricultura. Promotora de su cultura principalmente entre las y los niños de la Isla.

	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: Ana Tuki Pate N°:06.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Llamada telefónica por celular y grabación por medio de computador portátil. Fecha entrevista: viernes 25 de septiembre 2020. Inicio: 17:00 hrs. Continente - 15:00 hrs. Rapa Nui. Fin: 18:40 hrs. Continente - 16:40 hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: Ana Francisca Tuki Pate. Edad: 43 años. Lugar de nacimiento: Nace en Rapa Nui. Familia-Ascendencia: 3 hermanas, Madre Fátima Pate Hey y Padre Edmundo Tuki. Familia-Descendencia: 3 hijos (Teki, Alba y Edmundo) y 1 nieta (Della Paikarati).	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN De madre y padre Rapa Nuis, de 43 años, auxiliar de sala de actividades y encargada cultural en el Jardín Infantil y Sala Cuna Hare Nga Poki de Rapa Nui, fuera de su horario laboral de la semana es Guía de turismo, de oficio en torno a la medicina natural, la venta de pescado que pesca su padre y a la agricultura.	

Fig. N°11: Entrevistada 6. Fuente: Elaboración propia.

3.4.7. Entrevista 7: Nacida y criada en Rapa Nui, De madre y padre Rapa Nui, de 56 años. Creadora y Artesana en torno a las fibras vegetales de Kakaka. Trabaja 2 veces por semana atendiendo en box de medicina ancestral en hospital de Hanga Piko, con masajes, baños, etc., la tercera semana del mes. Jubilada. Día cotidiano, deberes del hogar, orden, limpieza, cocina, siempre tejendo (en su tema de los trajes) en distintos momentos del día, baja a comprar algunos días en la mañana y normalmente el resto del tiempo lo pasa en el Pae Pae (taller de trabajo al lado de la casa que se está construyendo).

	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: Estela Icka Araki N°:07.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Llamada telefónica por celular y grabación por medio de computador portátil. Fecha entrevista: 02 noviembre 2021. Inicio: 19:25 hrs. Continente - 17:25 hrs. Rapa Nui. Fin: 16:15 hrs. Continente - 18:15hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: Flora Estela Icka Araki. Edad: 56 años. Lugar de nacimiento: Nace en Rapa Nui. Familia-Ascendencia: De Madre y Padre Rapa Nui. Familia-Descendencia: 3 hijos: Francisca, Vaiteka, Tiane y sobrino a quien cría Hau Mihu	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN De madre y padre Rapa Nui, Creadora y Artesana en torno a las fibras vegetales de Kakaka. Trabaja 2 veces por semana atendiendo en box de medicina ancestral en hospital de Hanga Piko, con masajes, baños, etc., la tercera semana del mes. Jubilada. Día cotidiano, deberes del hogar, orden, limpieza, cocina, siempre tejendo (en su tema de los trajes) en distintos momentos del día, baja a comprar algunos días en la mañana y normalmente el resto del tiempo lo pasa en el Pae Pae (taller de trabajo al lado de la casa que se está construyendo).	

Fig. N°12: Entrevistada 7. Fuente: Elaboración propia.

3.4.8. Creadora 8: De padre Rapa Nui y madre Continental, Licenciada en Artes Plásticas y Artista. Nacida en Santiago de Chile, vive hasta los treinta años aproximadamente en el Continente y decide migrar con su esposo a la tierra de su Padre y de sus ancestros y ancestras por el linaje paterno para conectarse con sus raíces, donde ejerce de profesora en un liceo local y de artista, creando en torno a las fibras vegetales que proveen las palmeras, estudiosa del oficio, aprendiz y creadora en torno a éstas.

	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: Carolina Púa N°:05.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Llamada telefónica por celular y grabación por medio de computador portátil. Fecha entrevista: jueves 03 de febrero 2022. Inicio: 17:00 hrs. Continente - 15:00 hrs. Rapa Nui. Fin: 18:30 hrs. Continente - 16:30 hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: Carolina Púa López. Edad: 35 años. Lugar de nacimiento: Nace en Santiago de Chile. Familia-Ascendencia: Madre Continental y Padre Rapa Nui. Familia-Descendencia: 1 hijo.	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN De padre Rapa Nui y madre Continental, Licenciada en Artes Plásticas y Artista. Nacida en Santiago de Chile, vive hasta los treinta años aproximadamente en el Continente y decide migrar con su esposo a la tierra de su Padre y de sus ancestros y ancestras por el linaje paterno para conectarse con sus raíces, donde ejerce de profesora en un liceo local y de artista, creando en torno a las fibras vegetales que proveen las palmeras, estudiosa del oficio, aprendiz y creadora en torno a éstas.	

Fig. N°13: Entrevistada 8. Fuente: Elaboración propia.

3.4.9. Entrevista 9-Agents Colaboradores claves especializados: Nacen en Antofagasta y Valparaíso, respectivamente. Ambos son Arquitectos y fundadores de la empresa de arquitectura y construcción Baradit & Zúñiga, son padres de Bruna y Lucas. Residiendo desde septiembre del año 2020 hasta marzo 2022 en la Isla de Pascua, por trabajo.


	FICHA N°2: CARACTERIZACIÓN DE ENTREVISTADA	Nombre de entrevistada: N°:X.2
	A) CONTEXTO ENTREVISTA Tipo: Llamada telefónica por celular y grabación por medio de computador portátil. Fecha entrevista: viernes 28 de enero 2022. Inicio: 18:00 hrs. Continente - 16:00 hrs. Rapa Nui. Fin: 20:30 hrs. Continente - 18:30 hrs. Rapa Nui.	
	B) DATOS ENTREVISTADA Nombre: Edad: 42 y 48 años, respectivamente. Lugar de nacimiento: Nacen en Antofagasta y Valparaíso, respectivamente. Familia-Ascendencia: Hija única y dos hermanas, Madres y Padres Continentales. Familia-Descendencia: 2 hijos.	
	C) BREVE CARACTERIZACIÓN	

Fig. N°14: Entrevistada 9. Fuente: Elaboración propia.

3.5 Aplicación de la matriz

“Con anterioridad a la llegada de los productos fabricados industrialmente, gran parte del tiempo de las mujeres de toda Oceanía estaba dedicado a la fabricación de objetos textiles. Fabricaban esteras, canastos para almacenar alimentos, contenedores para su cocción; usaban fibras tanto para hacer amarras y telas para envolver, como para vestimentas.”

Vistiendo Rapa Nui Página 9.

En el presente punto, se expone la aplicación de la matriz de análisis y visibilización expuesta en detalle en el capítulo 3, implementada a dos escalas: una macro, donde la matriz se aplica a **“El Paisaje Cultural”** y una **micro**, que se devela a partir de la aplicación en la primera, denominada **“Las técnicas vernáculas en base a fibras vegetales”**, la que corresponde a una microescala.

En la figura N°15: Síntesis 8 entrevistas y aplicación de la matriz de conocimiento tripartito a dos escalas, se resume gráficamente la aplicación de las entrevistas en primer lugar, que se lograron concretar exitosamente a ocho personas: la primera denominada como “agente clave”, luego los “colaboradores claves especializados”, tres mujeres identificadas como creadoras 1, 2 y 3, de diversas disciplinas; y finalmente los tres casos de estudio nombrados como caso 1, 2 y 3, compuesto por artesanas de las fibras vegetales.

Dichas entrevistas develaron un conocimiento tripartito intrínseco en las mujeres de origen Rapa Nui, evidenciando un conocimiento único de su cultura en distintas dimensiones, quedando claro a partir de su propia tradición oral el potencial de transferencia tecnológica que subyace en cada clan familiar.

Por tanto, posterior a la aplicación de las entrevistas, es que fue posible ajustar la matriz de análisis y visibilización de dicho conocimiento tripartito y aplicarlo en una primera dimensión que contempla el “Paisaje Cultural” a nivel de macro escala, uno de los criterios por los que fue inscrito el Parque Nacional Rapa Nui (PNRP) en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO el año 1995.

Y luego, gracias a la aplicación de la matriz a dicha macro escala fue posible identificar una serie de prácticas y técnicas vernáculas ancestrales comunes practicadas entre la mayoría de las mujeres entrevistadas, compuestas por una serie de saberes haceres de claro origen también vernáculo en torno a la utilización de las fibras vegetales como materias primas para la confección de objetos de uso cotidiano.

Dichas variadas técnicas vernáculas, poseen como base de sus confecciones, cinco fibras vegetales de las que se extrae y procesa la materia prima requerida a emplear en cada creación, las cuales son la Maika o Banano, el Gomeró, el Mahute, la Cocotera o palmera y finalmente el Pandanus.

3.5.1. La estructura de matriz aplicada:

La figura N°15 sintetiza la matriz de análisis de conocimiento tripartito aplicado a los tres casos de estudio seleccionados, explicada en detalle en el capítulo 3.

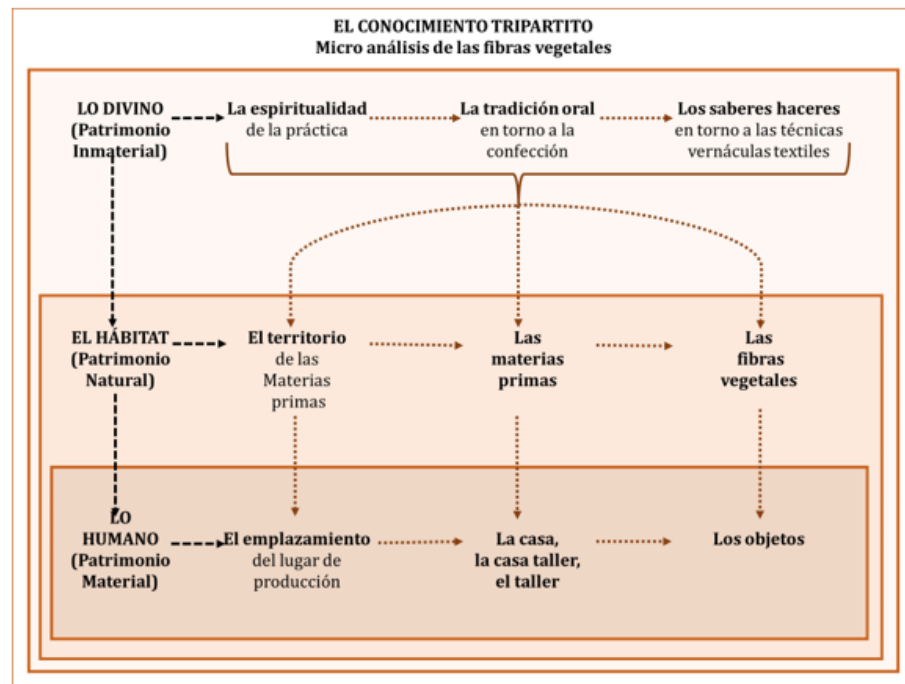


Fig. N°15: Matriz análisis conocimiento tripartito aplicado a tres casos de estudio seleccionados. Fuente: Elaboración propia.

3.5.2. Presentación de los Casos de estudio:

Se escogen tres casos de estudio a desarrollar en profundidad, sintetizados en la Fig. N°16, los que están conformados por creadoras con diferente experticia en el ámbito específico de las técnicas vernáculas en base a las fibras vegetales, reconociendo en cada una la concepción intrínseca de un conocimiento tripartito compuesto por tres dimensiones: “El hábitat”, “Lo Divino” y “Lo Humano” que poseen tanto en su recolección en el territorio, la transferencia de conocimiento en el saber hacer entorno a las prácticas de las técnicas en relación con las fibras vegetales y finalmente el soporte espacial de sus talleres, casas talleres y terrenos compartidos por el clan al que pertenecen. El primer caso de estudio corresponde a la Entrevistada N°2, el segundo a la Entrevistada N°7 y el tercero es la Entrevistada N°8. A los tres casos de estudio se aplica la matriz con el enfoque del Microanálisis con el objeto de contribuir a la visibilización de los saberes haceres en tono al uso de las fibras vegetales, para ello se aplica el kit de instrumentos.

3.6. Síntesis aplicación 9 entrevistas:

Pues bien, en la Fig. N°17: se sintetiza gráficamente las 9 entrevistas y la aplicación de la matriz de conocimiento tripartito a dos escalas. Las entrevistas se aplicaron a nueve personas, entre ellas se contempló a las “dos agentes clave” para la investigación, las cinco creadoras de “diversas disciplinas” y los “tres casos de estudios seleccionados”.



Fig. N°16: Triada elegida para desarrollo de los casos de estudio. Fuente: Elaboración propia.

A partir de la aplicación de dichas entrevistas, fue posible develar un conocimiento de enfoque tripartito, donde se descubren las prácticas de diversas técnicas vernáculas en base al uso de fibras vegetales en base a cinco materias primas: Maika, Gomero, Mahute, Cocotera y Pandanus.

3.6.1 El caso de estudio 1, se analiza en torno al trabajo del “Pandanus” a partir de los saberes haceres entorno a la técnica “Trenzado diagonal en base a cuatro tiras de fibra de Pandanus con inicio oculto”, junto con el “Gomero” con la técnica del Tingi Tingi de confección de tela natural tipo papiro.

3.6.2 El caso de estudio 2, se estudia el trabajo en relación con la fibra vegetal de la “Maika o Plátano” a través de la técnica ancestral del “Trenzado diagonal en base a cuatro tiras con inicio a la vista” y al “Trenzado tradicional en base a tres hebras de fibra”, junto con el “Mahute o morera de papel” con la técnica del Tingi Tingi de confección de tela natural tipo papiro, en base a mahute del volcán Rano Kau.

3.6.3 El caso de estudio 3, se efectúa seguimiento a la práctica ancestral entorno a la materia prima extraída de la “Cocotera o Palmera”, de la cual se trabaja con dos técnicas: la de “Trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto” y la del “Trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto”.

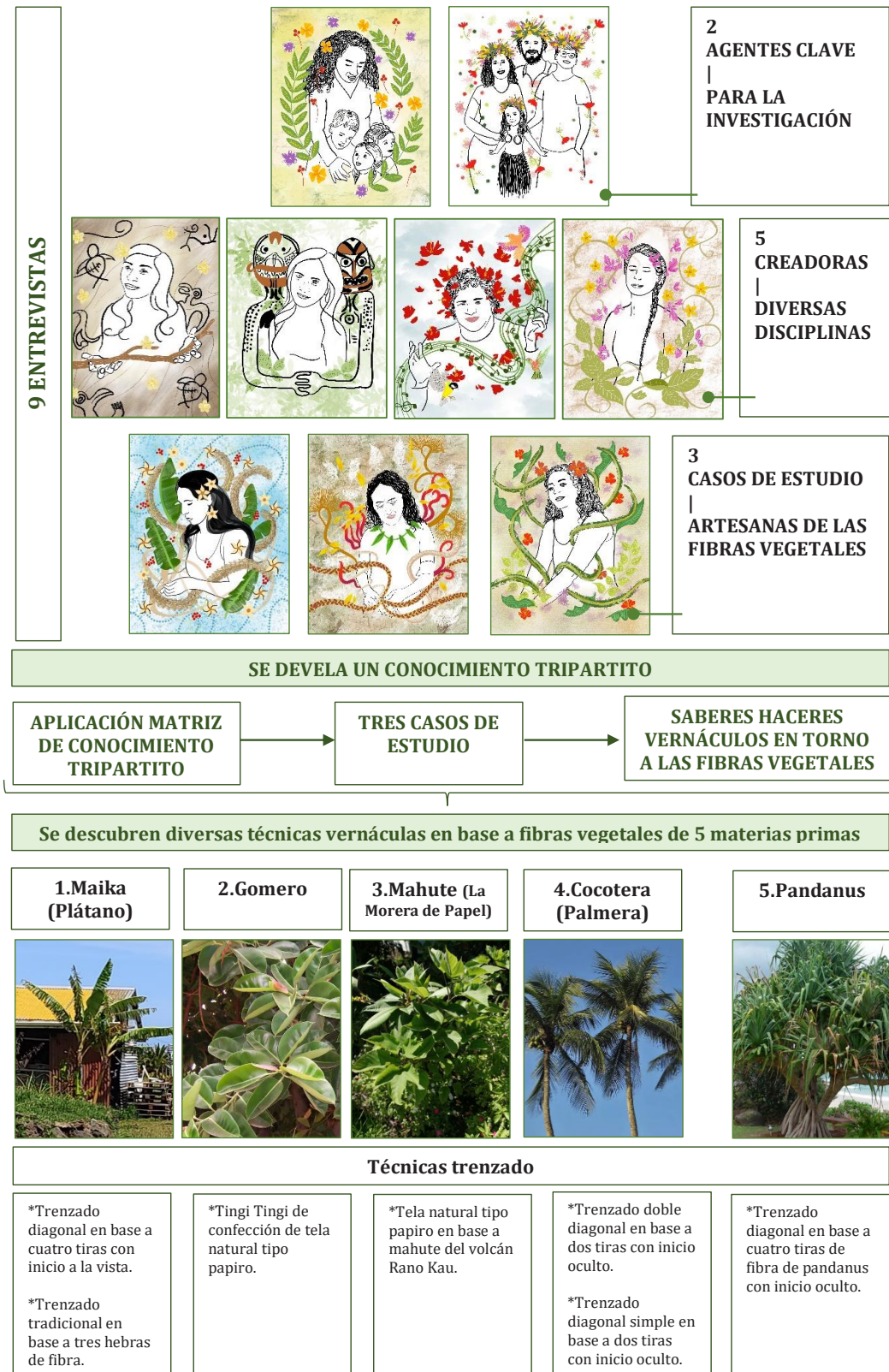


Fig. N°17: Síntesis 9 entrevistas y aplicación de la matriz de conocimiento tripartito a dos escalas. Fuente: Elaboración propia.

CASO N°1



Fig. N°1: Ilustración Caso 1. Fuente: Dibujado e ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.



Fig. N°2 : Ladera cráter Rano Raraku.
Fuente: ProChile.



Fig. N°3: Hoe Vaka. Fuente: ProChile.



Fig. N4 : Práctica trenzado en el territorio. Fuente: ProChile.

Presentación de la entrevistada:

De 46 años al momento de concretar la entrevista con fecha 03 de junio del año 2020, a través de llamada telefónica y grabación. Es originaria del pueblo Rapa Nui, de padre continental y madre Rapa Nui, su nombre era Isabel Veri Veri, siendo por ella que la entrevistada argumenta que una de sus motivaciones para acceder a dar esta entrevista y participar de la presente investigación es poder rendirle un homenaje póstumo al legado que dejó su madre tanto a su linaje como a su pueblo, recordando lo pendiente que quedó rendirle distinción al gran valor y aporte que realizó en vida a su cultura. Nacida y criada en Rapa Nui, migró temporalmente al continente para realizar estudios técnicos vinculados a la confección de vestuario, volviendo a la Isla y residiendo en ella hasta la actualidad. Es madre de tres hijos, dos hombres y una mujer, casada con un continental hace años, padre de su hijo menor.

Es artesana, creadora de trajes que confecciona trajes con diversas técnicas de trenzados, utiliza cuerdas y lienzas, las cuales elabora en base al trabajo de recolección, tratamiento y técnica de fibras vegetales del mahute (fibra extraída del tronco del arbusto), Kakaka (fibra extraída del tronco del árbol de plátano) y palmera (hojas del árbol), entre otras.

Se ha destacado, siendo reconocida por diversos organismos o agrupaciones, uno de ellos fue el encuentro Asát'ap, que significa mujer en lengua Kawésqar, denominado "Voces Creadoras Diálogos entre Culturas Indígenas y Afrodescendientes", el que apunta a relevar a creadoras y cultoras escogidas por las propias organizaciones indígenas y afrodescendientes de los distintos pueblos y territorios. Mujeres que se han destacado por su trabajo de rescate y promoción de las culturas indígena y afrodescendiente, durante los años 2016-2017, y recientemente el año 2021 participó en el evento online: "Mujeres y Pueblos Originarios: Unidos por el respeto, el cuidado y el talento", donde fue reconocida por la Fundación Mujer Activa, como "Mujer que Inspira 2020, Área Patrimonio" y elegida por ProChile como un referente que puede servir de inspiración por su obra, realizaciones y/o producción tanto para mujeres y hombres de Chile y el mundo.

Por otra parte, como deportista a nivel nacional e internacional ha representado a Rapa Nui en diversas competencias de Hoe Vaka (canotaje Polinésico), resultando campeona. Tiene como tercera ocupación el ser guardaparques del Parque Nacional Rapa Nui, a tiempo parcial.

Es el primer caso de estudio, dado que es la primera entrevistada que se dedica en exclusivo al trabajo de las fibras vegetales y que, como se ha indicado, accede a ser parte de esta Tesis, cabe destacar que de los tres casos de estudio, el caso de estudio 1 es la persona que mayormente difunde su saber hacer y conocimiento en encuentros nacionales, accede a grabaciones de video, audio, y da a conocer su arte a nivel nacional e internacional, reconocida por su propia comunidad y por organismos nacionales, hasta la fecha.



A continuación, se expone el conocimiento tripartito que posee la cultora relativo a la práctica en torno a “Las Fibras Vegetales”, en específico referente a las tres escalas del microanálisis y sus respectivos tres componentes, tal y como se indicó en el capítulo 3 del diseño metodológico: 1) Lo Divino-Patrimonio Inmaterial (lo espiritual y simbólico, la tradición oral, y los saberes haceres); 2) El Hábitat-Patrimonio Natural (el territorio, las materias primas y las fibras vegetales) y 3) Lo Humano-Patrimonio Material (el emplazamiento, el espacio de producción y los objetos), inclusive los hallazgos encontrados por la presente investigación. Como se indica en la figura de síntesis de dicho conocimiento tripartito, en donde Lo Divino contiene a Lo Natural y Lo Humano, y Lo Natural a Lo Humano.

1) LO DIVINO (Patrimonio Inmaterial):

Al entender que “Lo Divino-Patrimonio Inmaterial” lo engloba todo, desde allí descende el conocimiento tripartito, por tanto, La práctica de las fibras vegetales en sí mismo es un oficio considerado “Divino”. La dimensión de lo divino engloba todas las dimensiones para el pueblo Rapa Nui, tanto Los Natural como Lo Humano, desde allí descende “El Mana” (poder) transmitido por sus ancestros y ancestras, al interior de cada linaje y clan familiar.

“mi mamá...siempre usó las técnicas más antiguas...sus conocimientos que ella tenía en todo lo que era hacer trabajos manuales y ella me transmitió...las bases de esto, de saber, aprender cosas, de hacer trajes y cosas... y yo después puse de mi parte, todo lo que vino después, lo puse yo de mi parte...la parte más importante, ella me lo dio. y no hay una técnica específica porque cada persona le pone su plus, su identidad a las cosas, manteniendo siempre lo tradicional... uno le pone su identidad. “ cuando uno, por ejemplo, va a inaugurar un lugar grande, cómo tiene que hacerlo, qué es lo que uno tiene que hacer: un curanto para bendecir el lugar, para que haya buenos augurios, cosas así.”

1.1) La Espiritualidad de la Práctica:

En relación a “Lo Espiritual de la práctica”, se incluye los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, siendo una dimensión intangible y por si misma sagrada y simbólica. La entrevistada define que el Pueblo Rapa Nui es una cultura viva y ella es una aprendiz constante, tanto de su familia, como se su pueblo y sus ancestros. Junto con su descendencia transforman la naturaleza que les rodea en relatos vivos de la historia de su cultura a través de los tejidos que generan con sus manos, fusionando a través de éstos el pasado, presente y futuro de su pueblo. “...soy una alumna eterna, mis maestros han sido mi familia y mi pueblo, ellos me enseñaron a honrar a mis ancestros, a transmitir con mis manos mi cultura y lo que somos como pueblo; junto a mi hija trasformo la naturaleza en un relato vivo de nuestra historia, ambos somos unión del presente y del futuro, trabajando por preservar nuestra historia y nuestra cultura viva...”

Confirmando con esto que, en la espiritualidad de la práctica existe el Mana o poder que descende al clan familiar en su estructura jerárquica, y que es una práctica sagrada y simbólica que contiene en su dimensión de “Lo Divino” tanto “Lo Natural” como “Lo Humano”. *“bueno, nosotros tenemos, aquí en la isla tenemos la costumbre de que los adultos siempre transmiten a los jóvenes sus conocimientos ¿para qué? pa’ que perdure en el tiempo.” “y aquí relativamente durante todo el año se hacen celebraciones importantes, por ejemplo, está el día de la lengua, que todos los colegios participan, muestran sus ¿cómo se llama? sus creaciones o sus actividades o sus bailes que ellos hacen en sus colegios. cada colegio hace una presentación y por curso, o sea, no es que el colegio en sí hace una esta grande, sino que ellos van por curso, por nivel de curso van presentando cada curso de prekínder, después kínder, así sucesivamente.*



Fig. N°5: Borde de mar en Anakena.
Fuente: ProChile.



Fig. N°6: Corona de flores Polinésica.
Fuente: ProChile.



Fig. N°7: Dibujo tradición oral Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°8 :Taller en el MAPSE. Fuente: www.museorapanui.gob.cl



Fig. N°9 : Práctica trenzado. Fuente: André Baradit Soto.

tenemos también, hay un festival que se hace de... que cantan jóvenes que participan cantando, presentando pinturas corporal, haciendo kai kai que son los juegos de hilo, haciendo riu que son cantos ancestrales y muchas otras actividades más que se hacen durante el año, no sólo la tapati. la tapati es la que cierra, o sea, no la que cierra, la que comienza el año, la actividad que comienza el año que es la más grande.”

1.2) La Tradición Oral:

• **La lengua como vehículo de transferencia de conocimientos:** El vanaña (lengua) Rapa Nui actúa como vehículo efectivo de potenciales transferencias tecnológicas de tradición ancestral, de generación en generación, al interior de cada clan familiar.

“... lo que yo más valoro...que me dejó mi mamá, ... en especial la lengua, el hablar, para nosotros nuestra lengua es nuestra identidad, con eso nosotros nos identificamos en el mundo, afuera ... tratamos de ... transmitir en los colegios, se habla mucho, se trabaja mucho en la lengua con los niños.”

El saber hacer es transmitido mediante la tradición oral de generación en generación al interior de cada clan familiar; por parte de la Nuas (abuelas), Madre y hermana mayor hacia la cultora “...todas estas cosas que te estoy contando no lo aprendí solita...experimenté, y supe que ahí había conchitas blancas o conchitas café. Todo esto, porque yo también tengo una hermana mucho más adulta...que también trabaja mucho con estas cosas de artesanía ..., entonces con ella también aprendí a querer hacer todo este tipo de cosas: ir a recolectar conchitas, hacer tus propias artesanías...”

La creadora posee diversos conocimientos relativos a las técnicas de origen ancestral que continúan intactos en la serie de pasos que las componen, pese a que algunos de los instrumentos para su desarrollo se han ido modificando con el paso del tiempo. En síntesis, la forma de acceder al conocimiento de esos saberes hacer es a través de dos formas, la lengua y la observación.

La observación: La capacidad de observar en la práctica de los saberes hacer en torno a las fibras vegetales en las ancestras, es un instrumento fundamental para poder complementar los transmitido mediante la lengua Rapa Nui. Puesto que, no sólo mediante la tradición oral se transfieren conocimientos sino también a través de la observación y el respeto profundo, exclusivo y cotidiano de las mujeres menores de cada clan a sus mayores en el ejercicio de su oficio, capacidad que se traspasa a las generaciones futuras y de forma implícita a todas las que vendrán, ello implica además una consideración y entendimiento de la temporalidad que conllevan dichas acciones que conllevan en conjunto el acto de cada técnica. “... observando, escuchando, fui también fortaleciendo lo que mi mamá me enseñó, que es lo que yo ahora como mamá hago hacia mis hijos... todo lo que yo hago, por ejemplo, yo tengo una lola de veinticuatro años que ella también tiene mucho conocimiento de todas las técnicas, de cómo se trabajaba, cómo se hacía, qué es lo que se hacía, cuál era el respeto que había entre un joven y un adulto.”

• La transmisión de conocimientos y el clan:

La transmisión de conocimientos se concreta al interior de cada clan familiar, la creadora recibe el conocimiento que perfecciona a lo largo de su trayectoria desde su madre Isabel Veri Veri, quien a su vez lo hereda de las Nuas (Abuelas), y todo el saber acuñado a lo menos en tres generaciones precedentes (Abuelas, Madre e Hija), se transfiere a la hija de la autora. “Y ella, con todo lo que... vio, conoció... aprendió muchas cosas, ... abuelitas de ella...Nuas que la conocían a ella de chiquitita le transmitieron cosas... yo creo que ella pensó y dijo: ... mis conocimientos son tan valiosos que se los tengo que transmitir a mis hijos ... nos transmitió muchas cosas de lo que nosotros sabemos, muchas cosas que se respetaban antiguamente, muchas cosas que ... uno maneja cuando ... tiene un hijo ... todo lo que uno sabe haciendo con las manos. “



La transmisión de conocimiento se desarrolla como una práctica cotidiana, diaria y en espacios domésticos junto con el entorno natural que rodea a la familia, espacios simbólicos para la cultura Rapa Nui. *“...mi mamá alcanzó a conocer a mis hijos antes de fallecer...mi hija... también la escuchó muchas veces... contar historias, transmitirle valores, cosas que para ella en el tiempo le puede servir...fortalecerla más con los conocimientos que ella misma me había transmitido,... y ¿dónde? como, de la misma forma, sentadas, conversando, en la casa, afuera en el patio, así en el diario vivir...”*

- **Transferir conocimientos a personas externas al clan:**

Negación de los antiguos: En relación con la transmisión de conocimientos a personas externas al clan familiar, la artesana indica que las personas antiguas, Koros (Abuelos) y Nuas son reacios a la transmisión de sus saberes haceres a personas continentales por sobre todas las cosas.

“... acá en la isla hay gente que te va a querer enseñar y gente que no ... hay gente que te va a querer transmitir sus conocimientos y gente que no..., los Koros (abuelos) que son un poquito más reacios en ese sentido...”

Una práctica imprescindible: Es por ello que la artista accede a transmitir conocimientos fuera de su clan familiar, dado que considera que es fundamental para que conozcan a su pueblo en el mundo. *“...me encanta que conozcan de mi tierra, que conozcan de nosotros, de nosotros como Rapanui, no todos somos iguales... siempre yo hago ver la parte positiva de nosotros, de mi cultura, de mi gente ¿cómo lo hago? transmitiendo lo que yo sé ... dando a conocer a las personas que nosotros somos una cultura que está viva ... un Ej., ... los Egipcios están, están las pirámides, pero ellos no existen, en cambio, nosotros sí existimos, están nuestros Moais y nosotros...estamos vivos todavía, entonces yo siempre me siento orgullosa de poder ayudar...puedo decidir contarle mis conocimientos...”*

Talleres en su casa: La creadora realiza con frecuencia talleres con el objeto de transmitir sus conocimientos ancestrales a personas distintas de su clan familiar, en un inicio en áreas públicas de su propia vivienda y en su taller, los organiza de tal forma que las personas que asistan lleven sus propios materiales para aprender dichas técnicas.

“tengo mi espacio físico y cuando hago talleres todo depende del taller, por ejemplo, si es un taller donde todas las cosas se pueden trabajar como, por ejemplo, la fibra de plátano que uno no tiene que comprar esos materiales y cosas así, claro, las personas trabajan, hacen todos sus trabajos y se los llevan...”

Talleres en instituciones: Y también es invitada a liderar talleres en infraestructura pública, tal como lo es el Museo Antropológico Padre Sebastián Englert (MAPSE) principalmente a niños y niñas en períodos vacacionales, tal y como lo indica publicación del Museo en su página web. *“Para este año 2016 el MAPSE abrió dos talleres culturales en vacaciones de invierno dedicados a la confección de collares de conchitas y coronas de Óores (flores). El objetivo de estos talleres fue promover y potenciar el conocimiento de las distintas técnicas de ambas disciplinas y promover la costumbre polinésica de estos tocados...Cerca de 40 niños y niñas de la isla, entre los 6 y 13 años, participaron de los talleres culturales en el establecimiento, dando vida a la costumbre rapanui de confeccionar sus propios tocados para festividades...”*

1.3) Los Saberes Haceres en torno a las técnicas vernáculas textiles:

- **Las prácticas de las técnicas actuales:**

Las técnicas vernáculas son un instrumento intacto de traspaso de generación en generación, pese al paso del tiempo y a la modificación, reemplazo y/o incorporación de algunas herramientas contemporáneas incorporadas en la confección actual *“...la técnica no se ha perdido, la técnica nunca se va a perder porque siempre es la misma. lo que cambia es el...formato o diseño, pero*



Fig. N°10 :Objetos producidos en talleres. Fuente: www.museorapanui.gob.cl



Fig. N°11: mujer inspira 2020 A. patrimonio. Fuente: fundacionmujeractiva.cl.



siempre la técnica es igual. uno trabaja la fibra de la misma forma, no es que yo ahora, por ejemplo, yo antes la raspaba con una cuchara y...o con un pedazo de conchita la raspaba y que ahora yo la meto a una máquina y me sale la tela, no, no es así. siempre la técnica es la misma, si yo raspé hace años con una conchita la fibra, ahora obviamente, la sigo raspando, pero con una cuchara..."

La artista trabaja diversas técnicas para sus encargos de vestimenta femenina y masculina tanto de adultos como de niños y niñas, en este caso se expondrán dos de éstas: **a) La Técnica de trenzado diagonal en base a cuatro tiras de fibra de pandanus** (más gruesa en su gramaje y rígida que otras) con inicio oculto (también puede ser con el inicio a la vista), esta técnica de trenzado se puede ejecutar con otras fibras similares, como lo son la obtenida del tronco del árbol del plátano o Kakaka, o bien de la hoja de la palmera cocotera, entre otras y, **b) La Técnica Tingi Tingi de confección de tela natural tipo papiro en base a la fibra del tronco de mahute o gome-ro.**

En adelante, se exponen las tres técnicas de trabajo indicadas, detallando el proceso de confección de cada una, definiendo tres momentos principales que las componen: el inicio, luego el proceso en sí mismo para elaborar el trenzado o trama y finalmente el remate del textil; para finalizar con el análisis de las "Herramientas Tradicionales" empleadas, la presencia de "El Sincretismo" de la práctica, y finalmente identificando las "Nuevas Herramientas".

En adelante, se exponen las tres técnicas de trabajo indicadas, detallando el proceso de confección de cada una, definiendo tres momentos principales que las componen: el inicio, luego el proceso en sí mismo para elaborar el trenzado o trama y finalmente el remate del textil; para finalizar con el análisis de las "Herramientas Tradicionales" empleadas, la presencia de "El Sincretismo" de la práctica, y finalmente identificando las "Nuevas Herramientas".



Fig. N°12: Fotografía de la artesana iniciando entramado de fibra vegetal.
Fuente: ProChile.



1.3.a) La Técnica de trenzado diagonal en base a cuatro tiras de fibra de pandanus con inicio oculto (también puede ser con el inicio a la vista).

- **Técnica de trabajo:** Se toman cuatro tiras del mismo ancho y largo, de acuerdo con el diseño que se quiere lograr, es el ancho de la fibra que se busca extraer.

Preparación: En el caso de la agente cultural, ella adquiere las piezas de su materia prima ya procesadas y preparadas, listas para poder ser trabajadas en las creaciones. Es por ello que la preparación consta de adquirir el producto “pandanus”, seleccionando las fibras previamente secadas que se empleará, para luego cortar las tiras de igual dimensiones en su ancho y largo, con una tijera costurera, tal y como se muestra en la figura N°14.

Inicio: Seleccionadas y establecidos los formatos y tamaños con los cuales se va a trabajar las cuatro tiras de igual ancho y largo, se posicionan y preparan para iniciar el trabajo, en este caso será “oculto”, esto quiere decir que las fibras no quedan a la vista, dado que se logra generar un cruce de las cuatro tiras en el inicio, de tal forma de otorgar un comienzo más pulcro, tal y como se muestra en la figura N°16.

Proceso: Es posible comenzar el trenzado diagonal para la conexión de la trenza diagonal. Posee cuatro movimientos, uno por cada una de sus tiras, mostrando su secuencia desde las figuras N°17 a la N°24.

Remate: Fin del trenzado. El trenzado diagonal es la base de futuras prendas de vestir femenino, tanto superior como inferior.

- **Herramientas tradicionales:**

- **El Sincretismo:** En la actualidad existe una mezcla y fusión de las técnicas antiguas con las modernas- la gestora viajó en su juventud al continente para realizar estudios técnicos de confección de vestuario, al retornar a la isla fusiona sus técnicas ancestrales con las adquiridas en Chile, logrando fusionar sus conocimientos antiguos con los modernos.

“...mezclé un poco mis conocimientos del Conti con la artesanía de acá de la isla, entonces yo misma empecé a crear mis propias cosas, sí poniéndole un poco de lo moderno y de lo que antiguamente se ocupaba.”

- **Nuevas herramientas:** La creadora precisa que las técnicas permanecen intactas en cuanto a su desarrollo, sólo que se han modificado con el paso de los años y la llegada de nuevos utensilios a la isla, algunos materiales secundarios, tales como lo son los hilos, pegamentos para las fijaciones de los elementos, etc. Los que han aportado mayor rapidez en las confecciones; y se incrementan instrumentos para facilitar la creación del vestuario, tales como tijeras, máquinas de coser eléctricas, entre otros.

“...yo aquí en mi casa tengo mis máquinas de coser, tengo mis materiales, tengo mi fibra, hago carteras con fibra, costureo también...”



Fig. N°13: Fotografía de trenzado con Pandanus. Fuente: ProChile.



Fig. N°14: Preparación corte de tiras para el trenzado.

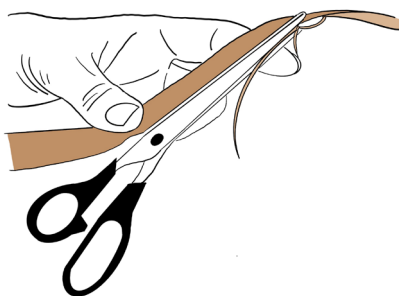


Fig. N°18: Segundo movimiento.

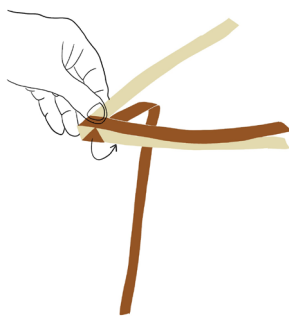


Fig. N°22: Sexto movimiento.

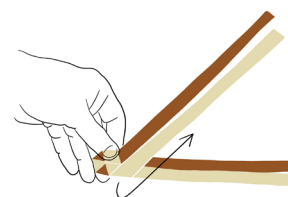


Fig. N°15 : Preparación trenzado diagonal.

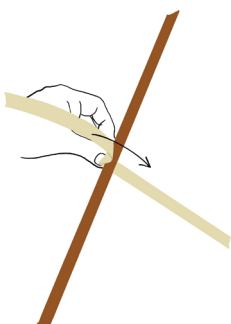


Fig. 19: Tercer movimiento.

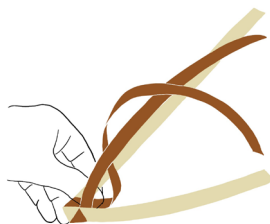


Fig. N°23 : Séptimo movimiento.

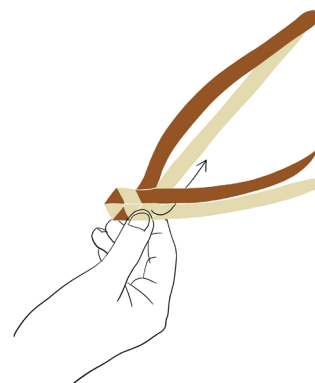


Fig. N°16: Inicio trenzado diagonal.

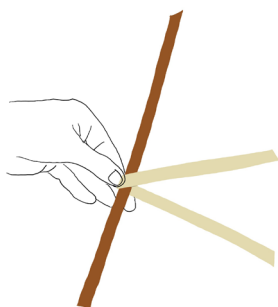


Fig. N°20: Cuarto movimiento.

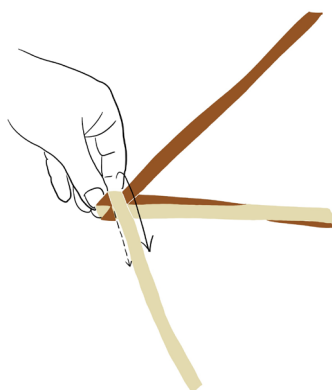


Fig. N°24: Se vuelve a comenzar, siguiendo los movimientos 1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6° y 7°.

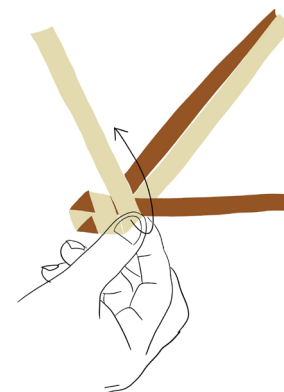


Fig. N°17: Primer movimiento.

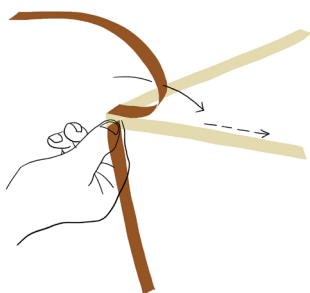


Fig. N°21: Quinto movimiento, se traspa por detrás.

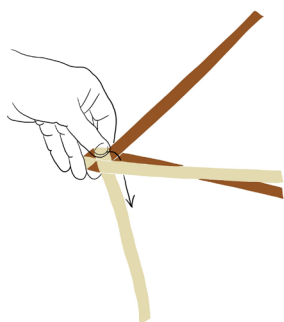


Fig. N°25: Ilustración resultante trenza diagonal.



Dibujado e Ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.



1.3.b) La Técnica Tingi Tingi de confección de tela natural tipo papiro en base a fibra de mahute o gomero.

• **Técnica de trabajo:** La preparación de la fibra en tela o papiro es el proceso en sí mismo de la presente técnica.

Tingi tingi es la práctica de trabajo en torno a la fibra de mahute o gomero, para producir la tela o papiro.

El trabajo y la dedicación para la producción artesanal de la tela o papiro revierte valor específico en esta técnica.

La que originalmente se ejecutaba a partir del mahute y se cree por parte de esta autora de la tesis, que, con la introducción de otras especies vegetales a la Isla Rapa Nui, se diversificó esta práctica a otras especies nuevas, pero de similares características, como lo es el gomero.

Preparación: Se reúnen todas las herramientas para llevar a cabo esta técnica. La que puede desarrollarse sentada, tanto en el suelo (figura N°26) como en una silla y piso (figuras N°28 a la N°31).

Si es en una silla, el tronco sobre el cual se machaca la fibra debe estar apoyado sobre un piso pequeño de similar altura a la de la silla.

Inicio: El desarrollo de la técnica, si bien es simple a primera vista, requiere de fuerza, constancia y perseverancia, dado que la fibra humedecida debe ser golpeada y machacada por el mazo de madera para lograr su expansión.

Proceso: El machaque de la fibra de mahute o gomero con el mazo de madera sobre el tronco, produce la expansión de la fibra original, al doble o triple de su ancho y alto original.

Produciéndose un adelgazamiento de la fibra trabajada con el proceso antes descrito, pudiendo generar telas o papiros de mayor o menor espesor o gramaje y de mayor o menor dimensiones en su resultante en cuanto a su alto y ancho.

Sumado a lo anterior, es posible en el proceso de machaque ir adicionando distintos trozos de fibras en húmedo para lograr generar distintos formatos de tela o papiro, pudiendo producir pequeños, medianos y grandes formatos.

Remate: Y finalmente, la tela generada debe secarse.

• **Herramientas tradicionales:**

- El mat, tapete o alfombra de fibra vegetal.
- Un recipiente de agua.
- Telas para la limpieza del tronco sobre el cual se machaca y del mazo.
- Uno o varios tamaños de mazo de madera. (Existen distintos espesores y largos, según la creadora que los utilice)

• **El Sincretismo:**

En este caso, es posible visualizar dos formas de sincretismo, en primer lugar, la adaptación de la técnica primitiva en la incorporación de mobiliario para su desarrollo, como lo son la silla y el piso, que otorgan mayor confort a la persona que ejecuta la técnica, en cuanto a mejorar su ergonomía en el proceso de producción. Y, en segundo lugar, en la incorporación de nuevas especies arbóreas como materias primas para nuevos tipos de tela, como es el caso del gomero, que otorga un color más rojizo a la tela generada.

Nuevas herramientas:

- La silla.
- La banca.



Fig. N°26 : Fotografía de la Artesana en competencia Tingi Tingi Tapati 2021. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°27: Fotografía resultante de la técnica de machaque de la fibra de mahute o gomero. Fuente: ProChile

TINGI-TINGI MAHUTE

Esta competencia consiste en la elaboración de tela de fibra vegetal con técnicas tradicionales. En ella, se utiliza como materia prima la corteza de una planta llamada Mahute (Mora Turca o Falsa Morera), la que se golpea delicada y reiteradamente sobre una piedra lisa y con la ayuda de un mazo, hasta lograr una fina tela. Los golpes deben ser suaves y certeros, y la destreza del competidor está en darle forma a esta corteza. El título se lo lleva con logro la mayor extensión y firmeza de la fina tela.

Fuente: <https://culturarapanui.cl/tapati-rapa-nui/>



Fig. N°28:Foto trabajo de fibra del gomero. Fuente: Corporación Municipal de Rapa Nui.



Fig. N°29: Foto machacado de fibra con mazo de madera. Fuente: Corporación Municipal de Rapa Nui.



Fig. N°30: Foto detalle machaque de fibra con mazo sobre tronco. Fuente: Corporación Municipal de Rapa Nui.



Fig. N°31 : Foto proceso. Fuente: Corporación Municipal de Rapa Nui.



Fig. N°32 : Foto movimiento de la pieza trabajada para continuar machacando. Fuente: Corporación Municipal de Rapa Nui.



Fig. N°33: Foto resultante de tela de papiro en base a materia prima del gomero. Fuente: Corporación Municipal de Rapa Nui.



Hanga Roa

A

Fig. N°34: Foto satelital de la ubicación de la casa de la creadora en relación al territorio de la Isla.

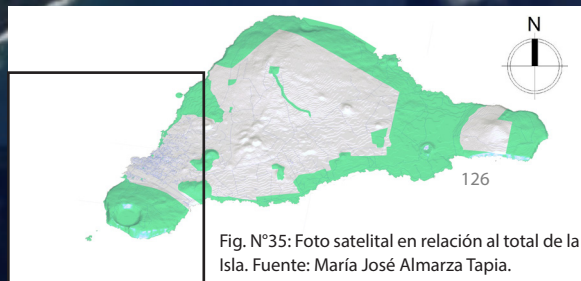


Fig. N°35: Foto satelital en relación al total de la Isla. Fuente: María José Almarza Tapia.



2) EL HÁBITAT (Patrimonio Natural):

2.1) El territorio de las materias primas:

La isla de RapaNui posee claras delimitaciones, tanto terrestres como marítimas (subacuático) y aéreas, cada Rapa Nui es consciente de esta condición desde que nace. Son conocedoras de dónde se encuentra cada materia prima tanto para su utilización cotidiana como para la artesanía que desarrollan, ya sea de origen animal, vegetal, minerales, etc. Y cómo deben extraerla de manera consciente y respetuosa del medio en el cual se insertan en la actualidad, cuidando la tierra de sus ancestros y ancestros.

“Recorro cada día la tierra de mis ancestros, enfrente cara a cara la fuerza del mar, mis manos dibujan el patrimonio de mi isla. Soy mujer, hija, madre, alumna y maestra. El deporte me ha transformado en guerrera, me enfrente al océano y a mis propias limitaciones. A veces pienso en detenerme, intentarlo otro día, volver a tierra firme, pero recuerdo la enseñanza de mi familia, de mi madre y sigo remando con más fuerza, con más energía, a veces gana el mar, a veces gano yo...Mi cultura me enseñó por el respeto a la naturaleza, de perseverancia y trabajo duro, de no rendirse ante las dificultades, de superación...yo amo el mar, practico el Hoe y mis manos diseñan...”

2.1.A. La casa de la creadora en el límite de la ciudad:

Según el actual Plan Regulador Comunal (PRC) de Isla de Pascua en u Plano de Zonificación y Vialidad Estructurante, lámina 1 de 2, el área en la que se emplaza la vivienda de la creadora es una ZR2 Zona Residencial Mixto 2 según su correspondiente Zona de Desarrollo Urbano. El abastecimiento de las materias primas que emplea la gestora para su artesanía, en general se emplaza en el entorno próximo a su casa, algunas incluso inmediatamente alrededor de ésta, en su mismo terreno, la que se encuentra inserta en el poblado de Hanga Roa de Isla de Pascua.; vivienda que se ubica en las afueras del mencionado asentamiento, rodeada por predios con características más rurales, la mayoría poseen plantaciones agrícolas.



Fig. N°36 : Foto satelital emplazamiento del terreno de la artesana. Fuente: Google earth



Fig. N°37 : Foto contexto cercano a casa de la artista. Fuente: Google earth

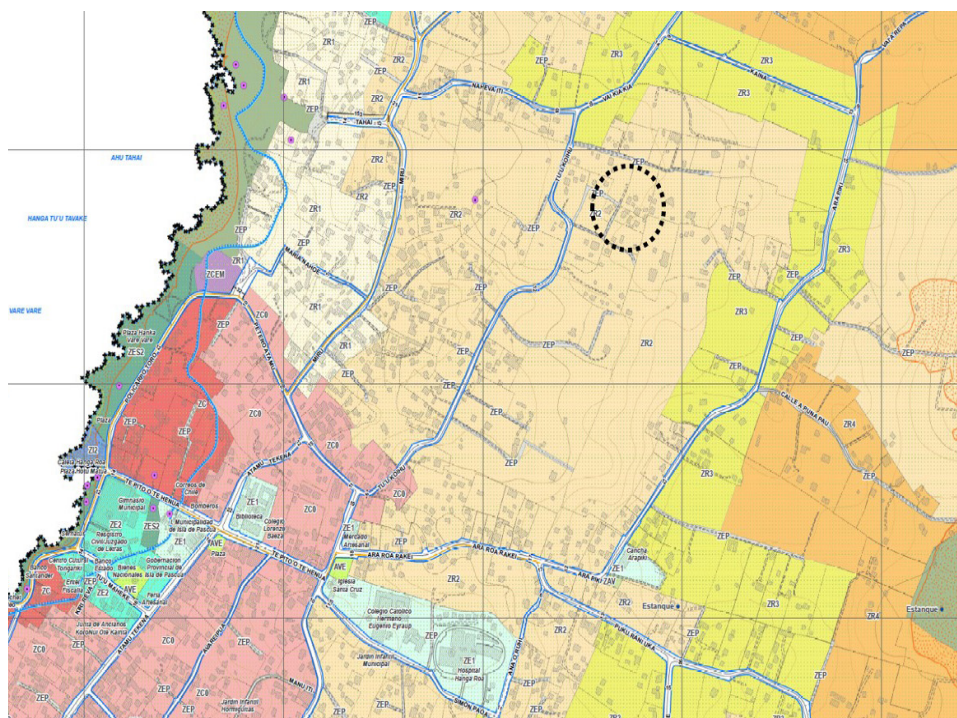


Fig. N°38 : Ubicación del terreno en el nuevo PRC de Isla de Pascua en actual curso de aprobación. Fuente: <https://www.rapanui.net/secciones/2918>



2.2) Las Materias Primas: La creadora utiliza principalmente cuatro materias primas de las que en su mayoría posee plantaciones en su terreno o en las proximidades a éste, éstas son el Mahute o Gomero (fibra extraída del tronco del arbusto que lleva el mismo nombre), el Árbol del Plátano o Kakaka (fibra extraída del tronco del árbol de plátano), la Palmera Cocotera (fibra extraída de las hojas del árbol de igual denominación) y el árbol del Pandanus (fibra extraída de su tronco). En este estudio se expondrán sólo tres: el Mahute, el Plátano o Kakaka y el Pandanus. *“...hago un poco con cosas recicladas, hago cosas con fibra, hago cosas con tela, hago cosas con conchita, hago cosas con pluma...todas mis materias primas como fibra y conchita yo las recolecto acá mismo en la isla.”*

2.3) Las Fibras Vegetales: A continuación, se presentan las materias primas de las cuales la creadora obtiene las dos fibras analizadas en el presente caso de estudio: el árbol del Pandanus, fibra que entrega una fibra de mayor gramaje y rigidez y la fibra extraída desde el tronco del arbusto Mahute o Gomero, de la que se obtiene como resultante un papiro; y finalmente, aún se omitió el análisis en el desarrollo en mayor profundidad del presente caso como una técnica, igualmente se menciona el árbol de plátano que provee la fibra Kakaka a través de hilos, hebras y cerdas, dado que la productora posee plantaciones dentro de su terreno y es una de las especies que emplea para sus creaciones.

2.3.A. El Pandanus.

Especie arbórea de introducción polinésica, cuya fibra es extraída y utilizada del tronco del árbol del pandanus, la cual no es procesada por la autora, sino que es comprada a personas que la procesan y la venden lista para ser trabajada, cuya procedencia puede ser de la misma Isla Rapa Nui o bien la importan desde Tahití.

“es una hoja de una planta que se llama pandanus, es de Tahití, en la isla también hay...La verdad algunas personas lo tienen en sus jardines como planta ornamental, pero su procedimiento viene de la isla de Tahití, yo no lo hago, lo compré.”



Fig. N°39: Foto de árbol de Pandanus de referencia, externo a Rapa Nui. Fuente: André Baradit Soto.

Fig. N°40: Foto de fibra de pandanus en proceso de ser trenzado. Fuente: ProChile

2.3.B. El Mahute o Gomero:

Arbusto ancestral, del cual se trabaja con la fibra que se extrae del interior del tronco del arbusto, del cual se obtiene una tela o papiro de distintos espesores en pequeño mediano o gran formato, según el uso que se le desee dar. En la actualidad se realiza el mismo proceso con el Gomero, obteniendo una tela de un color más rojizo, mientras que con el Mahute se logra una tela con matices más color crema.

“...también tenemos...una planta, un arbusto que se llama mahute...su textura es como el papiro, es como un papel, como una tela... entonces, qué hace uno:



cuando ya la planta está en su, en su punto de madurez, uno corta la rama o...la corteza, la corta y después uno la raspa, después saca la corteza porque la parte de afuera obviamente tiene su cosita como la parte de afuera es verde, entonces uno al rasparlo queda blanco. y eso se saca y después sobre un tronco o sobre una piedra lisa con un mazo de madera, uno lo va golpeando y eso puede medir al principio, puede medir cuarenta cms., y cuando uno lo va golpeando esto llega a medir, puede medir ochenta, el doble de lo que mide al principio. entonces con eso uno hace vestidos, faldas, pero no para vestir uno a diario, sino para las ocasiones, por ejemplo, cuando hay algún festival de la tapati, o hay algún conjunto que va a bailar, entonces las niñas necesitan trajes entonces con eso te mandan a pedir. sostenes también se pueden hacer, entonces te mandan a pedir y uno confecciona lo que las personas necesitan. “



Fig.Nº41: Foto del hábitat del Mahute entorno a la casa de la creadora..
Fuente: André Baradit Soto.



Fig.Nº42: Foto de la fibra resultante del tronco del mahute. Fuente: André Baradit Soto.

2.3.C. EL PLÁTANO O KAKAKA:

Especie arbórea de introducción polinésica, de la cual se aprovecha casi su totalidad, obteniendo distintos tipos de fibras para usos diversos, la fibra que se extrae proviene tanto del tronco del árbol de plátano denominado como Kakaka, o bien de sus hojas.

“Entonces como la fibra del plátano, la mayoría de las casas, las personas plantan, entonces, qué es lo que hace uno: cuando ya el tronco del plátano da su fruto, el plátano solamente el tronco da una sola vez fruto, pero obviamente que ella da hijos y el tronco que ya dio frutos, ese tronco se corta, se saca el fruto y el tronco se limpia, se limpia de una forma que te queda una telita, como que te queda sólo la fibra del plátano. Entonces esa fibra te sirve pa’ hacer trenzas, pa’ hacer trajes...”



Fig.Nº43: Foto del hábitat del Plátano o Kakaka entorno a la casa de la creadora. Fuente: https://www.elicriso.it/es/como_cultivar/pandanus/



Fig.Nº44: Foto de la fibra resultante de la hoja y tronco del plátano o Kakaka.



3) LO HUMANO (PATRIMONIO MATERIAL):

La micro escala de “Lo Humano”, contiene 3.1) el emplazamiento del lugar de producción, 3.2) El/los Taupea, la casa taller, el taller y finalmente 3.3) los objetos producidos.

3.1) El Emplazamiento:

La casa de la creadora y su taller, lugar de producción, se emplazan (Fig. N°44) a una distancia aproximada de 1.400 metros lineales del eje cívico del poblado Hanga Roa de la Isla Rapa Nui perteneciente administrativamente al territorio continental Chileno, compuesto por la Ilustre Municipalidad de Isla de Pascua, el gimnasio, la iglesia católica y el Hospital, entre otros. La vivienda se emplaza en un polígono irregular de 5.880 m², constituido en una comunidad familiar, junto a sus 11 hermanos, terreno que es herencia familiar de su linaje, y, a 1.000 metros a la redonda, la artesana indica que se emplazan las viviendas de más familiares, tales como primos (as), tíos (as) y sobrinos (as).

El Emplazamiento de la casa y el taller de la creadora, su lugar de producción se sitúa en el fondo del sitio, se accede desde la orientación poniente, donde a su vez se localiza el acceso principal al macro terreno, por una entrada más angosta y larga, hasta enfrentar uno de los dos Taupea (espacio intermedio entre el exterior y el interior de la vivienda) en actual proceso de construcción (fig. N°50), las plantaciones de mahute (Fig. N°47) y árbol de plátano o Kakaka (Fig. N°49), el invernadero (Fig. N°48) y finalmente la casa de la artesana (Fig. N°51).

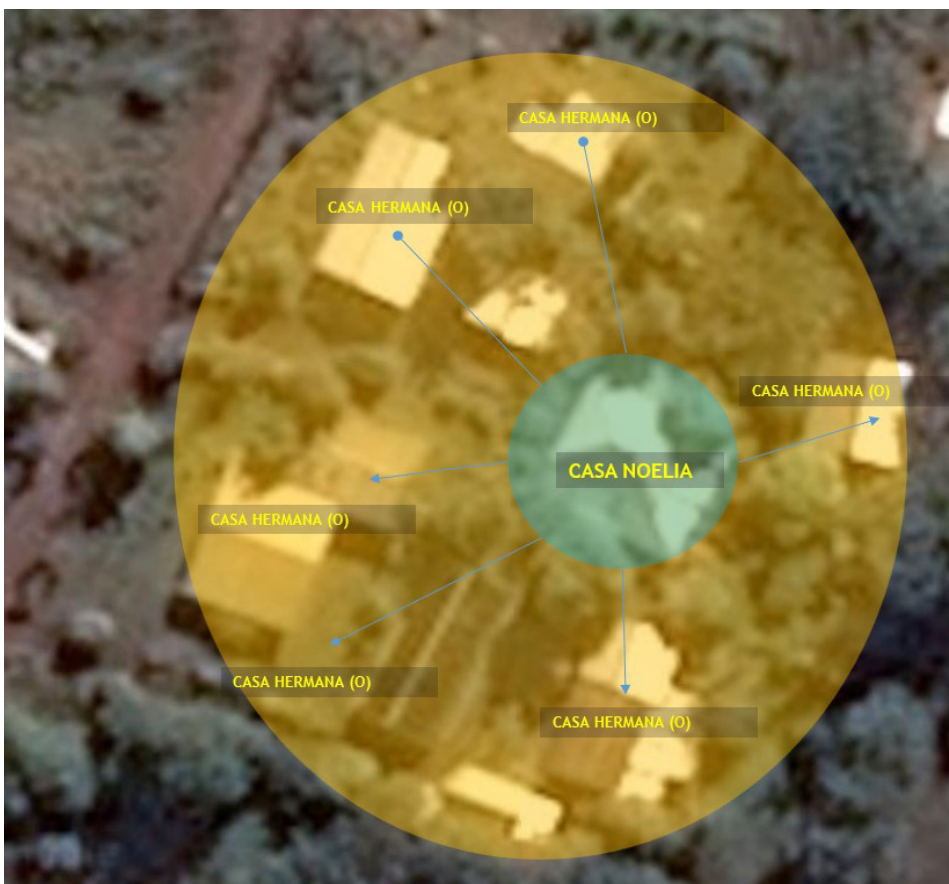


Fig.N°45: Ubicación de viviendas en el entorno a clan familiar directo de tíos, tías, primos, primas, sobrinos y sobrinas. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°47: Arbusto mahute en torno a casa de artesana. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°48: Detalle hoja plantación arbustos mahute. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°49: Invernadero. André Baradit Soto.

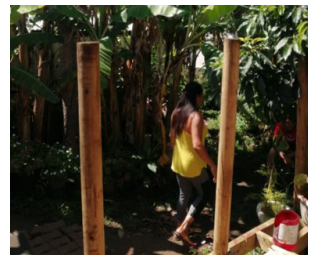


Fig.N°53: Plantación de plátanos en terreno familiar. Fuente: André Baradit.

Fig.N°46: Ilustración emplazamiento casa y su clan familiar directo. e Ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.



Fig.N°50: Detalle hojas de plátano silvestres en terreno. Fuente: André Baradit Soto.



Fig.N°51 : Vista Taupea en construcción. Fuente: André Baradit Soto.



Fig.N°52 : Casa. Fuente: André Baradit Soto.



3.2) El/los taupea, la casa, la casa taller y el taller:

Los recintos que conforman la casa y taller de la creadora están compuestos por un área pública constituida por 3.2.a) Tres Taupea (Espacio Intermedio), un área privada integrada por 3.2.b) La Vivienda (Fig. N°54) y finalmente un espacio destinado a la producción de su artesanía denominado 3.2.c) El Taller.

3.2.a) Los tres Taupea (Espacio Intermedio):

Se conforman como lugares que median entre el exterior y el interior, por ello denominados como espacios intermedios, en este caso la intemperie del sitio donde se emplaza la vivienda y la casa propiamente tal. Son áreas tipo patio cubierto que poseen apertura de sus laterales y sólo una cubierta de material más bien liviano.

- Taupea en construcción (Fig. N°55): El cual se constituye por fundaciones, envigado de piso en altura a 0,50 cms. Aproximadamente, recubierto parcialmente por tablones rústicos de distintas dimensiones, pilares de troncos rústicos, la estructura de techumbre está compuesta por vigas a la vista, costaneras y planchas onduladas de zinc en cubierta.

- Taupea exterior (Fig. N°56): Adosado a Taupea interior que conecta con acceso principal a la vivienda.

- Taupea interior (Fig. N°57): Espacio conector con acceso principal a la vivienda.

Fig. N°55: Ilustración casa. Dibujado e Ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.

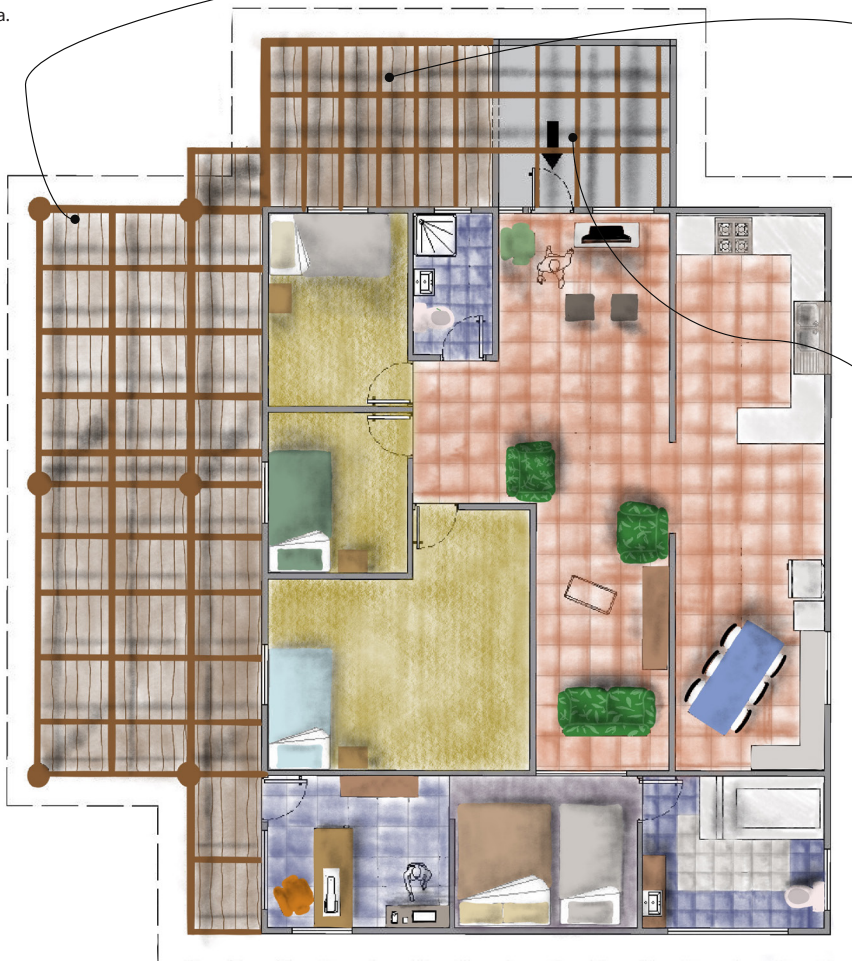


Fig. N°54: Emplazamiento casa taller. Dibujado por Eduardo Vera Viveros a solicitud de la autora.



Fig. N°56: Foto Taupea en construcción. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°57: Foto Taupea exterior. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°58: Foto Taupea interior. Fuente: André Baradit Soto.

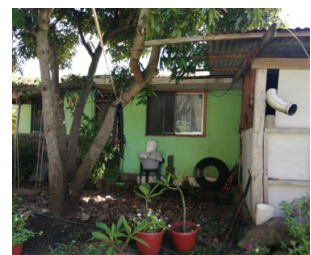


Fig. N°59: Foto Vista exterior de casa. Fuente: André Baradit Soto.



3.2.b) La Vivienda:

La casa de la creadora también posee un área pública y otra privada en su interior, el Área Pública se encuentra conformada por el acceso principal (Fig. N°61) , un gran estar, una cocina abierta (Fig. N°62) y conectada con el comedor (Fig. N°63); mientras que el Área privada se compone por un dormitorio principal (Fig. N°65) que conecta con el taller directamente, dos secundarios y dos baños (Fig. N°66 y N°67).



Fig. N°60: Emplazamiento casa taller. Dibujado por Eduardo Vera Viveros a solicitud de la autora.

Fig. N°61: Ilustración casa. Dibujado por Eduardo Vera Viveros e Ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.

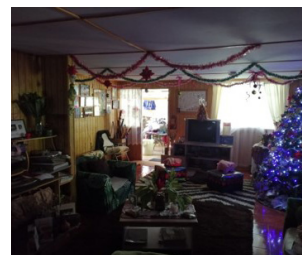
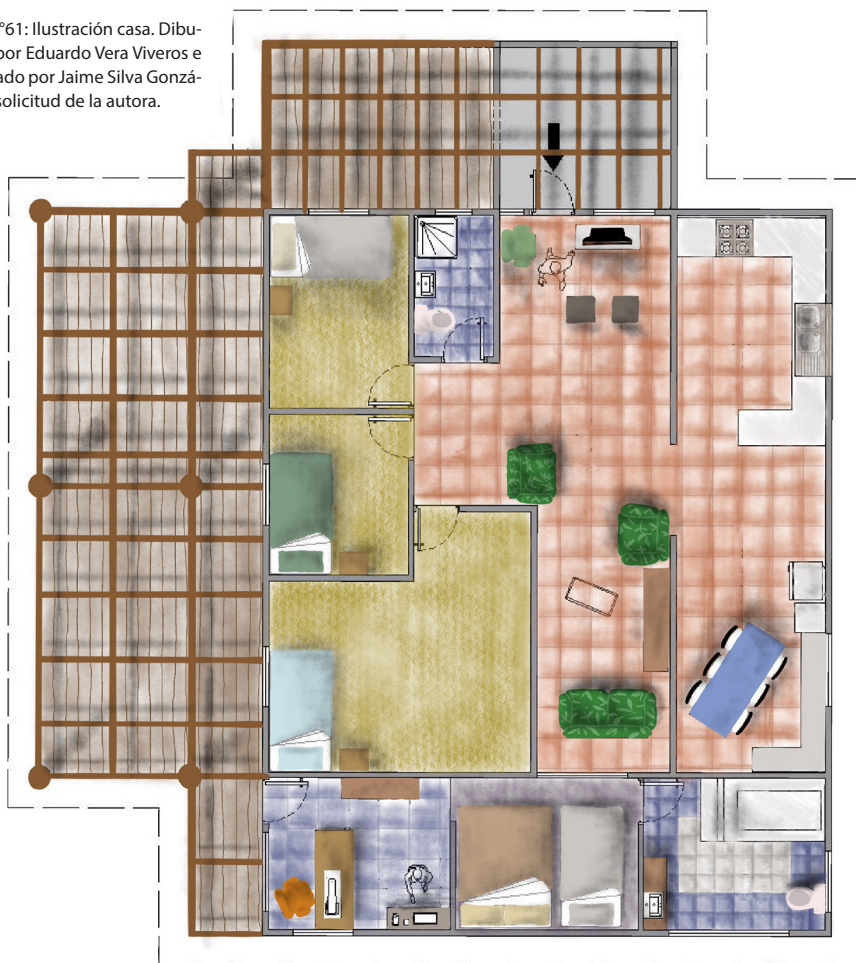


Fig. N°62: Foto Estar, tv y acceso. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°63 : Foto Cocina. Fuente: André Baradit Soto.

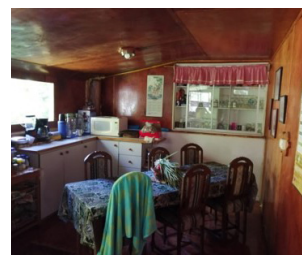


Fig. N°64 : Foto Comedor. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°66: Foto Dormitorio principal. Fuente: André Baradit Soto.

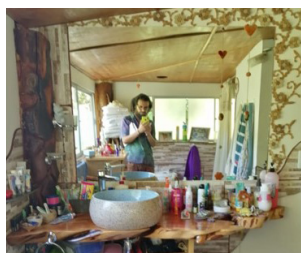


Fig.N°67: Foto Baño 1 detalle sector lavamanos.Fuente: André Baradit Soto.

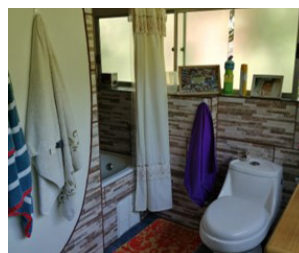


Fig. N°68: Foto Baño 1 sector ducha. Fuente: André Baradit Soto.

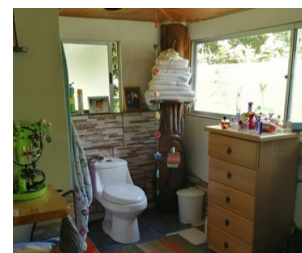


Fig. N°65 : Foto Baño 1 vista general. Fuente: André Baradit Soto.



3.2.c) El Taller:

Es parte y extensión del área pública de la vivienda, posee dos accesos, uno desde el interior de la casa, desde el dormitorio principal (Fig. N°69) y otro exterior, desde el Taupea en construcción (Fig. N°68).

Los elementos mobiliarios que componen el taller son un mesón de trabajo soportante de la maquina coser , un mesón de corte y diseño, y finalmente un mueble bajo cerrado más un estante que contiene cajas con acopio de materiales diversos (fibras vegetales, géneros, trajes y obras terminadas, entre otros).

“...Tengo mi taller, tengo un pequeño taller que yo adapté en mi casa. Entonces tengo mis cosas ahí, cuando tengo, obviamente que limpiar fibra y cosas, lo hago en el patio, porque ... la fibra deja... muchas cosas que desperdicio que uno los tiene que botar, entonces, adentro de la casa, imagínate cómo quedaría...”

Fig.N°70: Planta arquitectura taller. Dibujado por Eduardo Vera Viveros a solicitud de la autora.

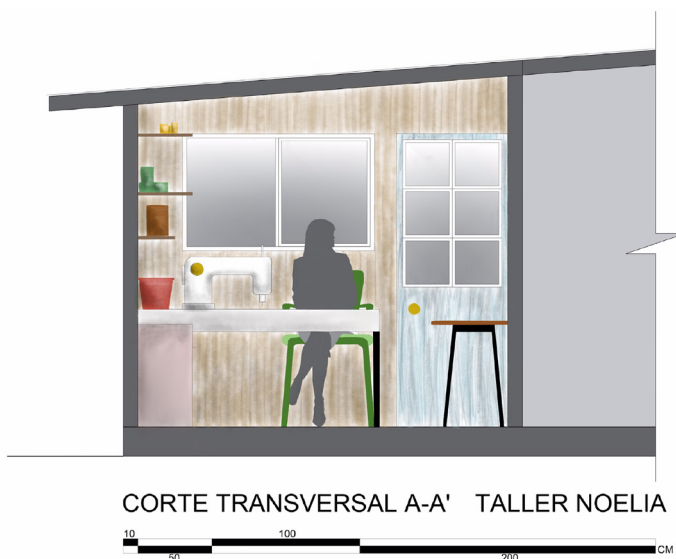
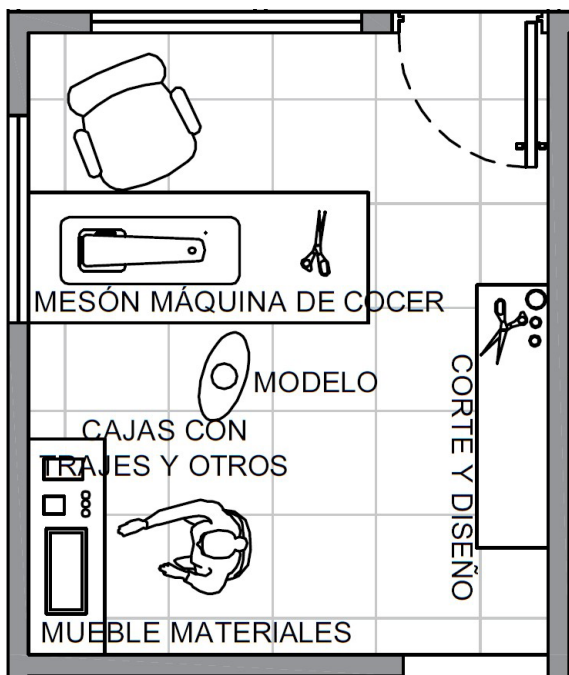


Fig.N°75: Corte taller. Dibujado por Eduardo Vera Viveros e Ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.



Fig.N°69: Ilustración casa. Dibujado por Eduardo Vera Viveros e Ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.



Fig.N°71: Vestuario típico de mujer. Fuente: André Baradit Soto.

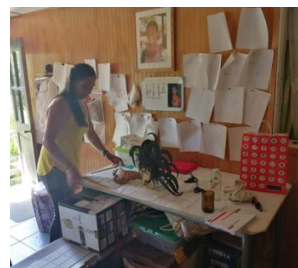


Fig. N°72: Foto meso de trabajo. Fuente: André Baradit Soto.

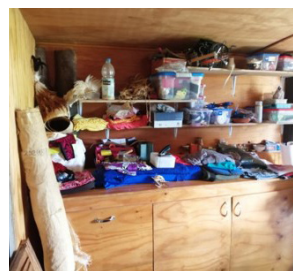


Fig. N°73: Foto estante de materiales. Fuente: André Baradit Soto.

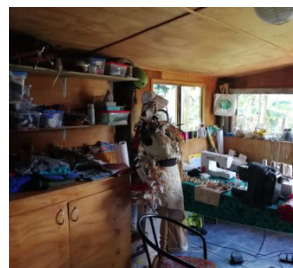


Fig.: N°74: Foto mesa confección con máquina de coser. Fuente: André Baradit Soto.



3.3) Los Objetos:

La artesana se dedica a confeccionar objetos modernos empleando las técnicas ancestrales que heredó de su madre y de su linaje materno, los objetos que crea son trajes en torno a las variadas celebraciones que se desarrollan en la isla, utilizando fibras vegetales de mahute, palmera y árbol del plátano, junto con otras materias primas de origen animal, como lo son las plumas de aves y conchitas diversas existentes en el territorio de la isla.

“...hago un poco con cosas recicladas, hago cosas con fibra, hago cosas con tela, hago cosas con conchita, hago cosas con pluma.” “...todas mis materias primas como fibra y conchita yo las recolecto acá mismo en la isla.”

Las técnicas traspasadas desde su linaje materno se fusionan con lo aprendido por ella, tanto en el continente como en su propia trayectoria y estudios personales en torno a su arte.

“mi mamá...siempre usó las técnicas más antiguas...sus conocimientos que ella tenía en todo lo que era hacer trabajos manuales y ella me transmitió...las bases de esto, de saber, aprender cosas, de hacer trajes y cosas... y yo después puse de mi parte, todo lo que vino después, lo puse yo de mi parte...la parte más importante, ella me lo dio. y no hay una técnica específica porque cada persona le pone su plus, su identidad a las cosas, manteniendo siempre lo tradicional... uno le pone su identidad.”

Los trajes y ornamentación que confecciona por encargo están en directa relación con las celebraciones diversas que existen en la Isla, identificando la Tapati (semana en Rapa Nui) como la que abre el año y el ciclo de celebraciones en su pueblo.

“...aquí la gente es como más simple pa' vestirse. entonces la gente te manda a hacer vestidos como pa' ocasiones especiales, que aquí nosotros usamos vestidos polinésicos con pareo que le decimos...hago trajes para cuando se hace el festival que se hace acá que es la Tapati Rapa Nui, yo, o participo en alguna competencia, o creo alguna, algún traje que es pa' alguna de las niñas que se presenta, cosas así. entonces ese es...mi día normal. “

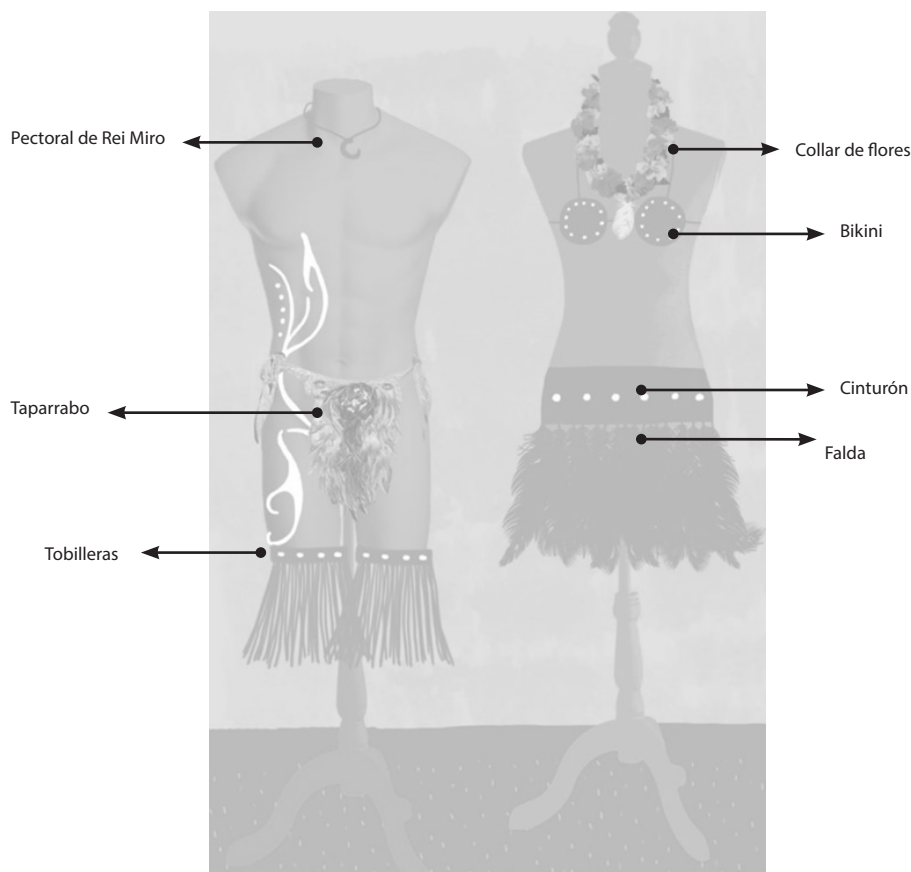


Fig.nº76: Dibujo vestimenta típica Rapa Nui femenina y masculina. Fuente: CNCA.



Los objetos producidos con las técnicas heredadas se agrupan en seis categorías, aquellos que cubren la cabeza, el cuello, el tronco superior, el tronco inferior, las extremidades y accesorios u ornamentación, los que se especifican a continuación:

3.3.1. Accesorios para la Cabeza: Cuya confección se concentra principalmente en tocados, sombreros, diademas y coronas.

3.3.2. Accesorios de cuello: Principalmente collares de flores y de colgantes de piezas talladas simbólicas.

3.3.3. Accesorios para el Tronco superior: Para el tronco superior fabrica vestimenta para los trajes femeninos, tales como son los sostenes, petos e incluso vestidos cortos y largos.

3.3.4. Accesorios para el tronco inferior: Respecto a la creación de vestimenta para el tronco inferior, tanto femenino como masculino es bastante diverso, puesto que produce taparrabos, bikinis, faldas para ambos géneros con diversas técnicas.

3.3.5. Accesorios para las extremidades: Tales como son los brazaletes, pulseras, tobilleras, etc.

3.3.6. Ornamentación: Las técnicas de trabajo en base a fibras vegetales pueden ejecutarse en pequeño, mediano y gran formato, desde las flores de la figura N°83 hasta el entramado de la figura N°84 en gran formato, dependiendo del uso que se le desee dar o el encargo que le hagan a la creadora.

Es importante agregar que, si bien las plumas y las conchitas son materias primas de origen animal no pertenecientes a la presente tesis en estudio, sin embargo, son complementarias a las creaciones de la mayoría de las técnicas analizadas, y algunas son recolectadas de la misma isla sin embargo varias son importadas de otros países de Asia o de otras islas de la Polinesia Francesa y de Oceanía.

“...y acontecimientos importantes de esta cultura polinésica, además como es sabido, estos hermosos tocados son representativos de la hospitalidad de Isla de Pascua y sus habitantes, cada vez que llega un visitante se recibe con un collar o corona de Óores y cada vez que alguien parte de la isla, se despide con un collar de conchitas para demostrar su cariño y sus deseos de que retorne al ombligo del mundo.” (conductora programa proempleo)



Fig. N°77: Sombreros de plumas. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°78: Tocado. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°79: Foto tocado mahute y plumas. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°80: Foto Tocado mahute y coronación de plumas. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°81: Foto tocado de tela vegetal, plumas y semillas. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°82: Foto tocado de fibras vegetales y plumas. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°83: Foto medallón conchitas. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°84: Foto detalle flores ornamentales mahute. Fuente: Caso estudio 1.

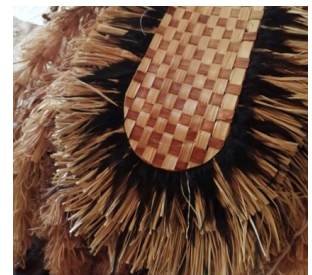


Fig. N°85: Foto detalle taparrabo de hoja palmera. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°86: Traje dos piezas de uso femenino en base a fibra de mahute. Fuente: Caso estudio 1.



Fig. N°87: Falda hoja de palmera y Kakaka. Fuente: Caso estudio 1.



Fig.: N°88 Foto bikini conchitas. Fuente: Caso estudio 1.



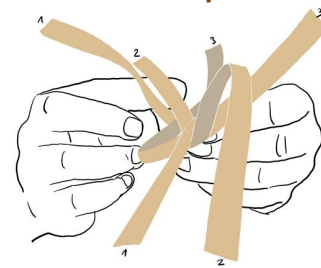
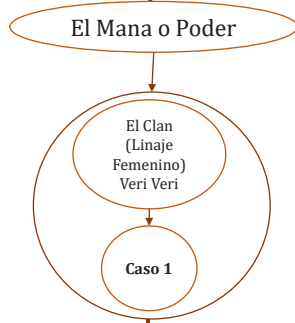
EL CONOCIMIENTO TRIPARTITO Síntesis Caso de Estudio N°1

1) LO DIVINO (Patrimonio Inmaterial)

1.1. La espiritualidad de la práctica

1.2. La tradición oral en torno a la confección

1.3. Los saberes haceres en torno a las técnicas vernáculas textiles



2) EL HÁBITAT (Patrimonio Natural)

2.1. El territorio de las materias primas

2.2. Las materias primas

2.3. Las fibras vegetales

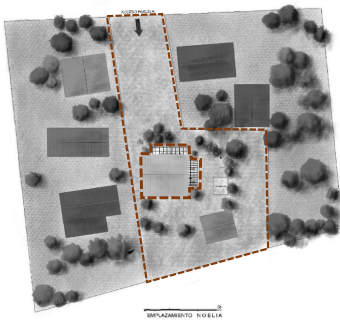


3) LO HUMANO (Patrimonio Material)

3.1. El emplazamiento

3.2. El/los taupea, la casa, la casa taller, el taller

3.3. Los objetos



Fuente: Elaboración propia.



HALLAZGOS EL CONOCIMIENTO TRIPARTITO

1) LO DIVINO (Patrimonio Inmaterial)

1.1. La espiritualidad

- Sin hallazgos.

1.2. La tradición oral

- Abierta a transmitir sus conocimientos a personas externas a su clan familiar a través de talleres e instituciones de orden público y privado, y a través de talleres abiertos en el Taupea y patio de su misma casa.
- Contribuye en dejar registros audiovisuales y escritos, tales como entrevistas en programas gubernamentales, investigaciones y exposiciones financiadas por el Estado de Chile.

1.3. Los saberes haceres

- La diversidad de técnicas asociadas a un Universo amplio de fibras vegetales.

2) EL HÁBITAT (Patrimonio Natural)

2.1. El territorio

- El hábitat doméstico en el cual se reproducen en el poblado Hanga Roa las especies estudiadas a través de los casos de estudio: la palmera cocotera, el plátano, el pandanus, el gomero y el mahute.

2.2. Las materias Primas

- Pandanus y gomero como nuevas especies-materias primas para textiles vegetales.
- La diversidad de materias primas en el territorio y en el asentamiento del poblado Hanga Roa.

2.3. Las fibras Vegetales

- La pluralidad de fibras de origen vegetal.

3) LO HUMANO (Patrimonio Material)

3.1. El emplazamiento

- La vegetación entorno al emplazamiento de las viviendas.
- La valoración de las casas en el campo, retirado del poblado Hanga Roa.

3.2. El/los taupea, la casa, la casa taller, el taller

- El taupea como espacio fundamental para la práctica entorno a las fibras vegetales.

3.3. Los objetos

- La multiplicidad de productos a pequeña, mediana y gran formato que se pueden generar.
- Las otras materias primas de origen animal, como las plumas importadas y las locales.

Fuente: Elaboración propia.



Fig.N°1: Ilustración Caso 2. Fuente: Dibujado e ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.



Fig. N°2: La creadora en casa de Hanga Roa con falda de fibra del Kakaka. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

CASO DE ESTUDIO N°2

Edad:

56 años.

Lugar de nacimiento:

Rapa Nui.

Familia-Ascendencia:

Madre y Padre Rapa Nui.

Familia-Descendencia:

3 hijas.



Fig. N°3 : Proceso del trenzado diagonal al interior de su taller. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

PRESENTACIÓN DE LA ENTREVISTADA:

Flora Estella Icka Araki, de 56 años al momento de concretar la entrevista filmada de forma presencial, exactamente con fecha 02 de noviembre del año 2021, la que fue llevada a cabo por la Arquitecta Priscilla Zúñiga Rivera, una de las dos colaboradoras especializadas de la presente investigación, quien además realizó seguimiento fotográfico en cuatro citas de trabajo en distintos días, cuyas locaciones variaron tanto en una de las casas de la creadora, ubicada en la céntrica calle de Ara Roa Rakei, a un costado de la Iglesia en el poblado de Hanga Roa, como en la parcela del campo en las afueras del pueblo.

Es originaria del pueblo Rapa Nui, de madre y padre de la misma procedencia. Nacida y criada en Rapa Nui, trabajó en el área administrativa de correos de Chile por muchos años, en la actualidad se dedica a la medicina ancestral en un espacio fijo existente en el Hospital Hanga Roa dos veces por semana, junto a otros tres miembros. Es esposa (su Marido es Mateo Pont Tepihe) y madre de tres hijas (Francisca, Vaiteka, Tiane) y abuela de cinco nietos, además está a cargo de la formación y educación de su sobrino (Haru Miru) de once años, que cría como un hijo más.

Actualmente habita junto a su esposo, sobrino, dos de sus hijas y tres nietos en la parcela que se sitúa en el área que denominan campo a las afueras del asentamiento de Hanga Roa, su tercera hija vive en la caleta de Hanga Piko junto a su marido y dos hijos en un terreno de su pareja, quienes tiene una empresa de agua lluvia en botella, que actualmente se encuentra paralizada debido a la pandemia por COVID-19.

La artesana además de tener conocimiento de la medicina ancestral Rapa Nui y del Universo de hierbas existentes en la Isla, es artesana, creadora de trajes e indumentaria típica, por encargo y especialmente para la Tapati y potenciar a la candidata a Reina, confecciona trajes con diversas técnicas de



Fig. N°4:Fibra limpia y seca, previo a confección indumentaria Tapati. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



trenzados y entramados, utiliza tiras y hebras, las cuales elabora en base al trabajo de recolección, tratamiento y técnica de fibras vegetales del tronco del árbol del plátano denominada Kakaka principalmente, además de incorporar como materia prima complementaria las plumas locales e importadas de otras islas de la polinesia y del mundo.

Es el segundo caso de estudio, dado que de las ocho entrevistadas, es la segunda que se dedica al trabajo de las fibras vegetales y que, como se ha indicado, accede a ser parte de esta Tesis, cabe destacar que, de los tres casos de estudio, la gestora es la persona que mayormente difunde su saber hacer y conocimiento a nivel local en el territorio de Rapa Nui, accede a grabaciones de video, audio, y da a conocer su técnica desde un saber hacer de una práctica cotidiana.

A continuación, se expone el conocimiento tripartito que posee la cultura relativo a la práctica en torno a “Las Fibras Vegetales”, en específico referente a las tres escalas del microanálisis y sus respectivos tres componentes, tal y como se indicó en el capítulo 3 del diseño metodológico: Lo Divino-Patrimonio Inmaterial (lo espiritual y simbólico, la tradición oral, y los saberes haceres); El Hábitat-Patrimonio Natural (el territorio, las materias primas y las fibras vegetales) y Lo Humano-Patrimonio Material (el emplazamiento, el espacio de producción y los objetos), inclusive los hallazgos encontrados por la presente investigación. Como se indica en la síntesis de dicho conocimiento tripartito, en donde Lo Divino contiene a Lo Natural y Lo Humano, y Lo Natural a Lo Humano.

1) LO DIVINO

(Patrimonio Inmaterial):

1.1) La espiritualidad de la práctica:

La práctica de los saberes haceres ancestrales en torno a las fibras se relaciona con la época del año y las estaciones, por ejemplo, de marzo a agosto no se trabaja mucho en la confección de trajes porque el frío impide que se seque rápido la fibra, por tanto, se pausa este quehacer.

1.2) La Tradición Oral:

El **vanaja (lengua)** Rapa Nui actúa como vehículo efectivo de potenciales transferencias tecnológicas de tradición ancestral, de generación en generación, tanto al interior de cada clan familiar como a personas externas interesadas en la confección de la indumentaria y las técnicas ancestrales en torno a la Kakaka, sin embargo, es igualmente importante y complementaria la enseñanza a través de la exposición y visualización por parte de quien enseña, como de la concentración, del escuchar, la observación y finalmente la práctica de quien recibe el aprendizaje de los saberes haceres por parte de la artesana.

• Al interior del clan familiar:

La transmisión de conocimientos y el clan: se concreta al interior del clan familiar de la artista, ella hereda las tradiciones ancestrales del trabajo en fibra por parte de su linaje materno, en específico de su Madre, indica que siempre fue una práctica familiar en la que todos colaboraban, dividiéndose el qué hacer en torno al trabajo de la fibra entre todos los integrantes, por género y por el uso de la fuerza que significa concretar cada paso de la confección, de este modo los trabajos que requieren mayor fuerza física, como el corte de los troncos del árbol del plátano y su traslado continúan siendo misiones a ejecutar por los hombres con más fuerza y las mujeres se dedican a



Fig. N°5: Enrollar la fibra para secarla a la intemperie. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°6: Exposición de distintas etapas de las técnicas en base a la fibra del tronco del plátano. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°7 : El caso de estudio 2 y agente clave especializada en un primer encuentro de traspaso de conocimiento. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°8: La creadora haciendo prueba con Bruna de falda en proceso de creación. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°9: La Artesana en su Pae Pae (Taller) junto a nieta, amiga y sobrino en proceso de creación de trajes típicos. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°10: Clases a un profesor de colegio. Fuente: André Baradit Soto.



Fig. N°11: La nieta y su amiga colgando fibras extraídas para su secado en cordel al interior del Pae Pae. Fuente: André Baradit Soto.

la limpieza de esta materia prima, la extracción, enrollado y secado de la fibra para finalmente confeccionar la indumentaria y objetos típicos.

La transmisión oral de conocimiento se desarrolla como una práctica cotidiana, diaria y en espacios domésticos junto con el entorno natural de crecimiento espontáneo de vegetación local que rodea el lugar donde habita el clan familiar, los que se constituyen en espacios simbólicos para la cultura Rapa Nui. En este caso N°2, poseen dos propiedades, una casa en la ciudad muy bien ubicada junto a la calle principal y la iglesia y una parcela en las afueras de Hanga Roa.

“por la candidata vamos todos por allá, noche y día, noche y día, en este caso hay un grupo trabajando esto, hay un grupo cocinando, hay un grupo lavando los platos, hay un grupo cosiendo...toda la isla trabaja...mi esposo, yo, mis hijas, mi prima, vienen y van, hay que trabajar, el que termina se lleva su traje, a veces nos queda mucha corteza de plátano, así que lo damos, y enseño cómo se trabaja en este espacio...”

El conocimiento se transmite familiarmente desde los abuelos. La abuela, ella comenzó con el tema de los trajes en su familia y a enseñar a su núcleo familiar principalmente y conocidos. En momentos donde había que confeccionar muchos trajes, toda la familia ayudaba, de esta forma iban aprendiendo los más jóvenes. Se considera gestora cultural, ya que siempre está enseñando su arte a nuevas generaciones, familia, amigos y quien se interese en aprender, abre su espacio para ello, para eventos y tapati, despedida de amigos, etc. Hay una costumbre cultural de hacer medallones de pure (concha) como talismán de regalo, se regala a doctores, enfermeros y profesores, muchas veces llevan al continente para regalar a quienes los atienden, en señal de buena suerte. Menciona que ninguna hija se interesó en llevar la confección de trajes como actividad, aprendieron, pero se dedicaron a otras cosas, algunas estudiaron en el continente y tienen su profesión.

“Yo lo hacía en mi casa en Hanga Roa ,en el Taupea toda la vida...allá hacia mucho traje de pluma, sobre todo de pluma, me lo transmitía mi abuela, siempre se supo, la familia se unía y trabajaban en conjunto, si mi abuela trabaja ahí estábamos todos, cada familia hacía sus cositas...”

• Al exterior del clan familiar:

Transferir conocimientos a personas externas al clan familiar interesadas en las prácticas ancestrales: La creadora indica que ella enseña a cualquier persona que esté interesada en aprender, tienen la tradición familiar de montar un circuito para limpiar la fibra de la corteza del plátano, luego secarla, y producir los trajes típicos; por décadas lo ha hecho, antes a nivel de competencia apoyando a una de las candidatas de la Tapati y/o a grupos de baile y trajes a pedido, por los que hoy cobra doscientos cincuenta mil pesos aproximadamente.

“...lo voy a limpiar y Ud. Me va a hacer el tejido, él haciendo su trabajo..... compartimos, no es que va a llegar y yo le voy a dar pruébate eso, yo al menos estoy muy cansada, desde niña yo he trabajado, he competido con muchas candidatas con muchas ropas y he ganado también, es noche y día, noche y día hay que coser...Ud. Le está enseñando a él, él es profesor de acá...si, estoy haciendo un traje de pluma, unos larguitos, lo hago por tener, el traje de plumas sale doscientos cincuenta mil pesos, no es que tienes la pluma y te vas, no, hay que trabajarlo...ya se difundió que hay que venir para limpiar, pero no quieren ayudar, no puede ayudar en todo, pero tienen que hacerlo, que traiga su corteza, hemos traído ene y se trabaja en esto...yo no bailo, mi familia sí, hay que ensayar...es un trabajo de chino el que tenemos, se trabaja duro, llevamos un mes, pero se traja todo el año, ya no quiero trabajar todo el año, llevo muchos años trabajando en esto, al final yo te facilito el lugar como para venir y yo te enseño a trabajar, a limpiar, a hacerlo todo, pero no hacer el traje, porque hay que aportar también, antes se hacía todo y se entregaban los trajes gratis...es tiempo que hay que



venir y aportar, ha venido y yo le entrego así, hay que limpiar, pasar máquina, son otros tipos de adornos que hay que hacer, es más difícil...esto se aplicó como para mantenerlo fuerte, que quede más pesado, más fuerte, más decente, para no sujetar con hilos, está cosido..."

La exhibición de los trajes y artesanía de materias primas de origen vegetal y animal al mundo: La Artesana cuenta en conversaciones extraoficiales, que es bastante visible el rol de la mujer en la cultura, ya que siempre se muestra en los bailes, en la Tapati, en los hoteles de la Isla, etc. Agrega que considera que ya está potenciada, ya que siempre han existido giras por el mundo donde se visualiza a través de los bailes, trajes y artesanía en conchas justamente. El año 2010, recién jubilada del correo, viajó en una gira por tres meses por Francia, donde vendió y regaló su artesanía en conchas y trajes de fibras vegetales y plumas, junto a un grupo de bailes que vestían los trajes que ella diseño y confeccionó. Sumado a lo anterior, indica que existe una gran visibilización en la sala de embarque del aeropuerto y diversos hoteles de la isla, en la que se exhiben los bailes con sus trajes típicos y artesanías.

1.3) Los Saberes Haceres en torno a las técnicas vernáculas textiles:

La agente cultural trabaja principalmente técnicas en torno a dos tipos de trenzado **a) La Técnica de trenzado diagonal en base a cuatro tiras con inicio a la vista (también puede ser con el inicio oculto)** y **b) La Técnica de Trenzado tradicional en base a tres hebras de fibra**, ambas extraídas de la misma materia prima común denominada Kakaka, la cual es obtenida del tronco del árbol del plátano, además del deshebrado de ésta para la confección de vestimenta, tal como faldas de distintos largos y accesorios como brazaletes, tocados, collares, taparrabos, tobilleras, entre otros.

Sumado a lo anterior, en su taller menciona una tercera técnica ancestral practicada originalmente por su abuela, en base a la confección de una tela, similar en textura y gramaje al denominado papiro de otras culturas de Norteamérica y Asia entre otros, **c) La Técnica de Tela natural tipo papiro en base a mahute del volcán Rano Kau.**

En adelante, se exponen las tres técnicas de trabajo indicadas, detallando el proceso de confección de cada una, definiendo tres momentos principales que las componen: el inicio, luego el proceso en sí mismo para elaborar el trenzado o trama y finalmente el remate del textil; para finalizar con el análisis de las "Herramientas Tradicionales" empleadas, la presencia de "El Sincretismo" de la práctica, y finalmente identificando las "Nuevas Herramientas".

a) La Técnica de trenzado diagonal en base a cuatro tiras de fibra de plátano o Kakaka con inicio a la vista (también puede ser con el inicio oculto).

Técnica de trabajo: Se dice que este trenzado diagonal es difícil de ejecutar y que es realizado por personas con experiencia en la técnica, que el inicio es lo más complejo. Para éste se toman cuatro tiras del mismo ancho y largo, pudiendo ser éstas del mismo tono, o intercalar con distintos colores o bien, sólo un tono diferente, generalmente abunda encontrar troncos de tonalidad beige, sin embargo, también se encuentran de tonalidades tierra en un solo lado de sus caras como lo son los burdeos, rosas y similares. De acuerdo con el diseño que se quiere lograr, es la fibra que se busca extraer y las posiciones que ocupan en el trenzado propiamente tal, tal y como se muestra en la figura N°13, esto les otorga un diseño resultante distinto e innovador de la trama obtenida.

Preparación: La preparación de las fibras está descrita en su paso a paso en el punto 2) EL HÁBITAT (Patrimonio Natural), y en específico en el ítem 2.3) Las fibras vegetales.



Inicio: Se toman cuatro tiras de fibra de kakaka, ya extraída, limpiada y cortada, puede ser de un mismo pigmento o bien, intercalar dos colores naturales y dos burdeos como se hizo en la figura N°14, por ejemplo.

Proceso: Posee cuatro movimientos, uno por cada una de sus tiras, mostrando su secuencia desde las figuras N°15 a la N°22.

• **Herramientas tradicionales:**

La materia prima de fibra vegetal, la superficie de trabajo (mesa)

• **El Sincretismo:**

Se han modernizado los adornos, las formas de adherir un elemento con otro, ahora se emplea la máquina de coser, la silicona caliente y la incorporación de género como soporte de las hebras extraídas de las fibras, principalmente para cinturón y sostenes. Antiguamente se usaba Mahute, como fibra para cinturones o sostenes. Aproximadamente en el año 1965 se comenzó a fabricar el traje a igual semejanza como es el modo actual; mientras que a partir del año 1968 aproximadamente se introdujo el traje de plumas, esta idea es traída de otras islas polinésicas, a través de un personaje local muy conocido, llamado Papá Kiko, él era quien organizaba los bailes y música polinésica de Rapa Nui, viajando por diversos lugares a nivel nacional e internacional, para exponer la cultura de los bailes, vestimentas, accesorios y música asociada a este arte.

• **Nuevas herramientas:**

Una Cuchara, pegamentos (silicona, pegamento líquido tipo agorex, etc.), telas de colores crudo principalmente.



Fig.N°12 : Fotografía resultante trenza diagonal. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

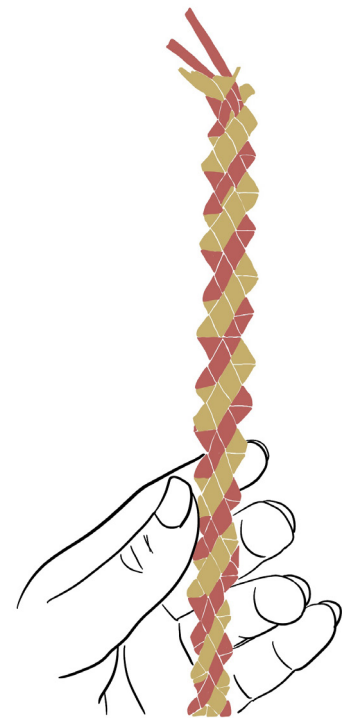


Fig.N°13 : Ilustración resultante trenza diagonal. Fuente: Dibujado e ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.

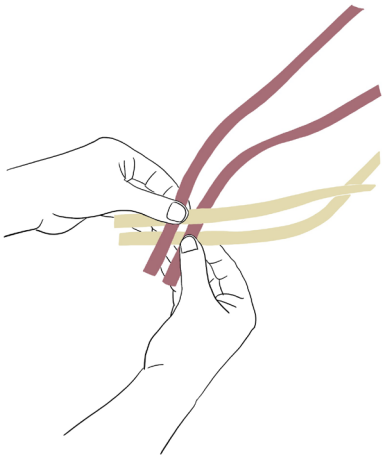


Fig.N°14 :Ilustración cuatro tiras, dos de colores y dos blancos. Se trabaja la fibra semihúmeda.

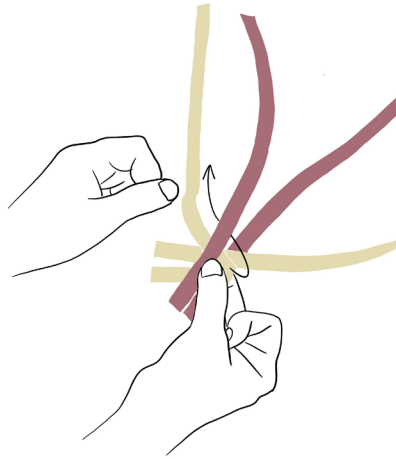


Fig.N°17 :Ilustración inicio el trenzado sin nudo, combinando los colores con mucha habilidad y experticia por parte de La Creadora.

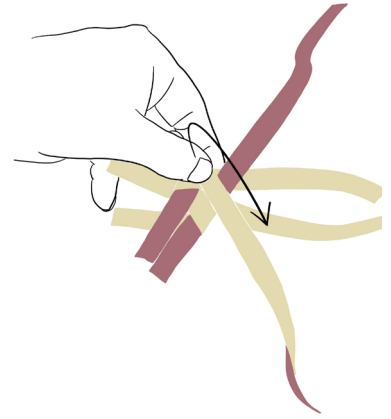


Fig.N°20 : Ilustración proceso de giro.

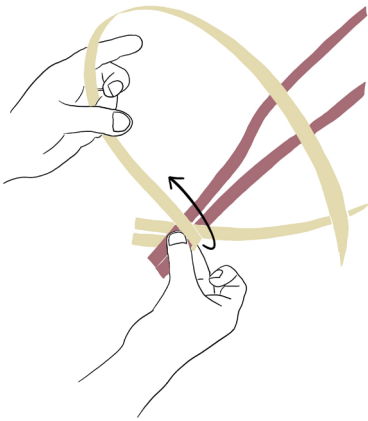


Fig. N°15: Ilustración tejido viene de los lados hacia el centro, y así avanzando.

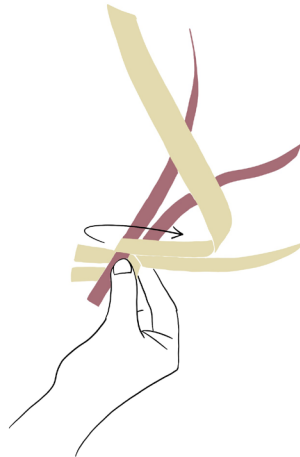


Fig. N°18: Ilustración de la izquierda hacia el centro.

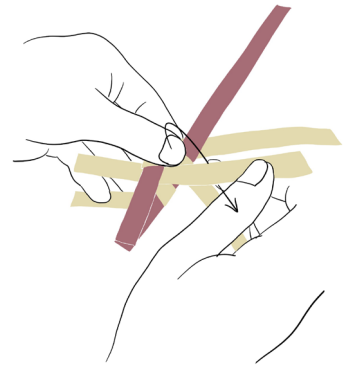


Fig.N°21: Ilustración del movimiento de entrelazar pieza girada debajo de la vertical.

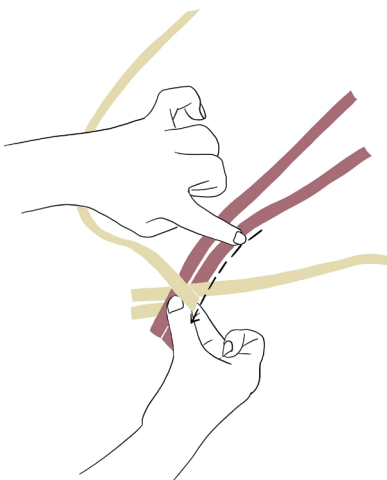


Fig.N°16 : Ilustración de la derecha hacia el centro.

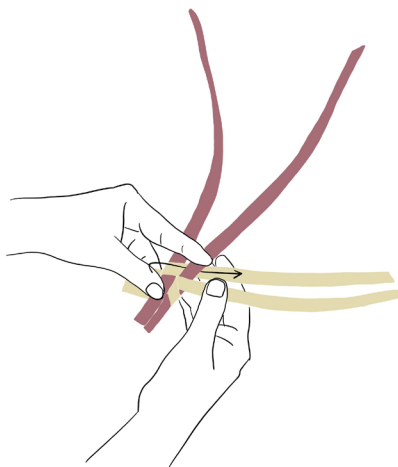


Fig.N°19 : Ilustración las tiras del centro dan el eje para continuar avanzando.



Fig.N°22: Ilustración término de la matriz tipo.



b) La Técnica: Trenzado tradicional en base a tres hebras de fibra.

• **Técnica de trabajo:** Esta técnica si bien es simple, es muy importante, pues es la base para la mayoría de la indumentaria y objetos accesorios, que se producen en la Isla.

Inicio: Se toman tres tiras de fibra de Kakaka, ya extraída, limpiada y deshebrada, puede ser de un mismo pigmento o bien, intercalar dos colores naturales y uno burdeo, por ejemplo, como es el caso de la figura, esto es según el diseño que se desee obtener. Algunas fibras extraídas poseen tonalidades rojizas o colores tierra, precisando que es sólo por un lado de sus caras, lo que otorga un diseño resultante distinto e innovador del trenzado obtenido. Para comenzar las tres tiras se anudan, requiriendo la tensión que otorgan dos personas que las sostienen, para que la creadora pueda trenzar correctamente. En este caso se trenza con las fibras húmedas, pues esto evita el quiebre de la materia prima.

Proceso: Posee tres movimientos, uno por cada una de sus tiras. Existiendo dos estilos, el trenzado de lado derecho (de izquierda a derecha) y el trenzado de lado revés (de derecha a izquierda).

Remate: Se vuelve a anudar para el cierre del trenzado realizado.

• **Herramientas tradicionales:**

La materia prima de fibra vegetal se trenza a dos personas y cuatro manos, requiriendo un balde en el que se sumerja las fibras enrolladas con el objetivo de humedecerlas antes de comenzar a trenzar, si es así necesario y no poseen la humedad requerida para concretar la presente técnica.

• **El Sincretismo:**

No evidenciado en la técnica pura, sí en la confección de la indumentaria.

• **Nuevas herramientas:**

En esta técnica en particular no se visualizaron nuevos materiales ni herramientas, sí en la unión de elementos para la confección de la indumentaria propiamente tal.



Fig. N°23: Fotografía resultante trenzado tradicional. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

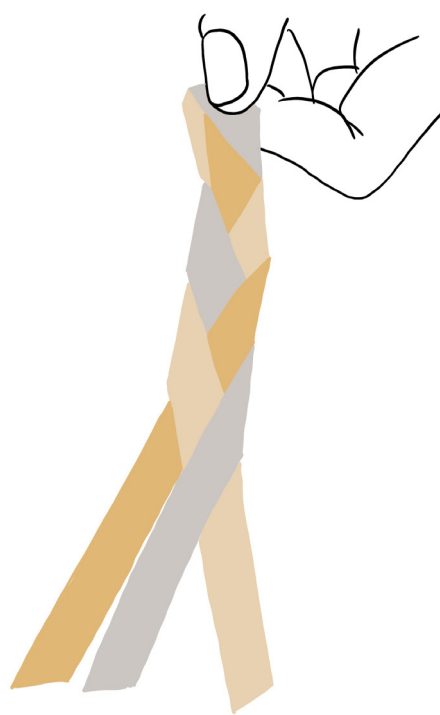


Fig. N°24: Ilustración resultante trenzado tradicional. Fuente: Jaime Silva González.

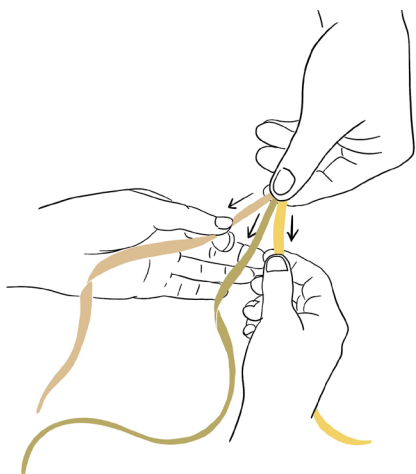


Fig. N°25: Se toman tres fibras de Kakaka desde sus puntas, y se anudan, pudiendo estar amarrado a algún elemento vertical, o bien otra persona sostiene y aplica esa tensión.

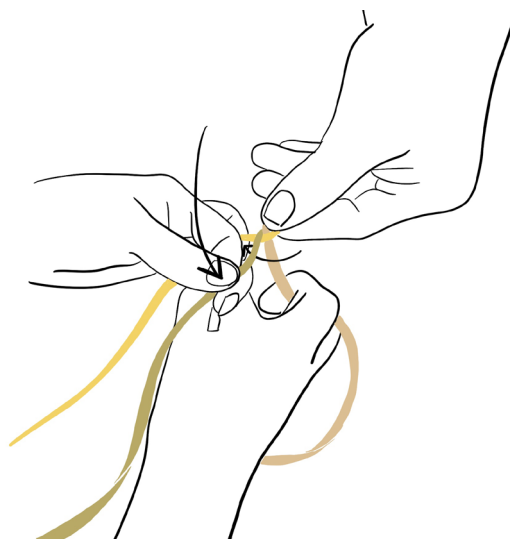


Fig. N°28: se inicia el trenzado, manteniendo la tensión desde el extremo en que se hizo el nudo, pudiendo ser de derecha a izquierda por sobre la fibra del centro.

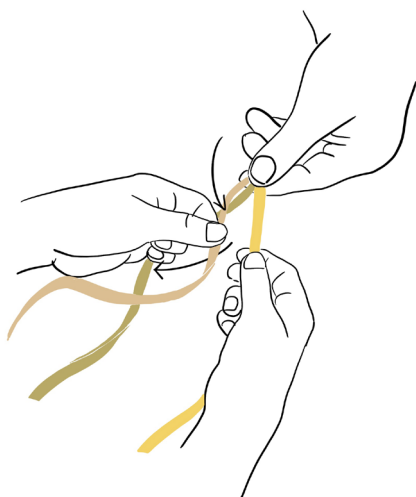


Fig. N°26: Siempre el tejido viene de los lados hacia el centro, y así avanzando.

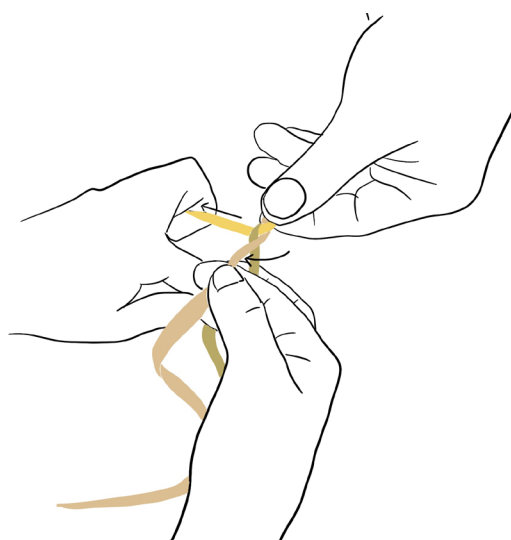


Fig. N°29: de la izquierda hacia el centro.

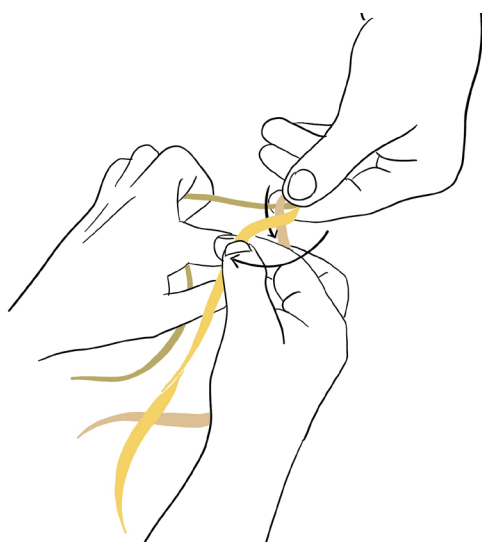


Fig. N°27: De la derecha hacia el centro.



Fig. N°30: Foto indumentaria en base a papiro de mahute. Fuente: http://anuaartesaniarapanui.blogspot.com/p/artesantias-de-mahute_16.html

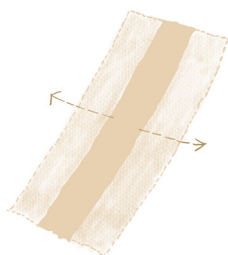


Fig. N°31: Ilustración resultante de la expansión del papiro de mahute. Fuente: Dibujado e ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.

c) La Técnica de Tela natural tipo papiro en base a mahute del volcán Rano Kau

• Técnica de trabajo:

La técnica de confección de papel es fundamental para la creación de vestimenta muy diversa y objetos, tales como cordeles, obras de arte para ceremonias como la de Tangata Manu (Hombre Pájaro), vestidos, prendas de torso, faldas de distintos largos. Y también es empleada para objetos de pequeño, mediano y gran formato, los que van desde joyas, tales como aros, hasta otros a gran escala como lo es el papel base de dibujos de distintos estilos y técnicas.

Inicio: Se cuenta con rollitos de tiras extraídas de la fibra que sigue de la corteza del tronco del mahute, que es extraído del volcán Rano Kau. Se remoja en agua con sal pudiendo hervirse, se cuelga, a medida que se va trabajando, se van sacando de a uno y colocando sobre piedra o tronco de gran diámetro. Luego de colocar la tira sobre la piedra o tronco, esta se extiende completamente. En este momento la tela está preparada para ser trabajada.

Proceso: Al tener la pieza de mahute extendida sobre la superficie en la que se trabajará (piedra o tronco), se toma un mazo de madera para machacarla de forma sistemática de arriba hacia abajo y desde un lado hacia el otro lado, con esta acción, la tira se duplica o triplica en su ancho, según el espesor que se desee producir el papiro. Pudiendo producirse tela de pequeño, mediano y gran formato, dado que esta fibra otorga la opción de ir sumándose a otra ya trabajada, las que se adhieren por su composición, regulando de esta manera el tamaño deseado.

Remate: El término de la técnica está dado por el ensamblaje de las partes de la fibra, y finalmente el secado del papiro para poder emplearlo en el uso final que se elija darle.

• Herramientas tradicionales:

Fibra de mahute, Hilo de fibra, llamado HauHau, Maderas, Pigmentos en base a pintura natural /Kiea, pintura natural que se produce por efecto de la humedad de la tierra que se localizan en zonas subterráneas)

• El Sincretismo:

Nuevas herramientas: La silla, la banqueta a la altura de la silla, los pañitos (dos) de telas artificiales para limpiar la piedra y apoyar la piedra), un balde en el cual remojar las tiras a trabajar,

Los mahute del cráter Rano Raraku tienen más de 500 años, por lo que la tela tiene más antigüedad en trabajarla que los mahute que se han plantado en casa. La tela tiene una textura más fina y firmeza al trabajar. Es más fino y una textura más prolongada. No está en extinción sin embargo se necesita plantar más cantidad para difundir entre la comunidad Rapa Nui. Es una tela que antiguamente se utilizaba para la vestimenta de los Ariki y de las personas.

“porque ya mi abuela estaba trabajando con esto para hacer trajes de esta manera, pero era más largo, las mujeres eran más tapaditas, se usaban largos, , trabajaba mucho con los mahute, es un árbol, arbusto largo, se saca y se corta, se limpia con cuchillo y se corta en el medio, y se abre y se va machacando, si es grueso así, se da así de ancho...eso se encuentra solamente en el volcán, de esos grandes y bueno, puedo tener ahí por cantidad ahí pero no son buenos, no son grandes porque necesitan mucha agua...”

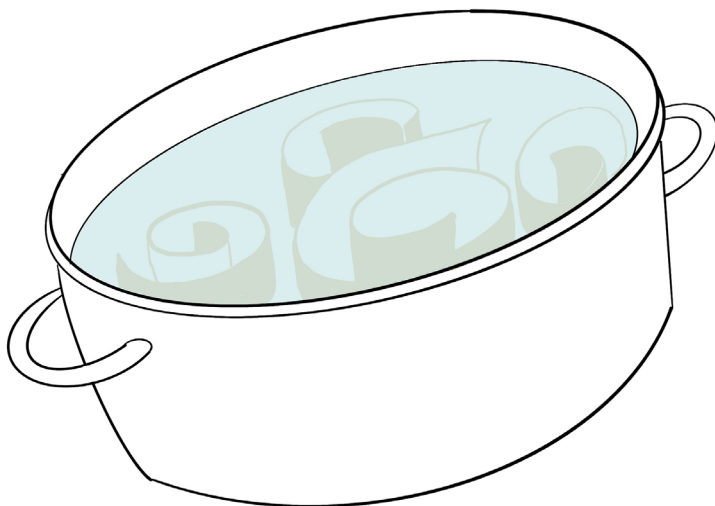


Fig. N°32: Cada fibra se enrolla y se guarda, para poder trabajarla como papiro, es necesario remojarla para evitar así que se quiebre la tira. Fuente: Jaime Silva González.

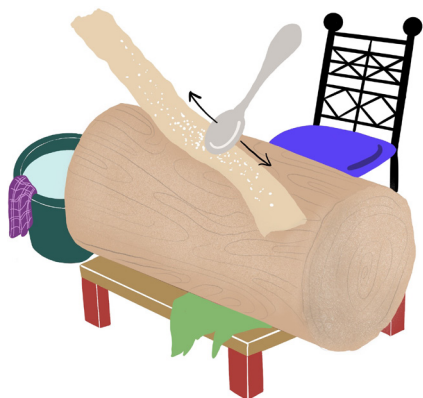


Fig. N°33: Se extiende cada tira sobre una piedra o un tronco y se limpia con una cuchara. Fuente: Jaime Silva González.

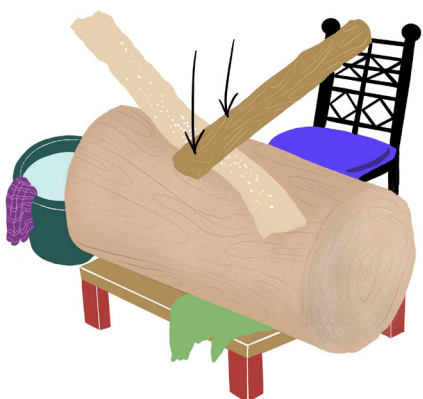


Fig. N°34: Finalmente se machaca con una pieza de madera, de forma pareja de un lado a otro y en todo su alto, de esta forma y con mucha paciencia se puede llegar a cuadruplicar el tamaño original de cada tira de fibra vegetal. Fuente: Jaime Silva González.



Calle Te Pito o Te Henua

A

B

C

Fig. N°34: Foto satelital de la ubicación de la casa de la creadora en relación al territorio de la Isla.

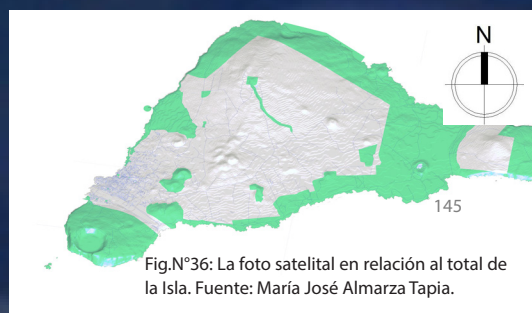


Fig.N°36: La foto satelital en relación al total de la Isla. Fuente: María José Almarza Tapia.



2) EL HÁBITAT (Patrimonio Natural):

2.1) El territorio de las materias primas: El abastecimiento de las materias primas que emplea la creadora para su artesanía, en general se emplaza en el entorno próximo a sus casas, algunas incluso inmediatamente alrededor de éstas, en su mismo terreno, y hace mención de la extracción de sus ancestras del Mahute desde la ladera interior del Volcán Rano Kau.

A. La casa de la ciudad: Una se encuentra ubicada a media cuadra de la calle principal (Calle Te Pito o Te Henua) del poblado Hanga Roa de Rapa Nui, el eje de esa calle culmina en la única Iglesia Católica, y a un costado de ella y de la feria de artesanía se sitúa la casa de la creadora en la calle Ara Roa Rakei.



Fig. N°37: Foto satelital emplazamiento casa en HangaRoa. Fuente: Google earth

Fig.N°38 : Foto patio acceso a casa en Hanga Roa Fuente: André Baradit Soto.

B. La casa del campo: Su segunda casa se encuentra en construcción, en un gran terreno en el que se encuentran las viviendas de dos de sus tres hijas, en las que vive con su marido en una de las casas que una de sus hijas posee para arriendo en épocas en que la isla está abierta para el turismo nacional e internacional.



Fig. N°39: Foto satelital emplazamiento de la parcela. Fuente: Google earth

Fig. N°40: Foto acceso a casa en el campo. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

C. El Volcán Rano Kau: Para muchas personas Rapa Nui el Volcán es un verdadero santuario, y posee un significado espiritual. En la antigüedad las mujeres bajaban a lavar la ropa a la laguna del cráter, y allí crecen los mejores y más antiguos Mahute de toda la isla, desde los cuales se extrae parte de los troncos de los arbustos que crecen en su ladera.

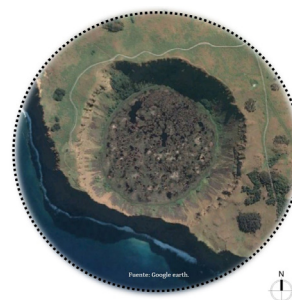


Fig.N°41: Foto satelital emplazamiento cráter volcán Rano Kau. Google earth

Fig.N°42 : Foto cima del cráter del volcán Rano Kau. Fuente: Registro propio.



2.2) Las Materias Primas: La creadora trabaja principalmente una materia prima, que es la Kakaka, obtenida desde la fibra extraída del tronco del árbol de plátano, el cual crece en abundancia en la Isla y las proximidades de su casa del poblado Hanga Roa y en el perímetro de su terreno en el campo, también es proporcionado por familiares, amigos o vecinos cercanos, si es que no dispone de estos para las épocas en los que confecciona o enseña su saber hacer en torno a esta fibra de forma más intensa. Además, se incorpora a este caso de estudio la tela de Mahute y su respectiva técnica, fibra extraída del tronco del arbusto, que trabajaba su abuela.

2.3.A. Árbol de plátano o Kakaka.

Luego de un proceso de recolección, que generalmente realizan los hombres de cada clan, debido a poseer mayor fuerza para talar, cargar los troncos y trasladarlos al lugar de acopio, dirigidos por la cultura, quedando allí a la espera de ser trabajados, dicho espacio es cercano al lugar a la intemperie cubierto por el follaje de los árboles de la casa de la ciudad o bien, cercano al taller semicerrado de la casa del campo, o donde se trabajará la extracción y limpieza de la fibra a emplear para el vestuario, accesorios u objetos que se confeccionen.

En la figura N°43 se ve el árbol del plátano o kakaka en su estado natural, luego en la Fig.N°44, el resultado de la fibra obtenida, traducido en hebras colgadas bajo techo en el taller de la creadora en el campo, en proceso de secarse mediante el aire y el peso otorgado por la gravedad al estar colgadas.



Fig. N°43: Foto de Árbol de plátano o kakaka en terreno del campo. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°44: Foto fibra en tiras colgada en cordel para secado por gravedad bajo cubierta y en espacio intermedio en taller en casa en el campo. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Mientras que en la figura N°45, se encuentran los troncos talados y acopiados en el terreno de la casa de la ciudad, cuya resultante son tiras de mediano formato extraídas, las que se enrollan para ser secadas.

Ambos procesos son diferentes porque el uso que se le dará a las hebras como a las tiras (piezas largas, estrechas, delgadas y generalmente flexibles), es distinto.

2.3.B. El Mahute.

Por otra parte, la creadora menciona que su abuela le traspasó el conocimiento de que los mejores Mahute eran extraídos del interior del volcán Rano Kau, cráter que es considerado un verdadero santuario de la naturaleza en la isla, el cual contiene la energía de todas y todos las y los ancestros que bajaban por distintos motivos a éste. El lugar es una reserva natural de agua dulce de lluvia, lo que hace que proliferen distintas especies vegetales endémicas de Rapa Nui, como lo es el Mahute, toda Rapa Nui sabe que el mejor se da en su interior, porque requieren mucha agua para poder extraer de ellos una fibra de buena calidad, de color blanco invierno y sin manchas, para poder generar con éstos tela o también llamados papiros de buena calidad.



Fig. N°45: Acopio de la materia prima árbol de plátano o kakaka en el patio de la casa de la ciudad de la creadora. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Fig. N°46: Foto de la fibra en tiras de mediano formato en proceso de ser enrolladas para secado. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

En la figura N°47 se encuentra el arbusto mahute en la ladera interior del volcán Rano Kau, en su estado natural, en la actualidad algunas mujeres Rapa Nui descienden a esta ladera a realizar una poda de los mahute, en un proceso de recolección consciente y respetuoso, puesto que saben qué ramas cortar, cuales no y en qué estaciones del año es factible realizar esta poda. Con el mahute se puede elaborar tela de primer nivel, como muestra la figura N°48.



Fig. N°47: Foto Arbusto mahute en estado natural en ladera interior de volcán Rano Kau. Fuente: André Baradit Soto.

Fig. N°48: Fotografía de ejemplo de la Tela de Mahute. Fuente: http://anuaartesaniarapanui.blogspot.com/p/artesantias-de-mahute_16.html

A continuación, se expone el proceso de extracción de la fibra de ambas materias primas: “Árbol de plátano o Kakaka” y luego “El Mahute”.

Proceso de extracción de la fibra del “Árbol de plátano o Kakaka.”



Fig.N°49: Se elige el tronco a trabajar. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Preparación:

Lo primero es reunir los siguientes materiales:
 -1 cuchara sobpera.
 -1 cuchillo
 -1 mesa firme sobre la cual trabajar, con una altura de 75 cms. Aprox.
 -1 espacio taupea (espacio intermedio) o bajo follaje de árboles si es a la intemperie.
 Luego, es posible situar la materia prima a trabajar, sobre la superficie despejada para ejecutar los pasos sucesivos



Fig. N°50: Extracción de canoas del tronco. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Desagregar las canoas:

Se coloca el tronco en la posición horizontal sobre la mesa para proceder retirar con la mano y de forma continua, una de las fibras delgadas de arriba debajo de tal forma de dar paso con esta acción a la apertura del tronco y así poder extraer las canoas que componen el tronco del árbol del plátano.



Fig.N°51 : Descarte partes en malas condiciones. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Selección a trabajar:

Luego de obtener cada canoa de forma independiente, es posible revisarlas y proceder a descartar las partes en mal estado (de color café oscuro) o dañadas de cada una, cortándolas con un cuchillo pequeño.



Fig. N°52: Se limpia cada canoa. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Extracción de componente carnoso

Al tener cada canoa seleccionada y limpie, se prosigue con el proceso de limpieza de cada una, el cual consiste en tomar una cuchara y raspar cada pieza de principio a fin con firmeza y de un solo movimiento, extrayendo la sección carnosa de cada pieza.



Fig.N°53 : Detalle limpieza de cada tira. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Limpieza:

Vista frontal de la limpieza con cuchara que se realiza de cada pieza.



Fig.N°54 :Fibra a remojar en un balde para luego lavarse. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Remojo:

Cada tira extraída como materia prima pasa por el proceso de lavado con bálsamo y agua, posterior a un período de remojo, como parte del proceso de limpieza y preparación.



Fig. N°55:La tira limpia se extiende y prepara. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Tira limpia extendida:

Ya lavada, la tira está lista para iniciar su preparación de ser enrollada y secada.



Fig. N°56: Proceso enrollado de la tira. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Enrollado sobre si misma:

El enrollado de cada tira sobre sí misma, anudándola con una pequeña fibra en uno de sus extremos, como muestran las figuras N°57.



Fig.N°57 :Tira colgada en alambre. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Secado tira enrollada colgada en alambre:

Se puede colgar a la intemperie, donde le llegue muchísimo sol, colgada de un alambre de púa.



Fig. N°58:Tira apoyada en banca. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Secado tira enrollada sobre banca de madera:

O bien, se puede colocar sobre una superficie como la banca de madera, donde también le llega mucho sol, hasta que esté seca.



Fig. N°59: Tira colgada de rollo de madera. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Secado tira enrollada colgada en tronco:

Y también, se puede colgar en un tronco en las mismas condiciones antes descritas.



Fig. N°60: Hebras gruesas anudadas y colgadas en cordel bajo techo. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

Secado hebra colgada en mediano formato:

Las hebras se cuelgan por medio de un nudo simple, en un cordel a una altura de dos mts. aprox., bajo sombra (puede ser bajo un techo totalmente cubierto pero abierto a los costados, o bien bajo el follaje de los árboles, siempre y cuando sea sombra constante), con el objeto de que en esa posición y con la acción de la gravedad, se sequen manteniendo la tensión de la fibra.



• Proceso de extracción de la fibra del “Mahute.”

El ascenso al territorio de la materia prima: La creadora asciende en vehículo desde su casa situada en el poblado de Hanga Roa a la cima del cráter del volcán Rano Kau. Este ascenso posee el carácter de ser una especie de procesión.

El descenso a la ladera interior del volcán Rano Kau: Se llega a un punto específico junto a colaboradores que ella invita a ser parte de este proceso, en específico a la ladera nor-oriental de la cima del volcán. Desde ese punto, el recorrido sólo es a pie junto a un equipaje liviano, pues descienden a una altura intermedia entre dicha cima y la cantera del cráter propiamente tal.

El montaje de un campamento provisorio: Se establecen acampando alrededor de un árbol de guayaba previamente identificado, constituyéndose en un hito, ya que es un punto de referencia y centro de operaciones del campamento que monta, extendiendo un plástico que se suspende gracias al follaje del árbol, alrededor de él, quedando como un paraguas gigante) con el objeto de pasar dos días y una noche para lograr el cometido de recolectar su materia prima. Esta campaña es planificada con semanas de anticipación y contempla alojar al menos una noche para lograr obtener la fibra necesaria que proveerá a las próximas creaciones, en esta ocasión se sumaron al segundo día tres colaboradores más.

Campaña de recolección consciente y respetuoso: Se visualiza que realizan una campaña de recolección consciente, puesto que sube en una estación puntual (primavera, septiembre 2020), por un tiempo específico (una noche y dos días), a un área determinada, jamás descendiendo más allá de lo permitido, como por ejemplo al lago que se forma en el mismo cráter y finalmente cortando sólo las ramas laterales del arbusto mahute, en un acto de poda y recolección consciente del mejor mahute que se produce en Rapa Nui, dado que es el que posee el color más blanco, puro y sin manchas, por el lugar en el que se encuentra y el tipo de agua con el cual es regado (agua de lluvia y agua subterránea del cráter), puesto que identifica en el volcán que es su santuario que posee una bóveda, en el ascenso agradece y pide a sus ancestros y a su gente, genera un vínculo con lo sagrado, vinculando su quehacer con un componente mágico. Se dice que el volcán sólo permite extraer lo que puede cargar en la espalda cada persona en el trayecto de retorno en contrapendiente desde la ladera interior hasta la cima del cráter y luego descender al auto que trasladará finalmente al poblado.

La recolección de la materia prima: La artesana y sus colaboradores descienden a la ladera interior del cráter del volcán Rano Kau de Rapa Nui. El objetivo es recolectar partes de las ramas del tronco del arbusto denominado Mahute. Luego de cortadas dichas partes de las ramas laterales del tronco del arbusto mahute a modo de “poda”, cosechando de forma consciente la materia prima, de tal forma fomentar que éste perdure en el tiempo, evitando así que muera. Se transportan las ramas recolectadas, acopiando todas las ramas en un solo lugar para mojarlas. Procesar la materia prima in situ: Al tener las ramas, se seleccionan las que se procesarán en el mismo terreno y las que se llevarán de regreso al poblado. De aquellas que se decide extraer in situ, se desprende de su corteza (capa exterior más oscura del tronquito), pelándola con un cuchillo, como muestra la figura N°63. Luego, al tener la rama ya “pelada”, se prosigue a realizar un corte longitudinal desde arriba hacia abajo con el cuchillo, de tal forma de generar un único corte para extraer la fibra (b), que se separa del tronco (c), el cual se desecha para efectos de la presente técnica. Finalmente, la tira de la fibra extraída del tronco del arbusto mahute se enrolla para poder ser guardada en bolsas para transportarlas al taller de la artesana en el poblado de Hanga Roa.

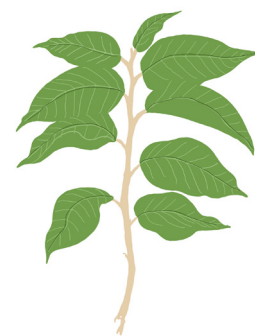


Fig. N°61: Arbusto Mahute. Fuente: Jaime Silva González.



Fig. N°62: Se extraen ramitas a modo de poda, de forma consciente, conservando la fuente de materia prima, cada rama se limpia de la corteza, dejándola de un color café muy claro. Fuente: Jaime Silva González.

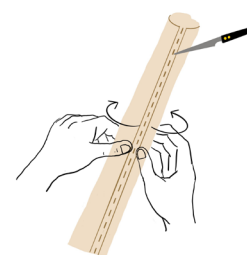
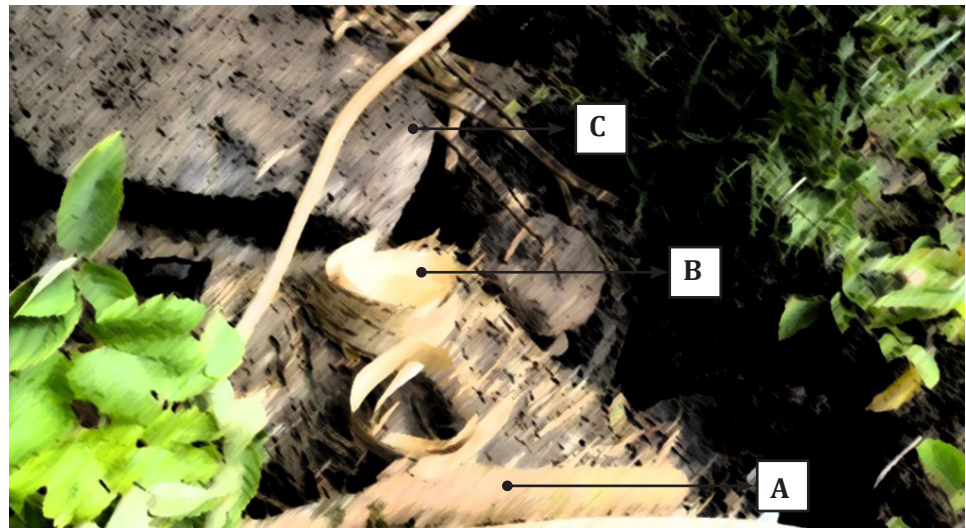


Fig. N°63: Luego se realiza un rajo de arriba abajo con un cuchillo, extrayendo con mucho cuidado la fibra que habita entre la corteza y el interior de la rama, de cada una de las ramitas extraídas.



La presente fotografía presenta los tres estados por los que pasa la rama o tronco extraído del arbusto denominado Mahute. Fig. N°64: Tres fases del tronco de Mahute



- (a) el tronco completo.
- (b) la tira de fibra enrollada.
- (c) el interior del tronco, sin la corteza y sin la capa de fibra extraída que se enrolló para su traslado, interior que se desecha para efectos de la presente técnica.

Fig. N°64: Tres fases del tronco de Mahute

LO HUMANO (Patrimonio Material):

La micro escala de “Lo Humano”, contiene 3.1) el emplazamiento del lugar de producción, 3.2) El/los Taupea, la casa taller, el taller y finalmente 3.3) los objetos producidos.

3.1) El emplazamiento:

La casa de la creadora y su taller, lugar de producción, se emplazan a una distancia aproximada de 2.600 metros lineales del eje cívico del poblado Hanga Roa. La vivienda se emplaza en un polígono irregular de 14.800 m², constituido en una comunidad familiar, junto a dos de sus tres hijas.

La casa de la artesana se sitúa en el fondo del sitio, se accede desde la orientación este donde se ubica el acceso principal al macro terreno, por una entrada más angosta y larga, hasta enfrentar la vivienda de la artesana en proceso de construcción (fig. N°67).

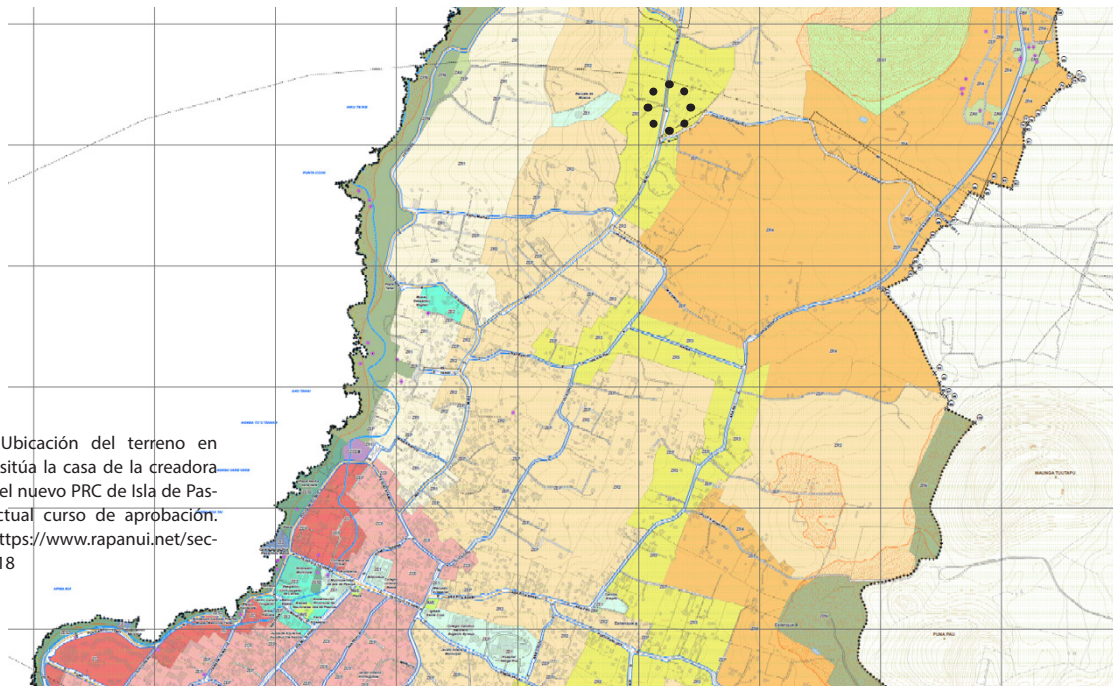


Fig. N°65: Ubicación del terreno en el que se sitúa la casa de la creadora Noelia en el nuevo PRC de Isla de Pascua en actual curso de aprobación. Fuente: <https://www.rapanui.net/secciones/2918>



Fig.N°66: Ilustración emplazamiento parcela de la gestora y su clan familiar directo. Fuente: Jaime Silva González.



Fig.N°67 : Foto 2 viviendas de hija menor, una en la que habita ella y familia y la otra de arriendo en actual uso por la artesana y su Esposo durante el proceso de construcción de su casa definitiva en el terreno. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°68: Foto desde acceso principal hacia noreste, cuyo cerro es en base a una pirca. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°69:Foto desde acceso principal hacia el este. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig.N°70: Vivienda casa hija mayor con 2 nietas. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°71: Casa en construcción y taller de trabajo con Kakaka de la cultora. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°71: Casa en construcción y taller de trabajo con Kakaka de la cultora. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°73: Foto desde acceso principal hacia carretera de acceso orientación sur este. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



3.2) El taupea, la casa, y el taller:

La casa y el taller de la creadora están separados. La vivienda está compuesta por un área pública constituida por **3.2.a) Un Taupea** (Espacio Intermedio) un área privada integrada por **3.2.b) La Vivienda** (Fig. N°76) y finalmente un espacio contiguo a la casa, destinado a la producción de su artesanía denominado **3.2.c) El Taller**.

3.2.a) El Taupea (Espacio Intermedio):

Se conforma como un lugar que media entre el exterior y el interior, por ello denominado como espacio intermedio, en este caso la intemperie del sitio donde se emplaza la vivienda propiamente tal. Es un área tipo patio cubierto que posee apertura de uno de sus lados y sólo una cubierta de material más bien ligero. El Taupea de la casa de la cultora se encuentra en construcción, el cual se constituye por sobrecimiento de bloque de hormigón, un pilar central aislado que sostiene la viga que sostiene la cubierta de vigas y costaneras con remate de planchas de zinc.

3.2.b) La Vivienda:

La casa de la creadora también posee un área pública y otra privada en su interior, el **Área Pública** se encuentra conformada por el acceso principal (Fig. N°78) pasillo de circulación o Taupea, que distribuye al Área Privada, compuesta por un dormitorio principal (Fig. N°77) , dos secundarios (Fig. N°82) y un baño. Su base es de sobrecimiento mixto de bloques de hormigón, piso de radier a la vista sin tratar, tabiquería de madera revestida en fibrocemento, cubierta conformada por vigas, costaneras y planchas de zinc.

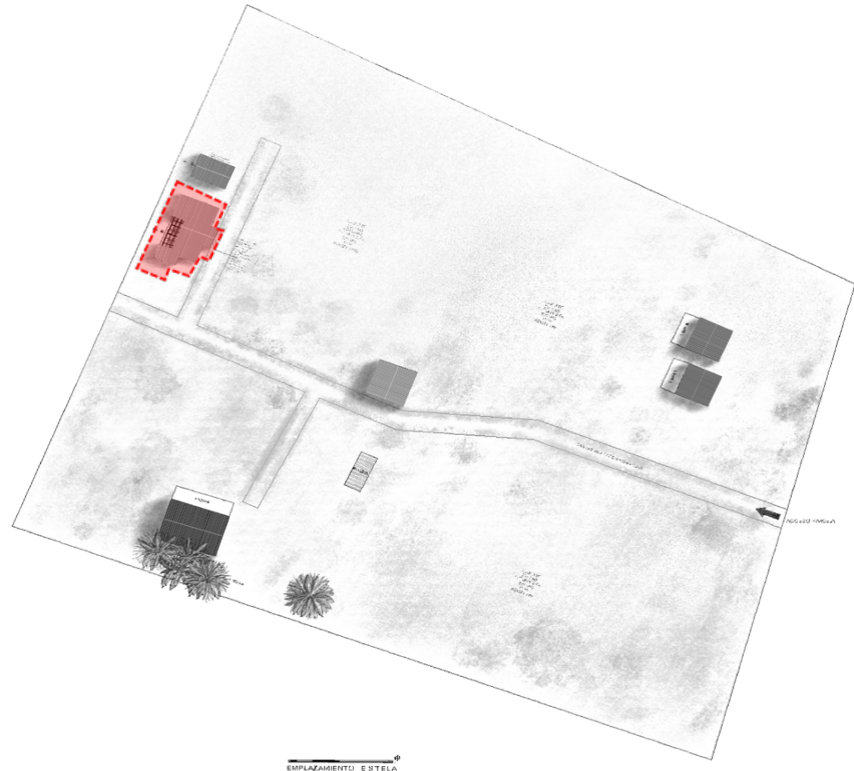


Fig.N°74: Ilustración ubicación casa artesana en construcción en relación a la parcela. Fuente: Dibujado por Eduardo Vera Viveros a solicitud de la autora.



Fig. N°75: Planta de arquitectura casa en construcción. Fuente: Dibujado por Eduardo Vera Viveros a solicitud de la autora.

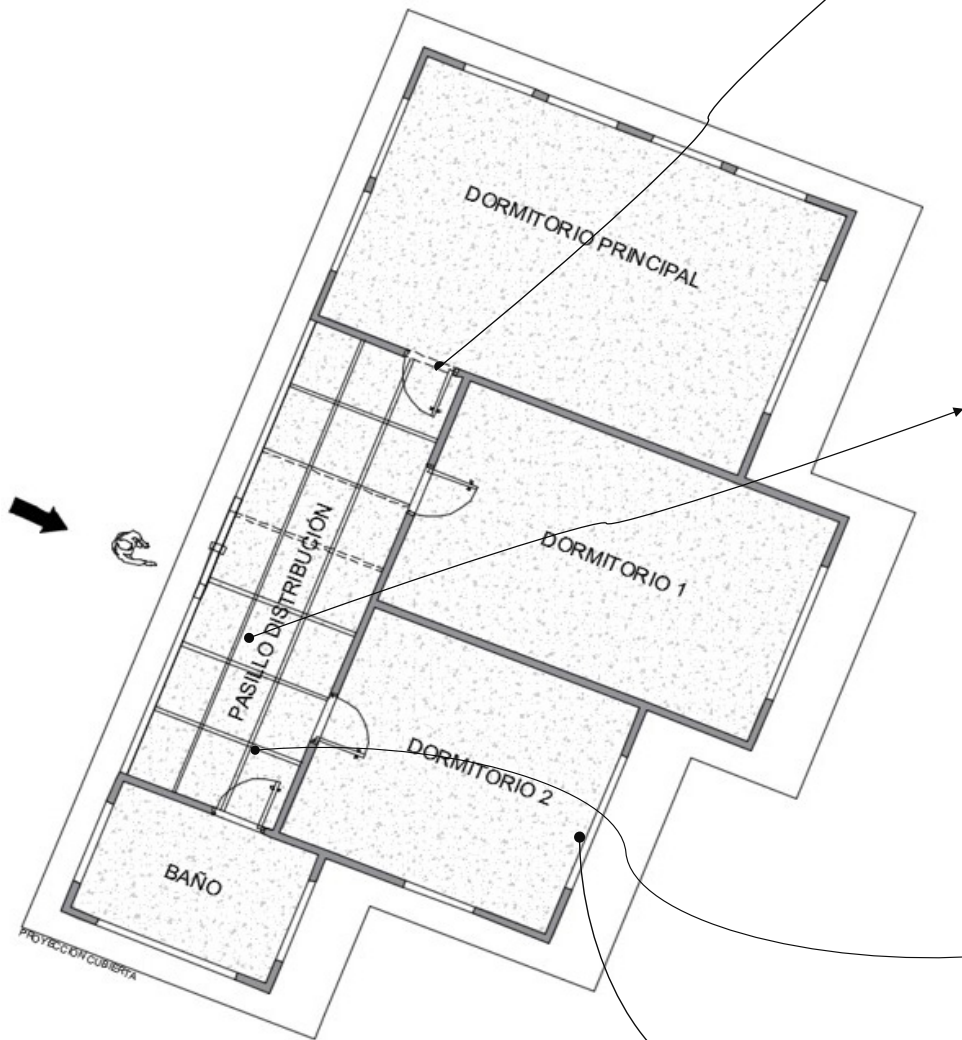


Fig. N°76: Foto exterior dormitorio principal. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°77: Foto fundación de bloques de hormigón. uente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°78: Foto taupea y pasillo distribución, espacio articulador cumpliendo doble función. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°79: Foto fachada este casa en construcción. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig.N°80: Foto detalle volcanita en hormigones. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig.N°81: Foto interior dormitorio 1. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°82: Foto fachada norte y bandera Rapa Nui. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



3.2.c) El Taller:

Los materiales que componen el espacio de producción o taller son piso de tierra; muros conformados por antepechos estructurados por tablonces de madera en sentido horizontal con piezas cada cierto tramo, en sentido vertical actuando como rigidizantes, forros laterales de materiales mixtos con planchas de zinc apaisadas en una de las fachadas, en otra malla sombra de 60% y finalmente una última de plancha alveolar verde.

La estructura de techumbre se compone de vigas muy delgadas, con formato por piezas de madera que de pequeñas cumplen la sección función de vigas de costanera que reciben revestimiento con planchas de zinc.

Además, posee tres lugares donde confecciona, transmite e intercambia su arte y conocimientos: primero, el lugar donde confecciona su arte, es en la feria artesanal, en Atamu tekena, en su casa o en otras casas que eran de las familias de las candidatas Reina de la Tapati, donde se organizaban para acampar en períodos durante todo el año, con el objeto de producir en conjunto a otras artesanas la confección de vestimentas típicas; mientras que el lugar donde transmite e intercambia conocimientos con otras artistas respecto a su arte, indica que es en los mismos lugares donde confecciona.

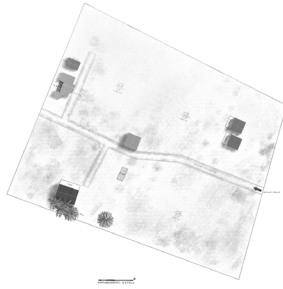


Fig.N°83: Ilustración ubicación casa en construcción en relación a la parcela. Fuente: Dibujado por Eduardo Vera Viveros a solicitud de la autora.



Fig. N°85: Foto desde el interior del taller hacia acceso único (oeste). Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°86: Foto interior fachada este. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig. N°87: Foto acceso (vista oeste) desde exterior a interior del taller. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

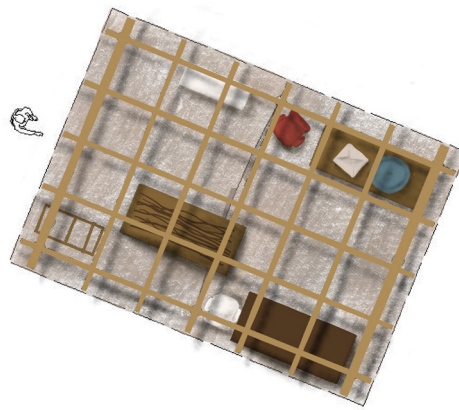


Fig.N°84: Ilustración planta arquitectura taller. Fuente: Ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.

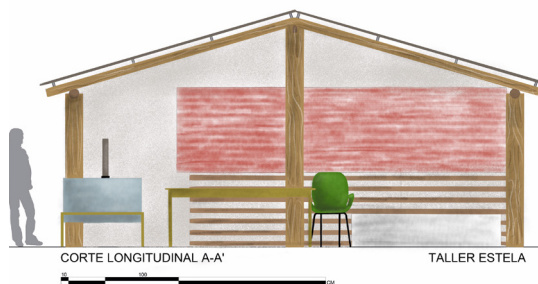


Fig.N°89: Ilustración corte taller. Fuente: Ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.

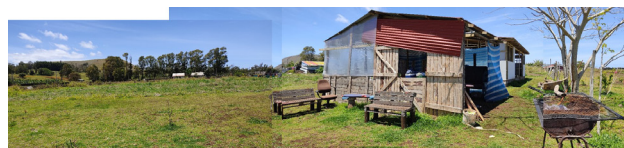


Fig.N°88: Foto entorno y vista exterior taller fachada sur y único acceso. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



3.3) Los Objetos:

La artista se dedica a confeccionar objetos contemporáneos empleando las técnicas ancestrales que heredó de su madre, abuela y de su linaje materno, las obras que crea son principalmente indumentarias en torno a las variadas celebraciones que se desarrollan en la isla, utilizando fibras vegetales de árbol del plátano principalmente, junto con otras materias primas de origen animal, como lo son las plumas de aves y conchitas de variados tamaños desplegadas en el territorio que conforma la Isla Rapa Nui.

Las técnicas traspasadas desde su linaje materno se fusionan con lo aprendido por ella, tanto en su propia trayectoria y al intercambio entre otras creadoras en torno a su arte.

Los trajes y ornamentación que confecciona están en directa relación con las celebraciones diversas que existen en la Isla, identificando la Tapati (semana de la cultura Rapa Nui) como la que abre el año, la más importante y grande de los festejos que honran a su cultura y el ciclo de celebraciones en su pueblo.

Los objetos producidos con las técnicas heredadas se agrupan en seis categorías, aquellos que cubren la cabeza, el cuello, el tronco superior, el tronco inferior, las extremidades y accesorios u ornamentación, los que se especifican a continuación:

3.3.1. Accesorios para la Cabeza: Cuya confección se concentra principalmente en tocados y coronas.

3.3.2. Accesorios de cuello: Principalmente collares de fibras trenzadas y hebras deshebradas para su composición.

3.3.3. Accesorios para el Tronco superior: Para el tronco superior fabrica vestimenta para los trajes femeninos, tales como son los sostenes.

3.3.4. Accesorios para el tronco inferior: Respecto a la creación de vestimenta para el tronco inferior, tanto femenino como masculino es bastante diverso, puesto que produce taparrabos, bikinis, faldas para ambos géneros con diversas técnicas.

3.3.5. Accesorios para las extremidades: Tales como son los brazaletes, pulseras, tobilleras, etc.

3.3.6. Ornamentación: Las técnicas de trabajo en base a fibras vegetales pueden ejecutarse en pequeño, mediano y gran formato, desde las flores de la figura N°95 hasta el entramado de la figura N°92 en gran formato, dependiendo del uso que se le desee dar o el encargo que le hagan a la creadora.

Es importante agregar que, si bien las plumas y las conchitas son materias primas de origen animal no pertenecientes a la presente tesis en estudio, sin embargo, son complementarias a las creaciones de la mayoría de las técnicas analizadas, y algunas son recolectadas de la misma isla sin embargo varias son importadas de otros países de Asia o de otras islas de la Polinesia Francesa y de Oceanía.



Fig.N°90: Corona o collar de hebras de Kakaka con fibras deshebradas intercaladas. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig.N°91: Trenzado diagonal con tiras de Kakaka y aplicación de color diagonal. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig.N°92: Trenzado diagonal con tiras de Kakaka y aplicación de color en triángulos intercalados. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig.N°93: Trenzado diagonal con tiras de Kakaka de color natural. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



Fig.N°94: Bikini superior de dos técnicas de trenzado. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.



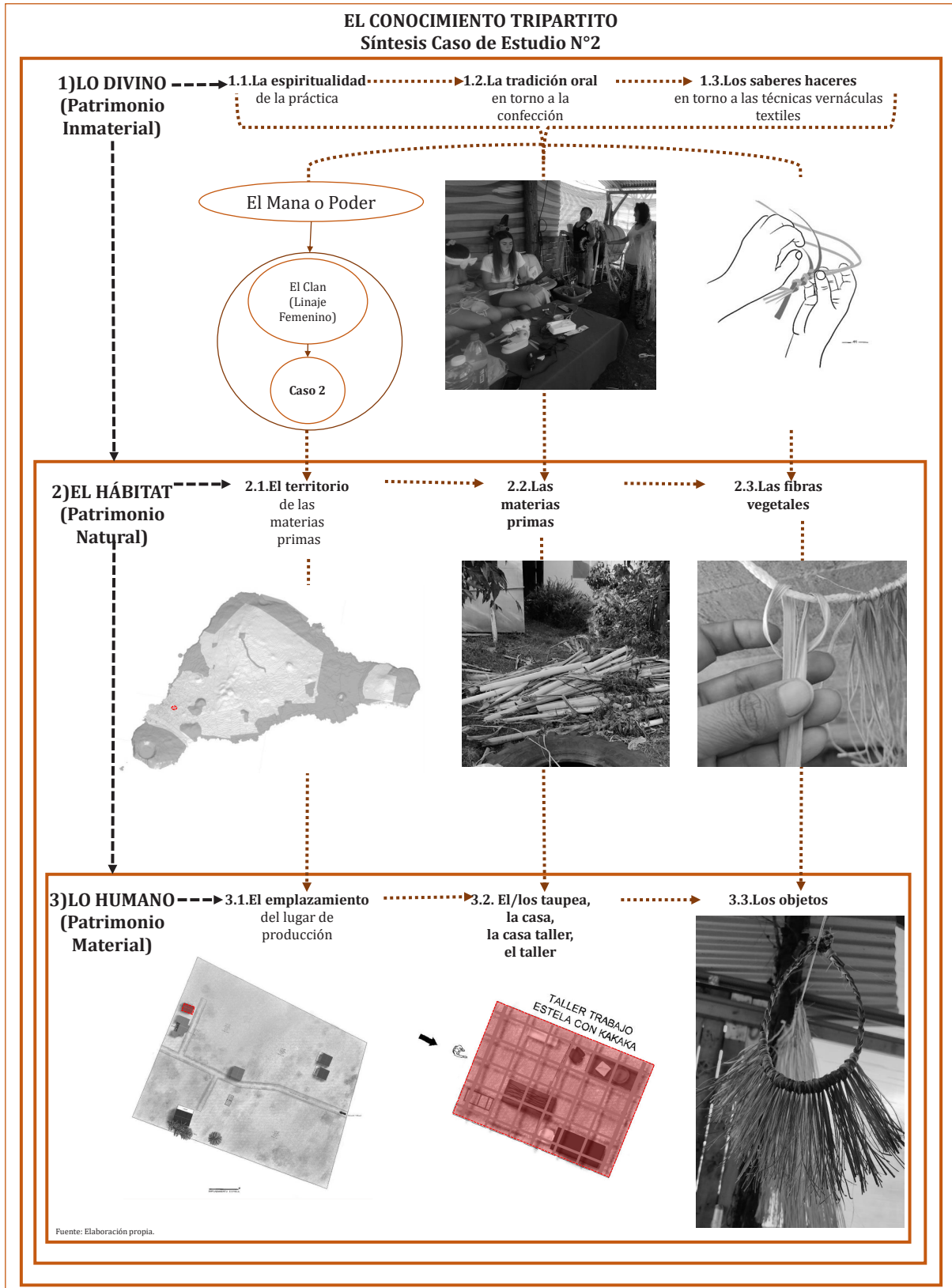
Fig.N°95: Falda de niña de hebras de la fibra de Kakaka, trenzado. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera.

LA TRENZA

Las trenzas de las mujeres indígenas, es decir, el pelo sujeto y 'tejido', adornado, más 'cultural' que el de los hombres

Plegado a los imaginarios mapuches y mestizos el pelo se configura como un elemento que adquiere nuevos simbolismos, ya no como operador de la metonimia, sino como significante del poder. La ligazón del prestigio social y el cabello se aprecia nítidamente también en la mitología rapanui que otorga maná al de los jefes o ariki. Una breve mirada hacia el enorme caudal de relatos indígenas y mestizos sobre el pelo pone de manifiesto su capacidad de condensar sentidos y de operar como una suerte de catalizador y constructor de sistemas de símbolos.

Fuente: Sonia Montecino Aguirre.





HALLAZGOS EL CONOCIMIENTO TRIPARTITO

1)LO DIVINO (Patrimonio Inmaterial)

1.1.La espiritualidad

- Sin hallazgos.

1.2.La tradición oral

- Generosidad y apertura de transmitir saberes haceres abiertamente a la comunidad y a extranjeros de la Isla.

1.3.Los saberes haceres

- El trenzado diagonal es la base de futuras prendas de vestir femenino, tanto superior como inferior.
- También ocupan como adorno, conchas grandes y pequeñas, recolectadas de la costa en marea baja en cierta época del año, para no perturbar su crecimiento (pure y pipi)...Hay diferentes clases de colores, este es blanco, este es rosado, puede ser negro, depende de lo que se busca...siempre buscamos el blanco'

2)EL HÁBITAT (Patrimonio Natural)

2.1.El territorio

- Sin hallazgos.

2.2.Las materias Primas

- La materia prima se utiliza entera, en este caso el árbol del plátano, sus hojas y tallos para textiles y los frutos con la flor para alimentación. Conocimiento de sustentabilidad de extracción de la materia prima.

2.3.Las fibras Vegetales

- Sin hallazgos.

3)LO HUMANO (Patrimonio Material)

3.1.El emplazamiento

- Sin hallazgos.

3.2. El/los taupea, la casa, la casa taller, el taller

- El mismo taller se constituye como un Taupea y viceversa.
- Los Taupea se localizan con orientación hacia el oeste, al igual que las fachadas principales y de acceso a las viviendas.
- Valoración de casa en la ciudad (se habita en vísperas a la Tapati) y en el campo, su terreno se pone al servicio de la comunidad.

3.3.Los objetos

- Sin hallazgos.

Fuente: Elaboración propia.

CASO N°3

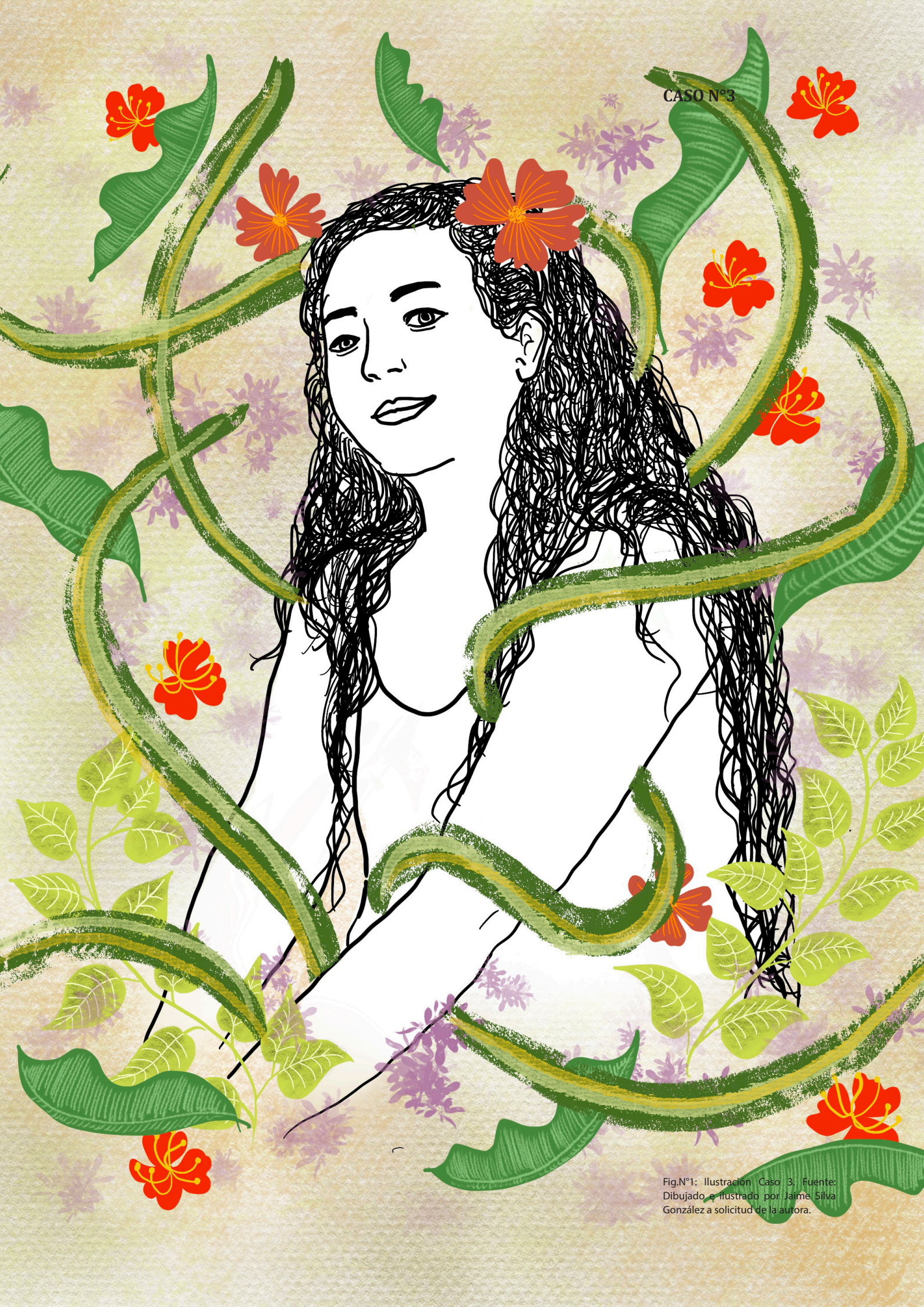


Fig.N°1: Ilustración Caso 3. Fuente: Dibujado e ilustrado por Jaime Silva González a solicitud de la autora.



“Porque cuando nació mi hija yo tuve post natal, prenatal y después yo dejé la pedagogía, me dediqué a estar con mi hija y la artesanía que me daba mi tiempo para poder estar con ella, ir a buscar al jardín, salir, estar con sus actividades, apoyarla en lo que necesitaba. Y ella podía estar en mi trabajo, si ella se enfermaba yo podía cerrar sin darle explicaciones a nadie, ese tipo de cosas, esa libertad que uno necesita cuando los niños son más chiquititos también.”

PRESENTACIÓN DE LA ENTREVISTADA:



Fig.Nº2 : La creadora y su hija. Fuente: Autoría de la artesana.

La cultora, de 35 años al momento de concretar la entrevista a través de llamada telefónica y grabación, con fecha 03-02-2022, es hija de padre Rapa Nui y madre Continental,

nació, se formó y estudió en Santiago de Chile donde se Titula de Licenciatura en Artes Plásticas y Artes Visuales y vive hasta los treinta años aproximadamente, decidiendo migrar con su esposo e hija de seis años, a la tierra de su Padre y de sus ancestros y ancestras para conectarse con las raíces indígenas de su linaje paterno. Es la primera de su familia en regresar a Rapa Nui, su tatarabuelo fue un ancestro de su árbol genealógico que decidió migrar al continente sin querer regresar jamás a su tierra natal.

En la Isla Rapa Nui es Profesora de Artes en Educación Media desde hace dos años en el colegio Lorenzo Baeza; sus creaciones multidisciplinarias siempre han oscilado entre la gráfica técnicas del grabado, la fotografía, la ilustración, la artesanía y la educación. Ha colaborado con otros proyectos culturales en Rapa Nui siendo parte en 2019 de una Gira a Italia con “Maori Tupuna”. *“Grupo de música y danza Rapa Nui s especialista en la mantención de las raíces ancestrales de la herencia cultural Rapa Nui, a través de la interpretación de la tradición oral. Así también, desarrolla el concepto de la evolución musical, de expresiones teatrales y de la danza hacia lo contemporáneo, fortaleciendo la interpretación del ser Rapa Nui, como una propuesta única y vigente.”* <https://imagarapanui.com/que-hacer-en-isla-de-pascua/bailes-de-isla-de-pascua/maori-tupuna/>

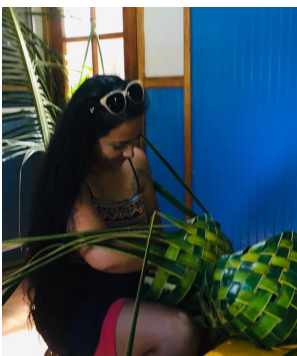


Fig. Nº3: La artesana trenzando palmera cocotera. Fuente: Autoría de la artesana.

Como artesana posee un puesto de artesanía en la feria artesanal Hare Umanga Rapa Nui, además es estudiosa del oficio, de generar textiles en base a especies vegetales más abundantes en la isla, aprendiz y creadora, confeccionando trajes con técnicas de diversos trenzados, cuerdas y lienzas en base al trabajo de recolección, tratamiento y técnica de diversas fibras vegetales, en el presente caso se ahondará sólo en una sola materia prima: la palmera cocotera (hojas del árbol), pese a que se ha compenetrado con la mayoría de las materias primas de origen vegetal existentes en la Isla.



Se ha destacado como Artesana frente al turismo nacional e internacional de la Isla, generando muy buenos ingresos, donde le iba muy bien y podía tener la independencia y autonomía necesaria para ser parte activa en la crianza de su hija desde pequeña, sin embargo, al cerrarse la isla al turismo (debido a la pandemia por COVID 19), desde el 2020 hasta mediados del año 2022 ha estado sólo concentrada en las clases en el colegio Lorenzo Baeza de Rapa Nui.

Es el tercer caso de estudio escogida, dado que es una exponente que se dedica al trabajo de las fibras vegetales y a reinventar las técnicas ancestrales con la diversidad de fibras vegetales disponibles como materia prima en la Isla, ella accede a ser parte de esta Tesis. Cabe destacar que, de los tres casos de estudio, esta artesana es la persona que mayormente investiga nuevos saberes haceres y conocimientos en base al intercambio que se produce entre el sistema de islas de la polinesia y Asia, empleando la tecnología y la información existente en internet a su favor, como parte de su proceso de creación e innovación constante.

A continuación, se expone el conocimiento tripartito que posee la artesana relativo a la práctica en torno a “Las Fibras Vegetales”, en específico referente a las tres escalas del microanálisis y sus respectivos tres componentes, tal y como se indicó en el capítulo 3 del diseño metodológico: Lo Divino-Patrimonio Inmaterial (lo espiritual y simbólico, la tradición oral, y los saberes haceres); El Hábitat-Patrimonio Natural (el territorio, las materias primas y las fibras vegetales) y Lo Humano-Patrimonio Material (el emplazamiento, el espacio de producción y los objetos), inclusive sus hallazgos. Como se indica en el cuadro síntesis de dicho conocimiento tripartito, en donde Lo Divino contiene a Lo Natural y Lo Humano, y a su vez Lo Natural a Lo Humano.

1) LO DIVINO

(Patrimonio Inmaterial):

1.1) La Espiritualidad de la Práctica:

Al consultarle a la creadora por el significado de las prácticas artesanales desde el punto de vista espiritual, releva la trenza y el trenzado como movimientos esenciales de la expresión de la creación humana primigenia en torno a la artesanía textil local, práctica de la cual existen antecedentes, que se empleaba un trenzado en base a la fibra de cabello humano de las ancestras (madre, abuelas, etc.) con el objeto de representar el Kai Kai (juego de hilos) o de envolver objetos sagrados para cada clan, como por ejemplo las tablillas de Rongo Rongo. Ella cree que esta práctica y la diversidad de tipos de trenzados que existían entre las ancestras, de profunda significación y simbolismo ancestral al interior de cada unidad familiar, se ha ido perdiendo con el paso de los años como práctica entre las generaciones más jóvenes, debido a un hecho histórico ocurrido en el territorio insular, representado por la llegada a la Isla de Pascua de la religión católica a través de sus misiones y los sacerdotes y monjas que las representaban, en donde consideraban estas y otras prácticas-como hablar su lengua nativa-como paganas, y por tanto catalogadas como prohibidas, recibiendo fuertes castigos quienes se atrevieran a practicarlas.

“como trenzado, como significado el kai kai, tiene un significado más profundo y eso también es un prensado como de hilos. Y antiguamente los trenzados o los hilos y las cuerdas eran de pelo de persona, eso es más simbólico, eso es lo antiguo, lo originario. Pero hoy día no se da mucho eso, ya no es algo que se acostumbre, o sea es así, la religión vino a castrar mucho de esas costumbres antiguas, por encontrarlas como satánicas por decir algo, todo esto de utilización de residuos humanos, de huesos, de cosas, es algo que nisiquiera se habla, es algo que ...nisiquiera se recuerda...Y si yo les pregunto a las Nua aquí, dicen

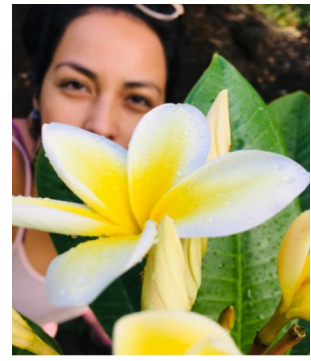


Fig. N°4: La artesana y frangipane flor típica de Rapa Nui y la Polinesia. Fuente: Autoría de la artesana.



Fig. N°5: La artista entre helechos. Fuente: Fuente: Autoría de la artesana.

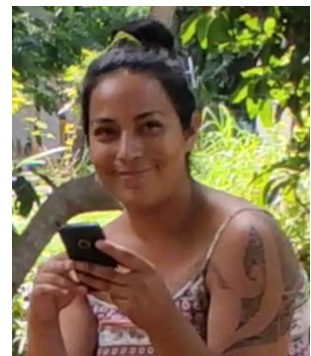


Fig.N°6 :La creadora en su sitio. Fuente: Autoría de la artesana.



no, no sé, como que no cachan. La gente conocedora, que investiga más, sabe de esas cosas, y pueden ser ancianos o jóvenes,...son más conocedores, porque investigan. Y acá hay pelo humano, entonces había un significado más profundo porque, imagínate hacer un Kai Kai con el pelo de tu abuela...¿Cachai? Entonces de qué está hablando, o antes hacían unas figuritas con mahute con dientes humanos, imagínate con los dientes de tu padre, así como esa figurita, los Nari Nari ¿cachai?. Entonces la religión vino a castrar todo eso, la verdad como que no se conoce muy bien de qué era, cómo era, para qué era y en el trenzado hay muchos trenzados antiguos que yo creo que no continúan ... Hay material que se han perdido acá en la isla, de los antiguos, de los originarios.”

1.2) La Tradición Oral:

• **La transmisión de conocimientos y el clan:** La artista tiene claro que, al nacer, crecer y formarse en el continente, se perdió de la transmisión de conocimientos por parte de sus ancestras más directas Rapa Nui, que en este caso serían abuela y bisabuela paterna; pues, ella visualiza que existe una posibilidad de transmisión de conocimientos de la cultura y el lenguaje de generación en generación al interior de cada clan familiar a través de la crianza y lo cotidiano.

• **El corte de transmisión de conocimientos dentro de su clan familiar:** El tatarabuelo de la creadora era nacido y criado en Rapa Nui, y debido a las malas condiciones de vida que existían en la Isla en ese momento, a finales del 1800 y principios del 1900, es que decide migrar al continente trabajando en un barco, en el que finalmente no le pagaban por su trabajo, viéndose obligado a quedarse a vivir en Valparaíso, donde se establece y decide formar su propia familia. También en ese momento histórico de Rapa Nui, la artesana menciona que los nativos sufrieron de esclavitud, porque muchas personas emigran en barcos desde la isla al continente, perdiendo muchos habitantes originarios en ese momento, algunos de los cuales no se tuvo más noticias, este hecho llevó a la disminución considerable del pueblo oriundo de la isla. La Artista recuerda haber vivido discriminación en el continente, pese a que fue nacida y criada en Santiago de Chile, infiriendo que fue por su apellido de origen Rapa Nui y sus rasgos polinésicos, donde de niña muchas veces no entendía las razones de dichas acciones. Es por ello, que de adulta decide ser la primera en su familia, en retornar a vivir en la isla con su esposo e hija pequeña. Indicando que esa decisión fue la única forma de comprender realmente la cultura y el territorio, a través de habitarlo.

“...mi tatarabuelo salió de aquí hace muchos años y nunca más volvió...el quedó...en Valparaíso y ahí hizo familia. Entonces yo descendo de una rama por ahí bien como en paralelo del desarrollo de aquí de la isla...Y yo soy la primera de mi familia en que viene acá a la isla, y en venir es como para reconectarme, encontrarme, buscar, saber, no puedo sentirme originaria sin estar en el territorio...en el continente, viví discriminación, viví hartas cosas sin saber de nada, entonces era como absurdo de alguna manera, me marcó yo creo... acá (en la isla) hay malas condiciones de vida, acá era difícil la vida...A él (a su tatarabuelo) le dieron una opción de irse a trabajar en un barco, pero como que lo engañaron...no le pagaban. A la gente aquí se la llevaban como esclavos, la gente sufrió mucho, salió mucha gente así...Y muchas historias de gente que desapareció, se perdieron, no se supo más. Entonces por ahí es la historia y eso debe haber sido en mil ochocientos al mil novecientos, millones de historias así... acá la población de la isla disminuyó a muy muy poca gente, en ese periodo de tiempo.”

Por los sucesos descritos es que, dentro de su familia, la artista reconoce un corte de la transmisión de conocimiento, evocando el kaikai (juego de hilos) y el lenguaje Rapa Nui como prácticas asociadas a la transmisión de gene-



ración en generación entre las mujeres del linaje familiar, al interior de cada clan familiar, donde a través de ese saber hacer se transmite conocimiento de la cultura en la crianza del día a día, sintetizada en dichas prácticas “en lo cotidiano”.

Ella tiene muy claro que, al formarse en el continente, se quiebra esa transferencia directa desde la ascendencia de su clan originario hacia ella y su descendencia. Siendo el arte desde temprana edad en el colegio, y luego profundizando en su formación universitaria, el medio a través del cual inicia una búsqueda, experimenta, aplica mediante el ensayo y error del uso de diversos materiales y del conocimiento existente en las prácticas vinculadas a ciertas materias más específicas, las que la llevan a aprender en silencio, mediante la observación, apreciando y mirando las prácticas de otras mujeres, avanzando con aciertos y lucidez en torno a las prácticas de los saberes haceres de las mujeres Rapa Nui; ésta fue su manera de entrar en el conocimiento que hoy posee en cuanto al manejo de las fibras vegetales.

“Es que es loco igual, porque... acá por ejemplo en la Isla... hay una persona que hace kai kai, y esa persona lo aprendió de su abuela, de su mamá y hace kai kai, eso es una posibilidad del conocimiento, como transmisión de la crianza, de la cultura, así como el lenguaje, pero yo me salté eso, no tengo esa línea directa... Tengo una línea media quebrada, media paralela y yo mi crianza a partir de esto, fue como el arte, a lo mejor la universidad, mucho antes, yo estudiaba artes en el colegio, mucho antes, entonces esto del experimentar, del material, del conocer, del saber, del ensayo y error, es mi manera de conocerlo, es mi manera de entrar a ese conocimiento. Entonces cómo yo aprendí a hacer eso, yendo a buscar la planta, equivocándome cincuenta veces, mirando de nuevo, quedándome calladita, apreciando, mirando, volviendo a experimentar sabiendo y... voy encontrando aciertos po’, como momentos de lucidez. Digo: “ah esto es así” es simple, fácil y lo logro, pero detrás de ese lograrlo, simple y fácil, hubo todo un momento como de búsqueda, que me hizo dar muchas vueltas, encontrarme quizás con mucha gente, con momentos, con muchas experiencias, muchos lugares y ahí como que doy con ese tipo de cosas.”

Por otra parte, la gestora al tener clara las prácticas cotidianas de saberes haceres al interior de cada clan familiar, replica en su propia cotidianidad familiar el traspaso de dichos saberes haceres en torno a las técnicas de fibras vegetales con su propia descendencia, transmitiendo la totalidad del ciclo de la práctica, desde la recolección de la materia prima hasta la acción de concretar los diversos trenzados en relación a los objetos y artefactos que se deseen crear.

“todo el rato, mi chiquitita es super habilosa actualmente. Hay cosas que no la dejo hacer, porque son más peligrosas, son más complicadas. Pero ella si sabe, ella sabe de lo difícil que es la hoja, dónde está, qué es, cómo se llama, qué hago con eso, ella está todo el rato acompañándome, ella me ayuda, ella ve, me pregunta.”

- **El corte de transmisión de conocimientos dentro de la Isla:**

“Entonces la religión vino a castrar todo eso, la verdad como que no se conoce muy bien de que era, cómo era, para qué era y en el trenzado hay muchos trenzados antiguos que yo creo que no continúan o no hay, no sé. Hay material que se han perdido acá en la isla, de los antiguos, de los originarios...”

- **La presencia del Sincretismo en Rapa Nui:** La artista precisa que existe una mezcla de materiales que se encuentran disponibles en la isla en la actualidad, provenientes de diversos lugares del entorno a Rapa Nui, una mezcla de Tahití, Tailandia, Melanesia y otras partes de Oceanía. Asevera esto, puesto que antes no existía el Pandanus ni la palmera cocotera, por ejemplo, materias primas traídas de Tahití y otras islas de la polinesia. Indica que, en la actualidad, personas como ella y otras artesanas, son capaces de gestionar el



hábitat en el que se insertan, su entorno y por ende los materiales disponibles en el medio en el que habitan; existiendo una relación directa entre materialidad y los usos de esa materialidad, traducida en los tejidos que a su vez se traducen en los objetos que se pueden generar. A este acto, la gestora le llama otorgar orden a lo que existe en la naturaleza y que se traduce finalmente en la creación de tejidos que dan como resultantes objetos de utilidad práctica y cotidiana.

“Entonces todo lo que hay ahora, es como un poco más folclórico, es mezclado un poco de Tahití, mezclado de Tailandia, no sé, como de melanesia, como entre mezclado con los materiales que hay disponibles hoy día, porque antiguamente no había Pandanus, antiguamente había otro tipo de palmeras, que se extinguió, esta palmera, la cocotera que hay acá es la tahitiana. Entonces está como entre mezclado con más partes de Oceanía, y eso lo hace un poco más universal también en cuanto a las costumbres quizás, el mismo significado yo creo. Ahora el significado más general, como más a lo mejor global, tiene que ver con la relación de los materiales del medio, yo creo que eso es lo más directo que si está como más concreto, la relación de cómo utilizar nuestro entorno como una posibilidad de gestionar nuestro entorno, de creación de nuestro entorno, de nuestro hábitat, esa es la relación más directa que hay entre la materialidad y el uso de la materialidad, en este caso los tejidos, porque así se va construyendo, va a ir generando a lo mejor de este bosque tan loco, va a ir generando un orden, un orden desde donde tú puedes hacer una alfombra, generar un abanico, hacer tu plato para comer, de lo mismo que hay poh’, es lo mismo que hay, no cambiaste ni creaste nada, solamente lo ordenaste, este tejido lo ordenan, lo ordena y lo construye.”

• Intercambio de conocimientos:

Con otras islas de la polinesia: En el Niho Niho (trenzado), existen diversidad de técnicas, dependiendo de cada creadora el/los estilo/s que desarrolle, indica que la transferencia de conocimientos a través del intercambio con otras islas de la polinesia, como Tahiti (la más cercana), enriquece los saberes haceres de cada artesana.

“Con el niho niho sí. Pero de ahí hay un montón de variaciones, que la gente va creando, experimentando, yo he visto variaciones y eso no lo dominan todos. En niho niho, todos saben porque es más clásico, más popular, pero hay variaciones que no conoce toda la gente. Y eso tiene que ver con destreza del artesano, con las búsquedas también, con la insistencia que tiene del material, con la paciencia, con la habilidad. Y también a veces si es que conoces a alguien de Tahití, de otras partes, algo que le inspirara hacer esas cosas nuevas...”

La recepción Rapa Nui de descendencia que retorna a la Isla: La gestora indica que, en principio, viajó a la isla varias veces como turista, para conocer las raíces de sus ancestros, para ver, saber y entender sus orígenes también, luego de varios viajes y estadías cortas, y luego decide mudarse a Rapa Nui de forma definitiva, hace seis años. Respecto a la aceptación de las y los isleños, existen personas que inicialmente la reciben bien y otras que no, la creadora aclara que no es su objetivo en un inicio. Indica que existen procesos paulatinos, un acercamiento mediante aproximaciones sucesivas a la cultura y en paralelo a la misma aceptación de los Rapa Nui, con el tiempo es posible construir confianza, dado que existe un conocimiento de las intenciones, qué haces y quién eres.

“...en realidad es que yo tampoco busqué que me recibieran o no. No, no, no era ese mi objetivo, no sé, hay gente que no me recibe bien y hay gente que si me recibió bien. Pero con el tiempo...cuando te conocen y saben como tu intención, o saben quién tu eres o saben qué tú haces, ahí te reciben. Pero eso no sucede cuando te bajas del avión...Ahí no, cuando te bajas del avión aquí dicen: “ya tu vení’ con plata o te vas” así como no sé. O como tu turista, no sé ¿me entiende?



Entonces si yo vine como turista, yo vine varias veces a conocer, a pasear como turista, vine antes. Vine a ver, a saber, a entender y luego yo vine a vivir...Yo en otro momento, entonces fueron como procesos, fue paulatino, no fue de un momento a otro que me recibieron así...fue de a poco y se dieron las circunstancias, de trabajo, de conocimiento, de encontrarse, de vivirlo, no sé. Y así, así hice mi lazo como bien cercano con mi Tía, mi Koro, la Nua..."

• **Transferir conocimientos a personas externas al clan:**

Negación de los antiguos: En la isla las personas de más edad y experiencia son reticentes a abrir su conocimiento a cualquier persona externa a su clan familiar, debido a que es una práctica considerada de profunda búsqueda personal y significado espiritual.

"Y ahí también me voy encontrando con gente que en el camino te va diciendo, si, no, no, más o menos, bien o esto pasa, o esto lo otro pasa, o sea al final no es la persona la que te enseña, va siendo como, muchos momentos. Y en relación al prensado de la fibra ¿esas personas fueron principalmente mujeres? ¿o también hubo hombres? No, principalmente mujeres..."

"Y también a veces si es que conoces a alguien de Tahití, de otras partes, algo que le inspirara hacer esas cosas nuevas, porque acá hay gente que hace otras cosas pero no son todos y si tú vas y dices: "oye, enséñame eso" te van a mandar a la chuta. No te lo van a enseñar porque también es una búsqueda que tiene que ver como personal, espiritual. Claro poh'. Entonces no es como que te lo vayan a enseñar, porque eso también es como un proceso de conocimiento, sabiduría, no lo entregan a cualquiera tampoco. Y tampoco se lo van a entregar, es como que tu tenés que ir en tu paralelo y cuando te encuentras en un grado de conocimiento con esa persona, ahí te va a transmitir, a hacer un comentario, te va a dar un consejo, un este, ahí te va a decir. Pero no porque tu vayas a su puerta y toques su puerta y le digas: "oye, me enseñai este saber ancestral" ¿cachai?"

Una práctica imprescindible: Los saberes haceres en torno a las fibras vegetales es una práctica principalmente desarrollada por mujeres Rapa Nui, quienes se vinculan a su entorno, la naturaleza y el medioambiente que las rodea, tomando de ella lo que entrega a disposición, que en este caso es la materia prima que se utiliza en la práctica de los saberes haceres.

"Entonces ¿sí es una práctica que está principalmente vinculada a las mujeres Rapa Nui? Sí, puede ser...yo lo vinculo cien por ciento al medio también, como al ambiente, a la naturaleza, a lo que hay disponible acá, lo que está disponible es tu material."

La observación y el medio:

"Y ahí también me voy encontrando con gente que en el camino te va diciendo, si, no, no, más o menos, bien o esto pasa, o esto lo otro pasa, o sea al final no es la persona la que te enseña, va siendo como, muchos momentos...principalmente mujeres...Sí, puede ser y de el medio, yo lo vinculo cien por ciento al medio también, como al ambiente, a la naturaleza, a lo que hay disponible acá, lo que está disponible es tu material."

Carencia de registros escritos de las técnicas ancestrales:

"Habría que ir a la biblioteca y ver si es que alguien ha escrito o investigado sobre todo el específico de los tejidos. Que yo sepa no, y que yo sepa lo más ancestral, lo más antiguo son como trenza de pelo y de una fibra que se extinguió, que hacían cuerdas, realmente cuerdas resistente. Y lo otro es natu, el natu yo no lo he trabajado, el natu es de la totora, de la totora hacen más que nada como trajes, como faldones y las poras y los bacas, que son para competir en el mar. Eso es lo que se trabaja de la totora, no trenzado más bien como se hace como una ...(min 45:28) pero la totora no es resistente"



1.3) Los Saberes Haceres en torno a las técnicas vernáculas textiles:

Los saberes haceres están ligados a prácticas cotidianas diarias y estacionales, teniendo correspondencia con el calendario agrícola, siendo este vínculo un hallazgo importante para el presente estudio. La gestora trabaja principalmente técnicas en torno a dos tipos de trenzado a) La Técnica doble trenzado diagonal en base a dos tiras con inicio oculto y b) La Técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto (también puede ser con el inicio a la vista), ambas extraídas de la misma materia prima común denominada palmera cocotera (especie introducida desde Tahití a Rapa Nui), la cual es obtenida de las hojas más tiernas de dicha palmera, además del deshebrado de ésta para la confección de diversos objetos, tales como accesorios de vestimenta, como tocados, sombreros y, artefactos contenedores, tales como cestos de pequeño y gran formato, entre otros.

“Es que se les dicen como niho niho, hiro hiro, así se les dicen a los trenzados como más tradicionales. Pero más allá de eso, hay cosas que no tienen nombres porque son como modernas, a todo lo que es como fuente, canasto, se le dice coco coco, pero no por el trenzado, se le dice por la forma, a todo, a cualquier cosa que sea así como redonda o cóncavo. Pero no porque este trenzado no, todo que este trenzado se le llama hiro hiro. Como trenza, es como ... (min 42:44) el hiro hiro, es como hacer así. Y el niho niho, se refiere como al dentado, como dientes, porque es una punta para un lado y la otra punta para el otro lado y así. Con el niho niho se hacen hartas cosas, trajes más que nada, se arman vestimentas, trajes, decoraciones, no sé. Con el niho niho sí. Pero de ahí hay un montón de variaciones, que la gente va creando, experimentando, yo he visto variaciones y eso no lo dominan todos. En niho niho, todos saben porque es más clásico, más popular, pero hay variaciones que no conoce toda la gente. Y eso tiene que ver con destreza del artesano, con las búsquedas también, con la insistencia que tiene del material, con la paciencia, con la habilidad.”

a) La Técnica doble trenzado diagonal en base a dos tiras con inicio oculto

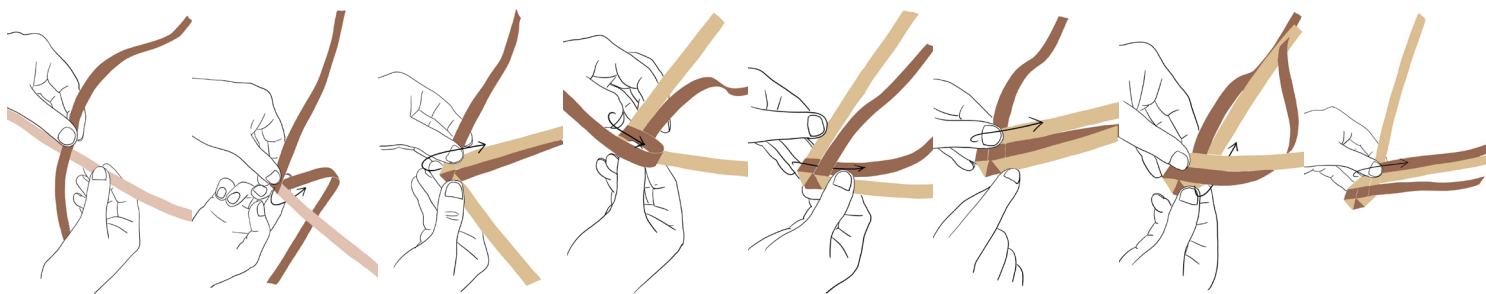


Fig. N°7: Secuencia completa de los ocho pasos del patrón de tejido para la técnica doble trenzado diagonal en base a dos tiras con inicio oculto.

b) La Técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto (también puede ser con el inicio a la vista).

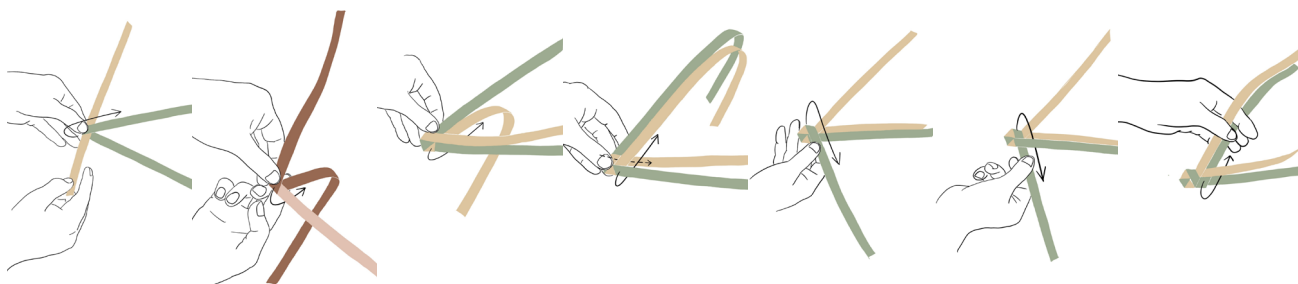


Fig. N°8: Secuencia completa de los ocho pasos del patrón de tejido para la técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto (también puede ser con el inicio a la vista). Dibuja-do e Ilustrado por Jaime Silva González.



a) Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto – confección en base a la fibra de hoja de palmera cocotera como materia prima.

• Técnica de trabajo:

Preparación: El sistema de recolección consta de ubicar las hojas más tiernas de la palmera cocotera originaria de Tahiti, debiendo fijarse en aquellas que no poseen troncos muy altos por esta razón y por la posibilidad de alcance que da la altura más baja. Teniendo las hojas, se trabaja con la hoja inmediatamente después de ser cortada, propiciando con ello la conservación de la humedad y flexibilidad original de la hoja. De una hoja de palmera, se pueden sacar varias hebras, fibras o tiras. Este proceso se realiza con las manos, dando a cada fibra el espesor que se desee trabajar. Se desfleca la hoja en tiras de 1 centímetro de ancho por el largo total que otorga la hoja, reservándolas para dar inicio posteriormente al trenzado. A continuación, se ilustra y relata ocho “movimientos clave”, que son la matriz que en su conjunto llevan a construir la Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto – confección en base a la fibra de hoja de palmera cocotera como materia prima.

1

Inicio

En el **PASO N°1**, Se escogen dos tiras de mismo ancho y largo. Para comenzar la base del trenzado se toma una tira con la mano izquierda (Tira A, compuesta de sus partes "A-1" y "A-2") y la otra con la mano derecha (Tira B integrada por la pieza "B-1" y "B-2") , posicionando la de la izquierda por sobre la derecha, en ambos puntos medios, quedando de resultante la forma de cruz.

2

Inicio

A contar del presente **PASO N°2**, la tira vertical posicionada en la mitad de la horizontal para poder generar el primer movimiento base de envolver por el reverso la horizontal, formando una "V".

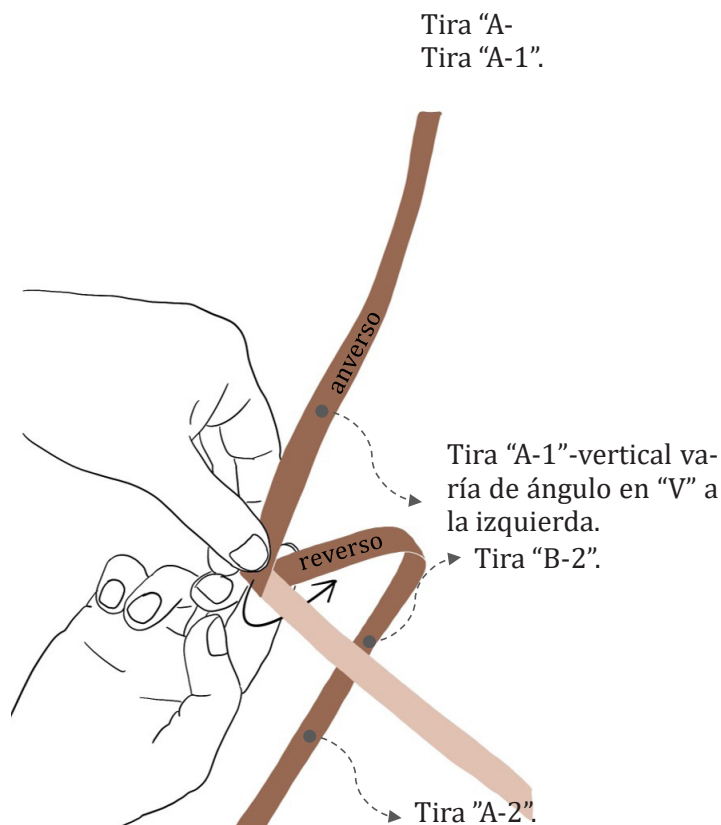
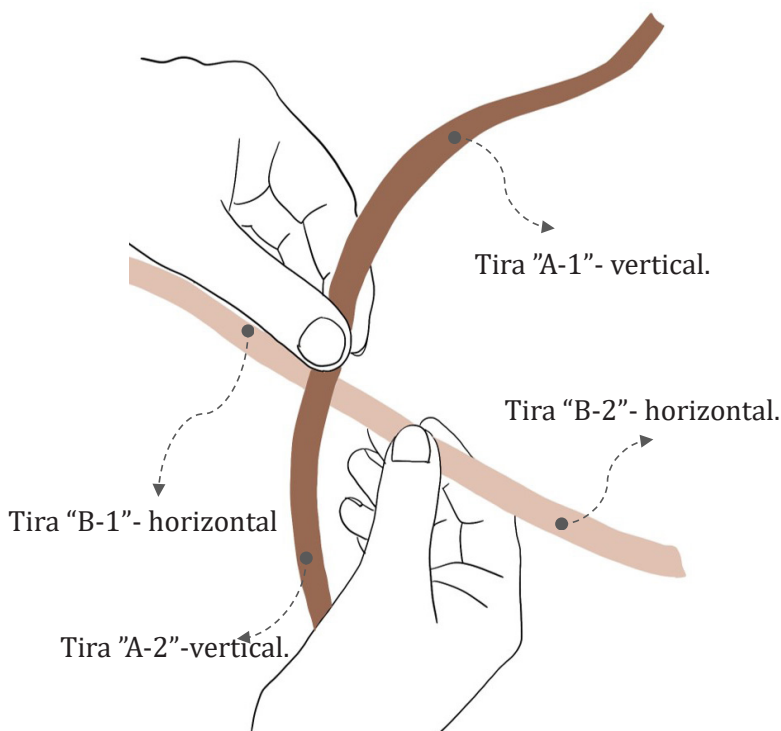


Fig. N°9: Ilustración paso N°1 Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto

Fig. N°10: Ilustración paso N°2 Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto



3

Proceso del trenzado

En el PASO N°3, la mitad de la Tira "B-1"-horizontal se dobla por "sobre" la Tira "A-1" conservando el ángulo que otorga la "V", con esta acción comienzan a quedar microfingritas triangulares como resultante del trenzado de las cuatro tiras.

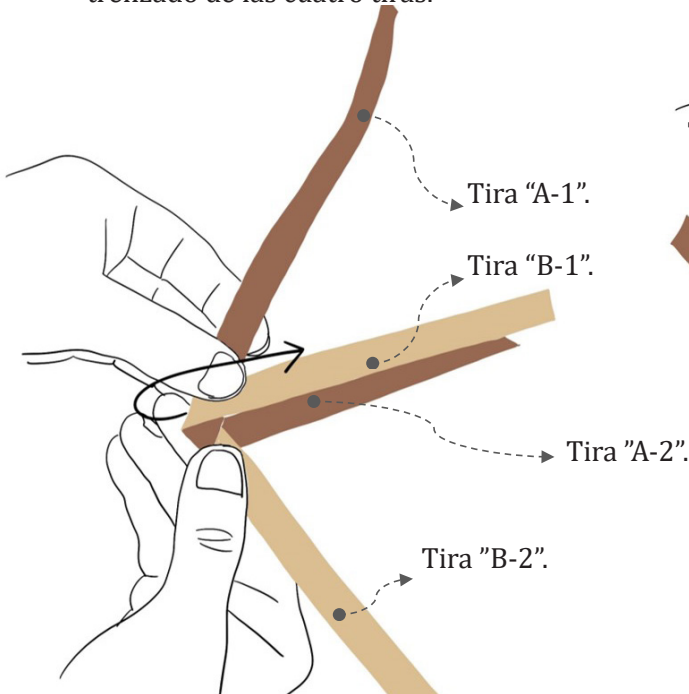


Fig. N°11: Ilustración paso N°3 Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto

4

Proceso del trenzado

En el PASO N°4, la Tira "A-1" se dobla en sentido diagonal por sobre la Tira "B-1" y por debajo de la Tira "A-2".

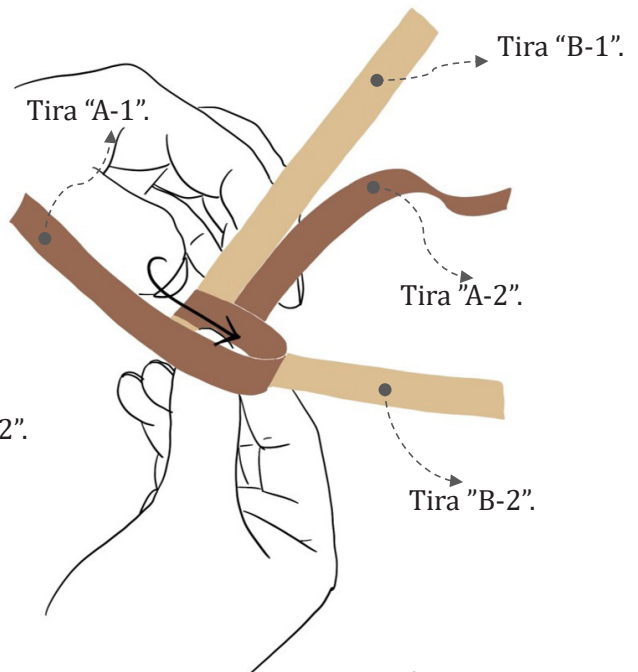


Fig. N°12: Ilustración paso N°4 Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto

5

Proceso del trenzado

En el PASO N°5, luego de tejer la "Tira A-1" por debajo de la "Tira A-2", ésta queda paralela a la "Tira B-2".

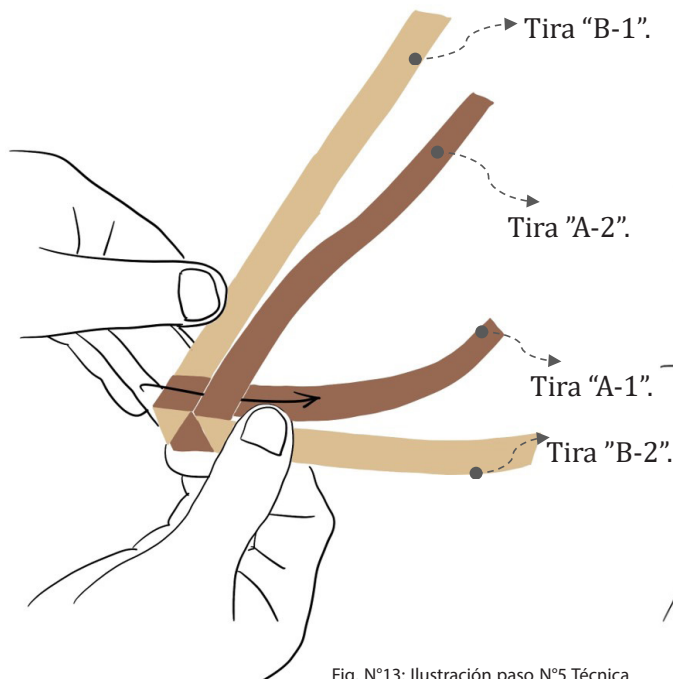


Fig. N°13: Ilustración paso N°5 Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto

6

Proceso del trenzado

En el PASO N°6, lo siguiente es doblar la "Tira B-1" paralela a la "Tira A-1", por sobre la "Tira A-2".

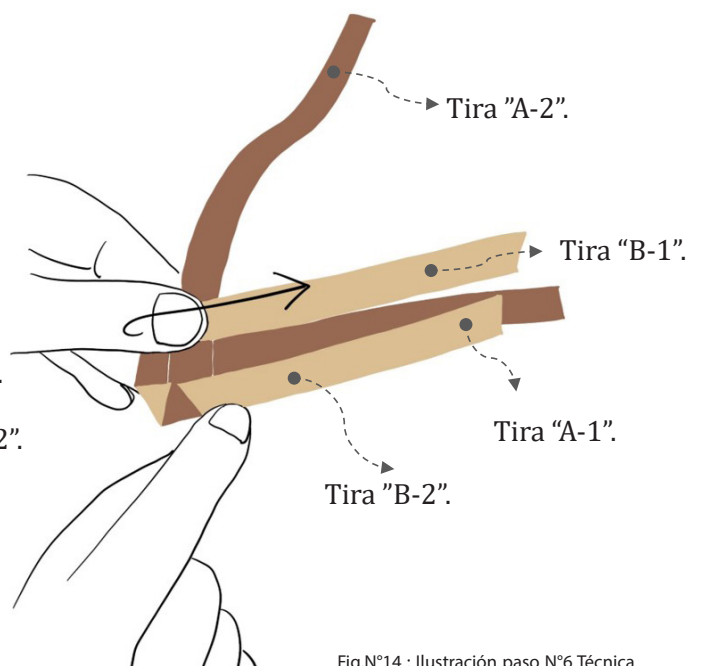


Fig. N°14 : Ilustración paso N°6 Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto



7

Proceso del trenzado

En el PASO N°7, se prosigue con doblar la "Tira B-2" paralela a la "Tira A-2" y luego ésta se pasa por sobre la Tira B-1, quedando paralela a la Tira A-2". En este momento termina el primer tramo del inicio del tejido

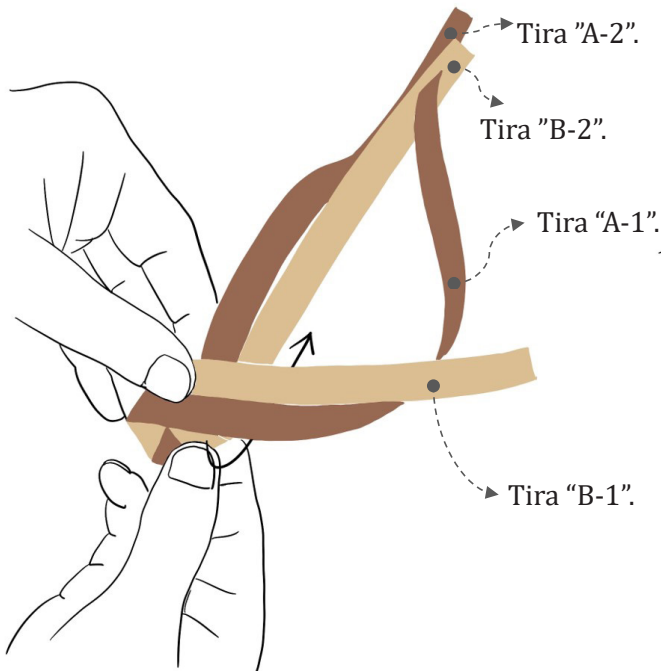


Fig. N°15: Ilustración paso N°7 Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto

8

Remate

En el PASO N°8, desde este movimiento en adelante se repite la secuencia ya expuesta para continuar con el tejido y dar el largo que se desee otorgar.

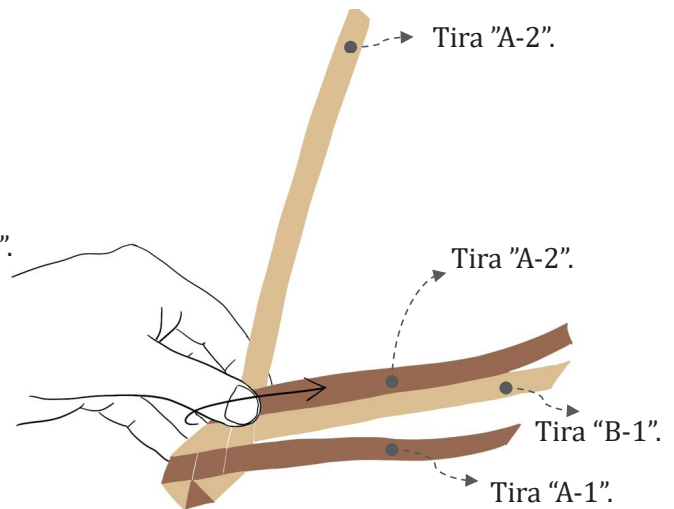


Fig. N°16: Ilustración paso N°8 Técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto

Dibujado e Ilustrado por Jaime Silva González.

PASOS SIGUIENTES:

Para continuar el entramado, se prosigue repitiendo los PASOS 3 AL 8, quienes constituyen un patrón, que se puede repetir una y otra vez, según el largo del trenzado que se desee obtener.

Resultado:

Se obtiene un entramado con espesor de 1 milímetro, un ancho de 2,5 cms. aproximados, por 20 cms. de alto, mediante la técnica trenzado doble diagonal en base a dos tiras con inicio oculto – confección en base a la fibra de hoja de palmera cocotera como materia prima.

Respecto a herramientas tradicionales y/o nuevas herramientas, esta técnica utiliza únicamente las manos de la artista, con las cuales extrae la materia prima, selecciona y deshilacha las tiras de las hojas más tiernas, para finalmente proceder a trenzar mediante una matriz de entramado que se repite cuantas veces se desee para lograr terminar la creación con un largo determinado.



En base a registros audiovisuales.

Fig.N°17 : Fotografía de trenzado diagonal en base a cuatro tiras. Fuente: Priscilla Zúñiga.



Fig.N°18: Registro de la Técnica trenzado de la maestra. Fuente: Registro Priscilla Zúñiga.

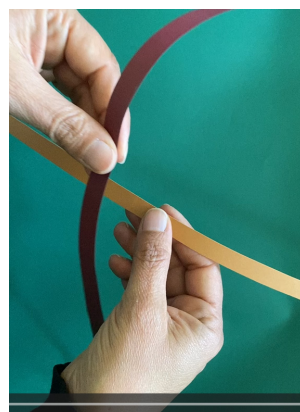


Fig.N°19: Registro de la Práctica del trenzado por parte de la discípula de la maestra. Fuente: Registro personal.

b) La Técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto (también puede ser con el inicio a la vista).

Técnica de trabajo:

Preparación: El sistema de recolección es el mismo que la prima técnica expuesta, el cual consta de ubicar las hojas más tiernas de la palmera cocotera originaria de Tahiti, debiendo fijarse en aquellas que no poseen troncos muy altos por esta razón y por la posibilidad de alcance que da la altura más baja. Teniendo las hojas, se trabaja con la hoja inmediatamente después de ser cortada, propiciando con ello la conservación de la humedad y flexibilidad original de la hoja. De una hoja de palmera, se pueden sacar varias hebras, fibras o tiras. Este proceso se realiza con las manos, dando a cada fibra el espesor que se desee trabajar. Se desfleca la hoja en tiras de 1 centímetro de ancho por el largo total que otorga la hoja, reservándolas para dar inicio posteriormente al trenzado. A continuación, se ilustra y relata ocho “movimientos clave”, que son la matriz que en su conjunto llevan a construir la Técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto (también puede ser con el inicio a la vista) – confección en base a la fibra de hoja de palmera cocotera como materia prima.



1

Inicio

En el PASO N°1, Se escogen dos tiras de mismo ancho y largo. Para comenzar la base del trenzado se toma una tira con la mano izquierda (Tira A, compuesta de sus partes "A-1" y "A-2") y la otra con la mano derecha (Tira B integrada por la pieza "B-1" y "B-2"), posicionando la de la izquierda por sobre la derecha, en ambos puntos medios, quedando de resultante la forma de cruz. La tira "A" se posiciona en la mitad de la "B" para poder generar el primer movimiento base de envolver desde el reverso de la tira "A" por sobre su anverso, conformando una "V".

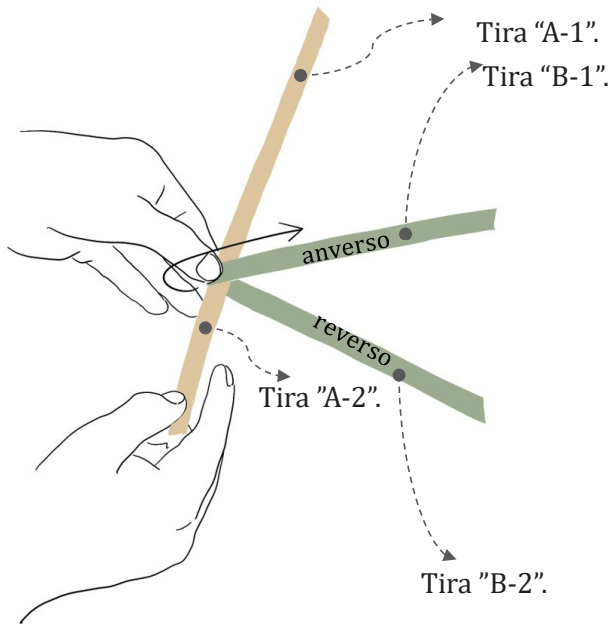


Fig. N°20: Ilustración paso N°1 trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto.

2

Proceso del trenzado

A contar del presente PASO N°2, luego la "A-1" se dobla por deLANTE de la TIRA "B-1", en su anverso, y siempre paralela a la tira B2.

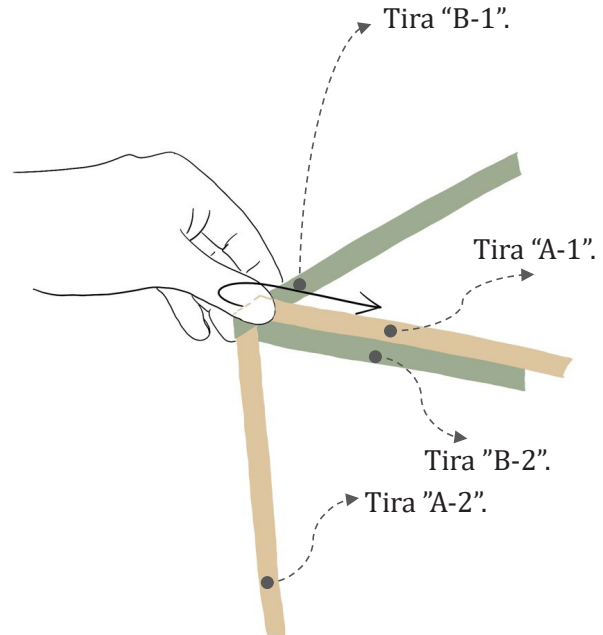


Fig. N°21: Ilustración paso N°2 Técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto.

3

Proceso del trenzado

En el PASO N°3, Luego la Tira "A-1" por detrás de la Tira "B-2" y la Tira "A-2", envolviéndola por su reverso, quedando paralela a la Tira "B-1".

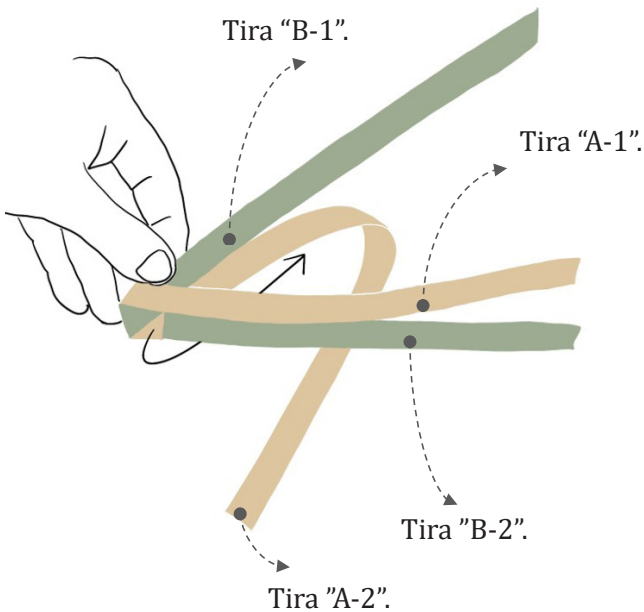


Fig. N°22: Ilustración paso N°3 trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto.

4

Proceso del trenzado

En el PASO N°4, se prosigue tomando la tira "A-2" para doblarla hacia la IZQUIERDA, entrelazándola por debajo de la tira "A-1", quedando paralela a la tira "B-1".

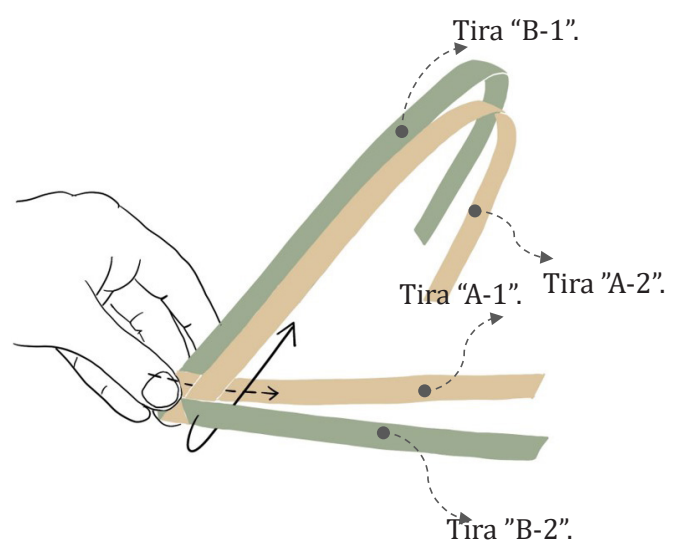


Fig. N°23: Ilustración paso N°4 Técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto.



5

Proceso del trenzado

En el PASO N°5, luego la tira B-1 se dobla por sobre las tiras "A-2", "A-1" y "B-2".

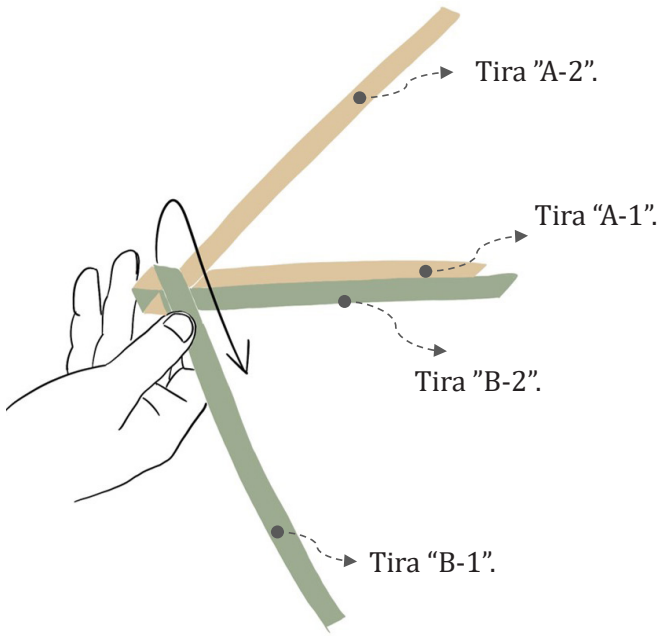


Fig.N°24 : Ilustración paso N°5 trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto.

6

Proceso del trenzado

En el PASO N°6, PARA PASAR A lo siguiente QUE ES LA TIRA B1 por detrás de la tira b-2.

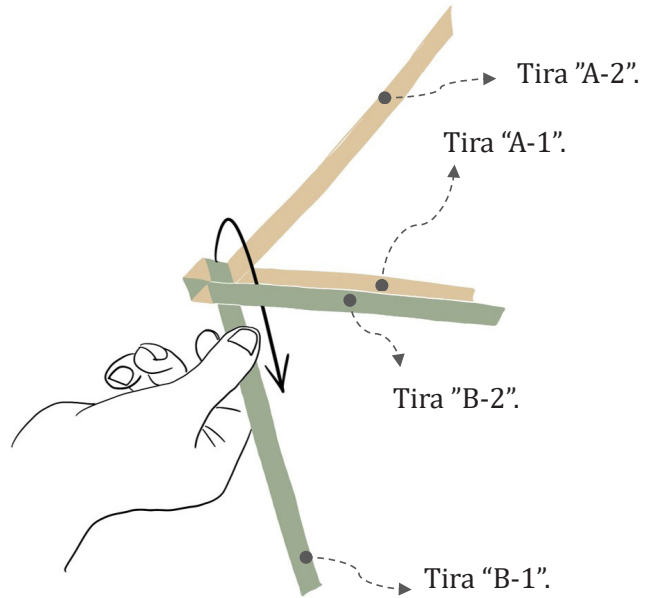


Fig. N°25: Ilustración paso N°6 Técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto.

7

Proceso del trenzado

En el PASO N°7, doblando la tira B-2, envolviendo las tiras B-1, tira A-2 Y tira A-1.

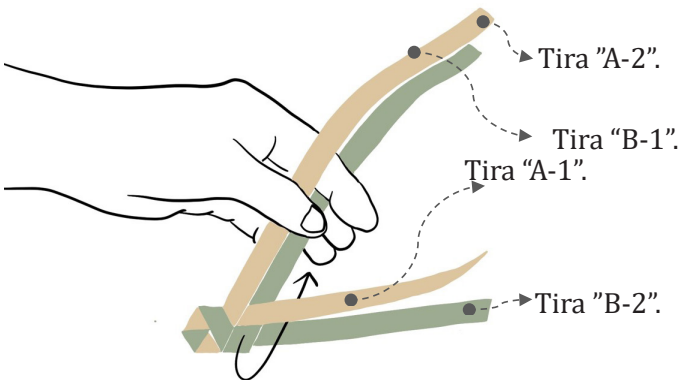


Fig. N°26: Ilustración paso N°7 trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto.

PASOS SIGUIENTES:

Para continuar el entramado, se prosigue repitiendo los PASOS 2 AL 7 , quienes constituyen un patrón, que se puede repetir una y otra vez, según el largo del trenzado que se desee obtener.



Resultado:

Se obtiene un entramado con un espesor de 1milímetro aproximados, 2,5 centímetros de ancho, por 20 cms. de alto, o el alto total que te otorgue la dimensión de la tira obtenida de la hoja recolectada, mediante la técnica La Técnica trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto – confección en base a la fibra de hoja de palmera cocotera como materia prima.

Respecto al uso de herramientas tradicionales y/o nuevas herramientas, esta técnica utiliza únicamente las manos de la artista, con las cuales extrae la materia prima, selecciona y deshilacha las tiras de las hojas más tiernas, para finalmente proceder a trenzar mediante una matriz de entramado que se repite cuantas veces se desee para lograr terminar la creación con un largo determinado.



En base a registros audiovisuales.



Fig. N°27: Fotografía de trenzado diagonal simple en base a dos tiras con inicio oculto (también puede ser con el inicio a la vista).



Fig.N°28: Técnica trenzado de la discípula de la maestra al aprendiz. Fuente: Registro personal.



Fig.N°29: Práctica del trenzado por parte del aprendiz. Fuente: Registro personal.



Fig.N°30: Foto satelital de la ubicación de la casa de la creadora en relación al territorio de la Isla. Fuente: Google earth.

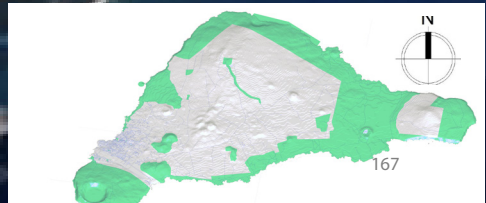


Fig.N°31: La foto satelital en relación al total de la Isla. Fuente: María José Almarza Tapia.



2) EL HÁBITAT (Patrimonio Natural):

2.1) El territorio de las materias primas:

La artista precisa que existen especies vegetales que se pueden encontrar durante todo el año, como el Plátano, el Mahute (sin embargo, depende de cuán grande esté la rama o el tronco, puesto que la extracción de éstas es de forma consciente), el Pandanus, existiendo el Pandanus de Tahití (de aspecto más claro, hoja larga y apariencia más bonita) que viene procesado en rollos y su costo es elevado, es catalogado como escaso en los últimos años ya que depende de los vuelos entre Rapa Nui y Tahití, que se suspendieron mientras la isla estuvo cerrada por los dos primeros años de pandemia por COVID 19, y el Pandanus Rapa Nui (hoja más corta, más espinoso y de color más oscuro), que la creadora decide trabajar, extraer y procesar, dado que se encuentra en todos lados en la isla, que si bien es más corta su rama, de una sola rama se obtienen diversos objetos; y finalmente la palmera cocotera no existe inmediatamente alrededor de su terreno, las debe buscar en las afueras, consiguiéndola entre su red de apoyo, ya que debe ser la hoja tierra de una palmera baja, puesto que las que se encuentran en su entorno inmediato pueden llegar a tener 20 metros de altura.

“...Hay cosas que van por estaciones, si va variando...y hay cosas que están todo el año. Los plátanos están todo el año, las palmeras están todo el año, el mahute está todo el año, va a depender de cuándo esté grande la rama, o el tronco. Pero hay cosas que a lo mejor están en verano, el mango, no sé, otro tipo de cosas. Pero tiene que ver con la disposición de cosas, no sé, por ejemplo, las piedras también están siempre...Las palmeras no hay (alrededor de su terreno), hay que ir a buscarlas...porque tiene que ser una palmera baja y hoja tierna. Entonces es difícil, las palmeras aquí tienen como veinte metros, no...ahora que están haciendo eso para el puesto de la Tapati...Es complicado, me he conseguido hojas, estuve dando vueltas por muchas partes, hay gente que tiene, que no tiene...es complicado encontrarse las palmeras, no siempre está disponible ese material. Y ahí me conseguí una hoja y ahora tengo que ir a buscar otro que me dio otra amiga, de otra casa, la tengo que ir a buscar, me la tiene cortada, entonces una hoja es harto material, hay que hacerlo cundir, ahí voy picando también, voy haciendo una estrategia, de hacer dos, tres cosas con una hoja... No ocuparla entera, entonces para que cunda también el material, ese tipo de cosas. Antes yo trabajaba Pandanus, lo traen de Tahití, porque en Tahití está la cultura del Pandanus que le llaman...pero ahora ya no llega para acá, porque no hay vuelos de Tahití, y los rollos que traen los tahitianos...son caros...Entonces, yo antes claro, cuando yo estaba trabajando en el puesto, hacía hartas cosas de Pandanus y yo no tenía a lo mejor, esa cantidad de dinero para invertir en un material, que era mucho. Para mí era mucho más fácil ir al árbol de una tía, sacar las hojas, trabajarlas, cortarlas y era un tiempo de trabajo, bien largo, era harto trabajo, te cortabas las manos sacándole las espinas todo, y ahí yo aprendí a trabajar el Pandanus, y es diferente al tahitiano, descubrí muchas cosas ahí en esa experimentación y ahí yo accedí al Pandanus...Y porque ese material siempre está disponible, pero acá la gente no lo trabaja mucho porque dice: “Ay, el Pandanus tahitiano es más bonito, porque es más largo”, pero acá está lleno de Pandanus rapanui y no lo ocupan porque la gente es más floja también poh', porque prefiere traer un rollo listo, bonito, hecho. Y con el Pandanus de acá, hice de todo: aprendí a hacer carteras, aprendí a hacer de todo, de todo de todo... es igual de resistente, igual de todo, no más que es más corto...Más corta la hoja... El Pandanus ... entonces uno de una pura rama uno hace mil cosas...”



2.1.A. La casa de la creadora en la ciudad:

Según el actual Plan Regulador Comunal (PRC) de Isla de Pascua en el Plano de Zonificación y Vialidad Estructurante, lámina 1 de 2, el área en la que se emplaza la vivienda de la artista es una ZEP (Zona Espacio Público) según su correspondiente Zona de Desarrollo Urbano. El abastecimiento de las materias primas que emplea para su artesanía, en general se emplaza en el entorno próximo a su casa, algunas incluso inmediatamente alrededor de ésta, en su mismo terreno, la que se encuentra inserta en el poblado de Hanga Roa de Isla de Pascua.; vivienda que se ubica en el poblado de Hanga Roa, a 700 metros de la Ilustre Municipalidad de Rapa Nui.

“...mi tía, mi Koro, la Nua que me dejaron vivir acá, en un terreno que tienen ellos...Pero yo soy la cuidadora de este terreno, de este lugar...Ya y ese lugar está con mucha vegetación por lo que contabas...Era un bosque, fue un bosque.”

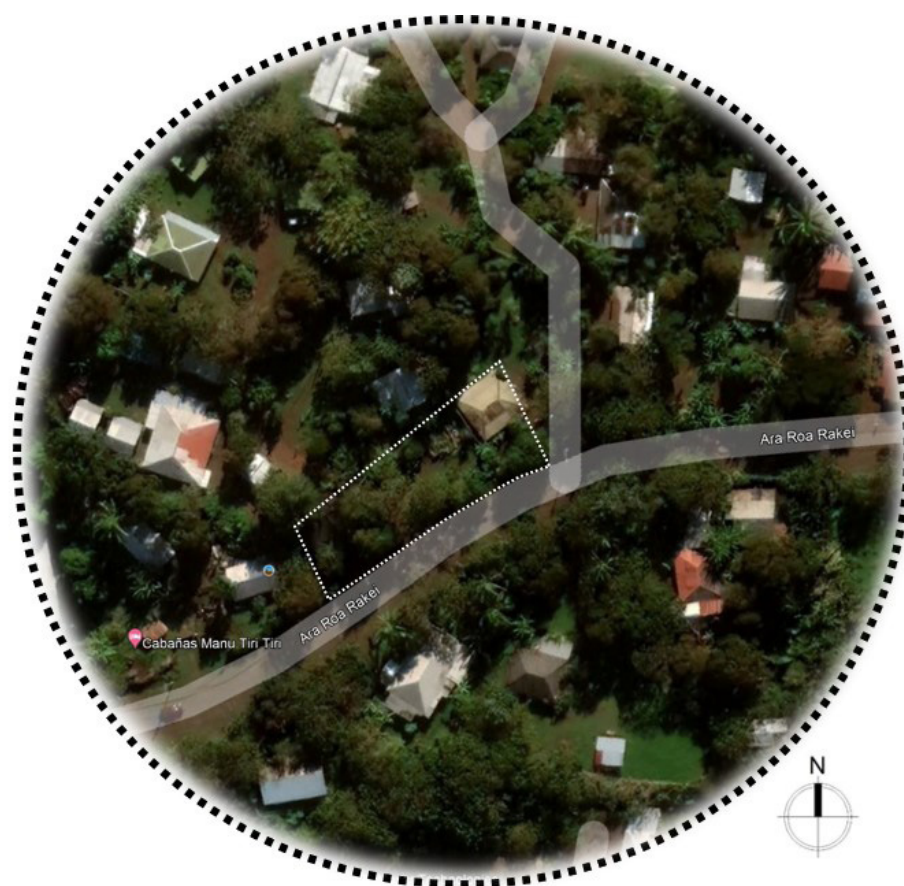


Fig. N°32: Foto satelital emplazamiento del terreno de la casa de la creadora.
Fuente: Google earth.



Fig.N°33 : Foto contexto cercano a casa de la productora. Fuente: Google earth



Fig.N°34: Ubicación del terreno en el que se sitúa la casa de la creadora en el nuevo PRC de Isla de Pascua en actual curso de aprobación. Fuente: <https://www.rapanui.net/secciones/2918>

2.2) Las Materias Primas:

La creadora utiliza principalmente dos materias primas, de las que debe salir a recolectar entre su red de conocidas y algunas familiares descendientes del clan familiar de su padre, que habitan aún en la isla. Estas son la palmera cocotera, de la cual recolecta la hoja de la cima de la palmera, idealmente las más tiernas y nuevas porque son las más dóciles, pudiendo emplearse enteras o bien deshebrar tiras independientes de cada hoja, según el objetivo que se persiga en cada creación; y el árbol del Pandanus, fibra extraída de sus hojas, que son de gran tamaño en largo, pudiendo utilizarse una sola hoja para muchísimas creaciones.

2.3) Las Fibras Vegetales:

A continuación, se presentan las dos fibras vegetales extraídas de las dos materias primas expuestas en el punto 2.2: la palmera cocotera y el árbol de *Pandanus*. *Las características que entregan ambas fibras son similares, en cuanto a su textura, más no en su tamaño, puesto que la artista señala que:*



PALMERA COCOTERA



Fig.N°35: Detalle de la hoja de la palmera cocotera. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/184858759688900106>

PANDANUS



Fig.N°36: Detalle de la hoja del Pandanus. Fuente: <https://www.sciencephoto.com/media/548181/view/pandanus-odoratissimus>

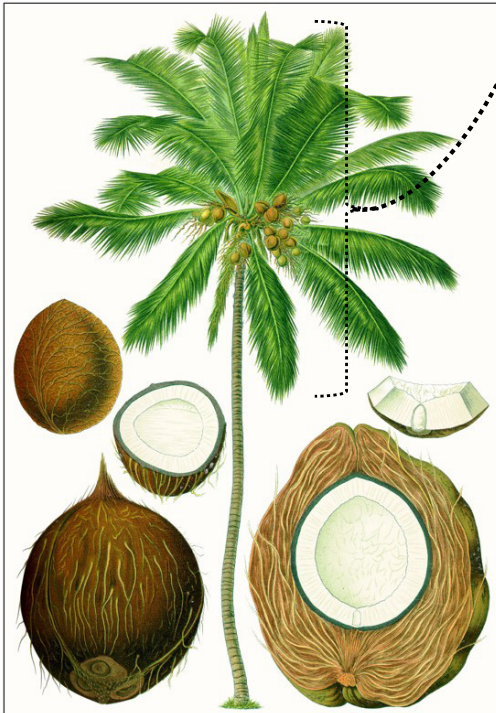


Fig.N°37: Palmera Cocotera. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Cocos_nucifera

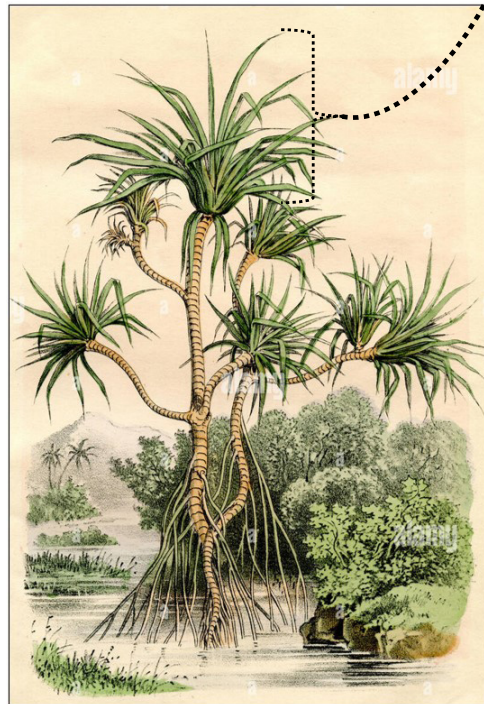


Fig.N°38: Pandanus Fuente: <https://www.alamy.com/pandanus-utilis-the-common-screw-pine-image181806125.html>

3) LO HUMANO (Patrimonio Material):

La micro escala de “Lo Humano”, contiene 3.1) el emplazamiento del lugar de producción, 3.2) El/los Taupea, la casa taller, el taller y finalmente 3.3) los objetos producidos.

3.1) El Emplazamiento:

La casa de la creadora y su taller, lugar de producción, se emplazan a una distancia aproximada de 700 metros lineales del eje cívico del poblado Hanga Roa de la Isla Rapa Nui perteneciente administrativamente al territorio continental Chileno, compuesto por la Ilustre Municipalidad de Isla de Pascua, el gimnasio, la iglesia católica y el Hospital, entre otros. La vivienda se emplaza en un polígono irregular de 435 m², constituido en una comunidad familiar,



El Emplazamiento de la casa y el taller de la creadora, su lugar de producción se sitúa en el fondo del sitio, se accede desde el oeste, donde a su vez de localiza el acceso principal al macro terreno, por una entrada más angosta y larga, hasta enfrentar uno de los dos Taupea (espacio intermedio entre el exterior y el interior de la vivienda de la artesana.



Fig.N°39: Detalle pirca de acceso divisoria de terreno. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig. N°40: Vista sendero de acceso a casa taller desde pirca. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig.N°41: Vista huerto lateral a vivienda. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig.N°42: Sendero de acceso a la casa taller. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera

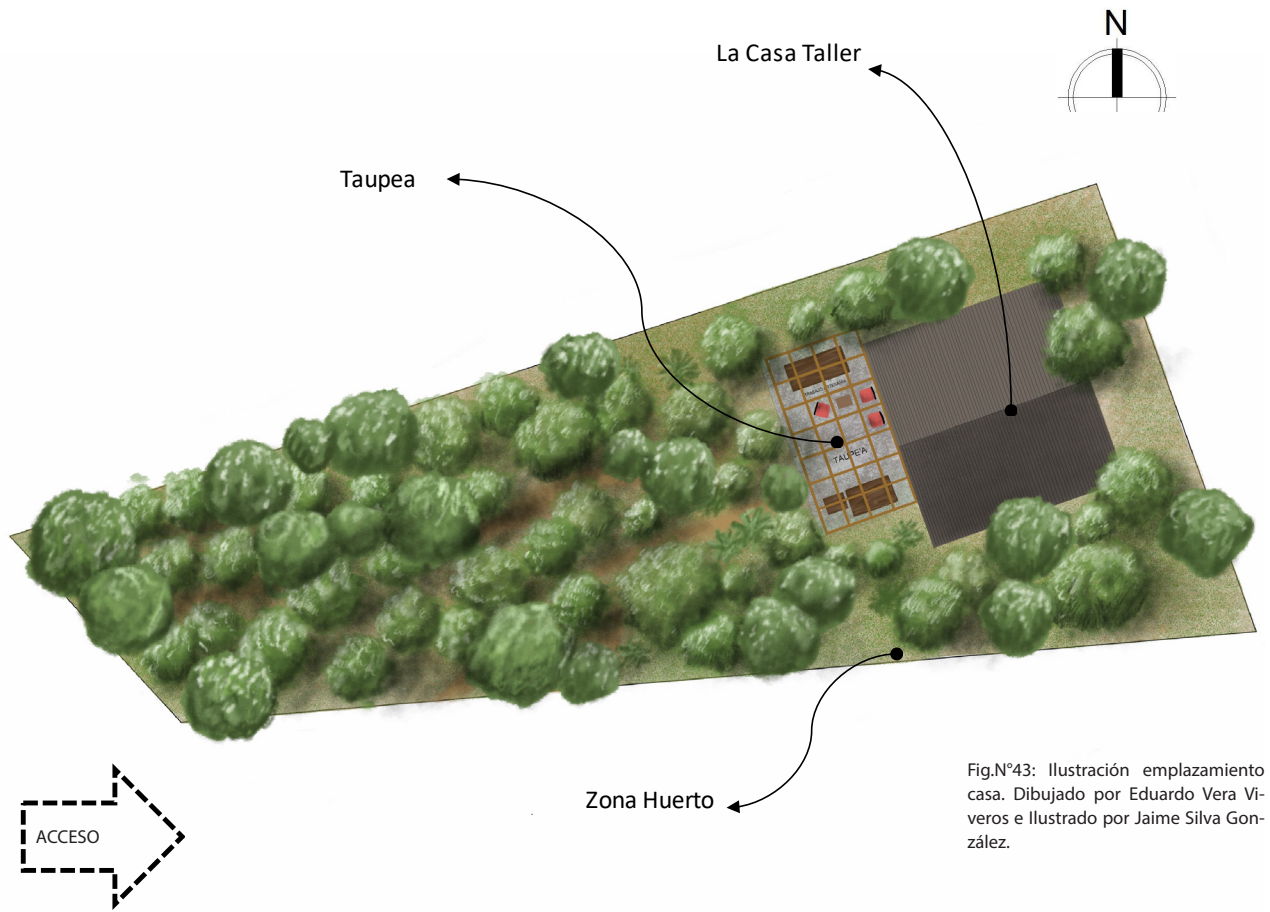


Fig.N°44: Acceso principal a casa taller a través del Taupea. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera

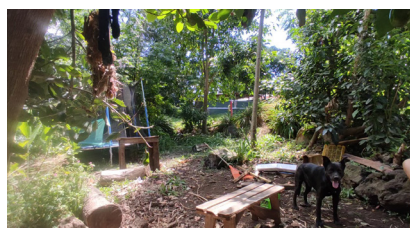


Fig. N°45: Detalle terreno en el que se emplaza la casa taller. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera

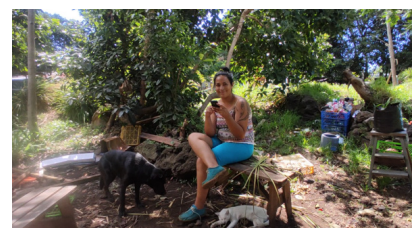


Fig. N°46: La artista en el patio de su casa. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



3.2) El taupea, la casa, y el taller:

La casa y el taller de la creadora están fusionados, es por ello que en este caso se denomina casa-taller a su espacio empleado para habitar por su núcleo familiar y para desarrollar sus creaciones. La vivienda está compuesta por un área pública constituida por **3.2.a) Un Taupea (Espacio Intermedio)** un área privada integrada por **3.2.b) La Vivienda** (Fig. N°60) y finalmente un espacio en un altillo al interior de la casa, destinado a la producción de su artesanía denominado **3.2.c) El Taller**.

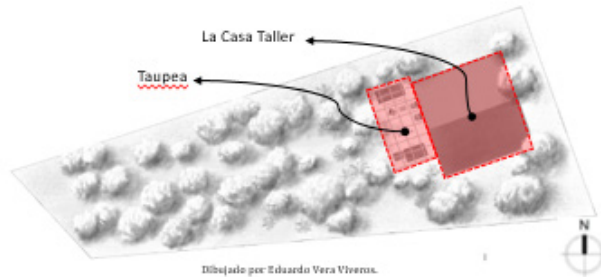


Fig.N°47: Ilustración ubicación Taupea (Espacio Intermedio) de acceso a vivienda de Caso 3. Dibujado por Eduardo Vera Viveros.



Fig.N°48: Vista frontal de acceso principal a taupea y a vivienda. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera

3.2.a) El Taupea Taller (Espacio Intermedio): espacio de producción o taller

Se conforma como un lugar que media entre el exterior del exuberante sitio en el que se emplaza la vivienda y el interior de la casa propiamente tal, por ello denominado como espacio intermedio. Es un área tipo patio cubierto que posee apertura de tres de sus lados y sólo una estructura de cubierta, que es de material ligero, los materiales que componen en concreto este lugar, que también es parte importante de la producción del taller, son piso de radier sin pulir, estructura de muros y techumbre en base a vigas de madera muy delgadas, y piezas de pequeña sección que cumplen la función de vigas de costanera que reciben revestimiento con planchas de zinc, y finalmente rodea las dos fachadas laterales y la mitad de la principal, una malla sombra de 60%.

Ese espacio es la extensión del taller debido a que en el lugar en que acopia la materia prima que va a trabajar, la acopia y cuelga la que debe ser seca bajo sombra.

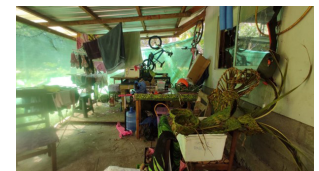


Fig. N°49: Vista norte desde interior del Taupea. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig. N°50: Vista sur desde interior del Taupea. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera

3.2.b) La Vivienda:

La casa de la creadora es compacta, cuadrada, de dos pisos, en el primer nivel se encuentra el área pública y privada del núcleo familiar de la creadora y en el segundo nivel se configura con un altillo. El primer piso posee un área pública y otra privada en su interior, consecutiva al Taupea que antecede la puerta principal, el **Área Pública** se encuentra conformada por el recibidor (Fig. N°52) que actúa de espacio de distribución hacia la cocina y comedor, a un segundo piso donde la creadora tiene parte de su taller en un altillo, que también actúa de bodega (Fig. N°57), luego al estar, el que a su vez deriva a las **Áreas Privadas**, compuestas por un dormitorio principal de la familia, y un baño (Fig. N°54). Su estructura es un sistema mixto, cuya base es de sobrecimiento de bloques de hormigón, piso de radier con diversos tipos de baldosas para cada uno de los recintos que componen la casa taller, tabiquería de madera en sistema constructivo de marco plataforma (en base a pie derechos y soleras) revestida en zinc alum 5V. Su techumbre está revestida por planchas de zinc onduladas.



Fig.N°51: Vista frontal de acceso principal a taupea y a vivienda. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig.N°52: Vista norte desde el recibidor a la cocina y comedor. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig. N°53: Vista de la sala de estar. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig. N°54: Vista del baño. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig. N°55: Vista recibidor distribución. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera



Fig. N°56: Vista altillo con programa de taller y bodega. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera

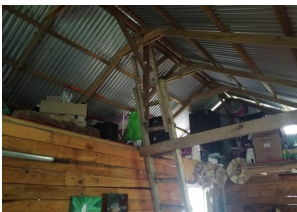


Fig. N°57: Vista altillo área bodega. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera

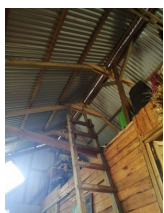


Fig. N°58: Vista taller. Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera

3.2.c) La bodega y micro Taller:

Cuenta con una bodega y micro taller en el altillo ubicado sobre la estructura del cielo del dormitorio de la familia, compuesto por la estructura de techumbre a dos aguas, cubierta revestida con planchas de zinc ondulado, su piso es de madera; para acceder a éste se debe utilizar una escala de madera de confección artesanal.

Además, posee tres lugares donde confecciona, transmite e intercambia su arte y conocimientos: uno de los lugares donde confecciona su arte es en la misma feria artesanal, en su casa o en el liceo donde ejerce docencia.

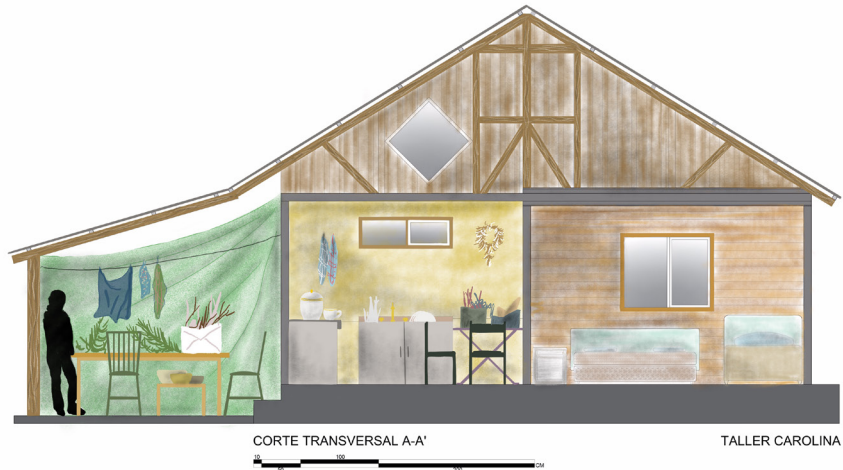


Fig. N°59: Ilustración corte A-A' casa. Dibujado por Eduardo Vera Viveros e Ilustrado por Jaime Silva González.



Fig. N°60: Ilustración planta arquitectura casa. Dibujado por Eduardo Vera Viveros e Ilustrado por Jaime Silva González.



3.3) Los Productos:

La artesana se dedica a crear y confeccionar objetos contemporáneos empleando las técnicas ancestrales que observó de sus tías Rapa Nui de linaje paterno con el que se encontró en la isla, las obras que crea son diversas y durante todo el año las crea, colaborando con indumentarias en torno a las variadas celebraciones que se desarrollan en la isla, utilizando diversas fibras vegetales, especialmente las de palmera cocotera y Pandanus.

Las técnicas aprendidas principalmente mediante la observación de las técnicas que observa de las ancestras, la repetición y la autoformación se fusionan con lo aprendido por ella, tanto en su propia trayectoria y al intercambio entre otras creadoras en torno a su arte. Los tejidos de las técnicas heredadas se agrupan en dos grandes categorías: la vestimenta, tales como accesorios, y prendas; y objetos domésticos, tales como utensilios y ornamentación, los que se especifican a continuación.

“Sí, sí... un plato para servir algo, para vender, para sí, sí... para hacer upa, adornar tu casa para hacer un cumpleaños, para hacer eventos, aquí toda la gente ocupa hojas de todo, flores de todo, cortezas de todo, las piedras para armar la pirca de tu casa, para armar tu casa, todo, todo, todo, todo es disponible. Obviamente en el mundo más moderno necesitas más cosas, pero en el mundo más originario sí, es los recursos que hay, el mahute era tu vestimenta, la ropa, es como un cuero queda eso, es tu ropa, las plumas de las gallinas eran tu ropa acá.”

3.3.1. VESTIMENTA:

Accesorios:

Cabeza y cuello: Cuya confección para cabeza y cuello se concentra principalmente en coronas para la Fiesta Tapati, sombreros, collares y aros.

Tronco superior e inferior: Para el tronco superior crea carteras, cinturones y abanicos fundamentalmente.

Extremidades: Confecciona brazaletes, pulseras, tobilleras, etc.

Prendas:

Para el tronco superior e inferior fabrica vestimenta para los trajes femeninos y masculinos que se requieran para la Tapati, incluyendo vestidos y faldones de ser requerido. Esta producción está en directa relación con las celebraciones diversas que existen en la Isla, identificando igualmente a otras creadoras entrevistadas y a los otros dos casos de estudio de la presente investigación, la fiesta Tapati (semana de la cultura Rapa Nui) como la que abre el año, la más importante y grande de los festejos que honran a su cultura y el ciclo de celebraciones en su pueblo.

3.3.2. OBJETOS DOMÉSTICOS:

Utensilios:

Platos.

Posavasos.

Cestería y contenedores: Triple contenedores en base a hoja de palmera cocotera, con técnica foránea a Rapa Nui. Detalle contenedor en base a hoja de palmera cocotera, con técnica moderna exterior a Rapa Nui. La cultora dando taller de cestería en base a la hoja de la palmera cocotera. Inicio, proceso y término del trenzado de base para generar cestería en el Taupea de su casa. Ornamentación de fibra vegetal en base a palmera cocotera para tienda comercial en la Tapati 2022.



Ornamentación:

Alfombras: Las técnicas de trabajo en base a fibras vegetales pueden ejecutarse en pequeño, mediano y gran formato, desde accesorios mínimos como aros hasta entramado en gran formato como una alfombra o estera, dependiendo del uso que se le desee dar o el encargo que le hagan a la creadora.

3.3.3. NAVEGACIÓN:

Si bien la cultura no fabrica implementos para la navegación ni medios de transporte vinculados a este deporte, menciona dentro de la entrevista que con la Totora fabrican elementos tales como poras y bacas. Utilizando esta materia prima únicamente por sus particularidades que la componen, puesto que señala es como una esponja, capaz de flotar, con un espesor que permite la práctica de este deporte de forma segura.



Fig.N°61: Utilización de la Totora en la Navegación, en específico en la competencia de la Tapati 2022. Fuente: @mitivaii @hakarava_visual

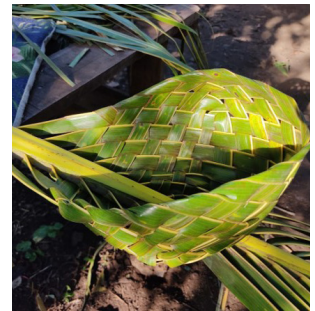
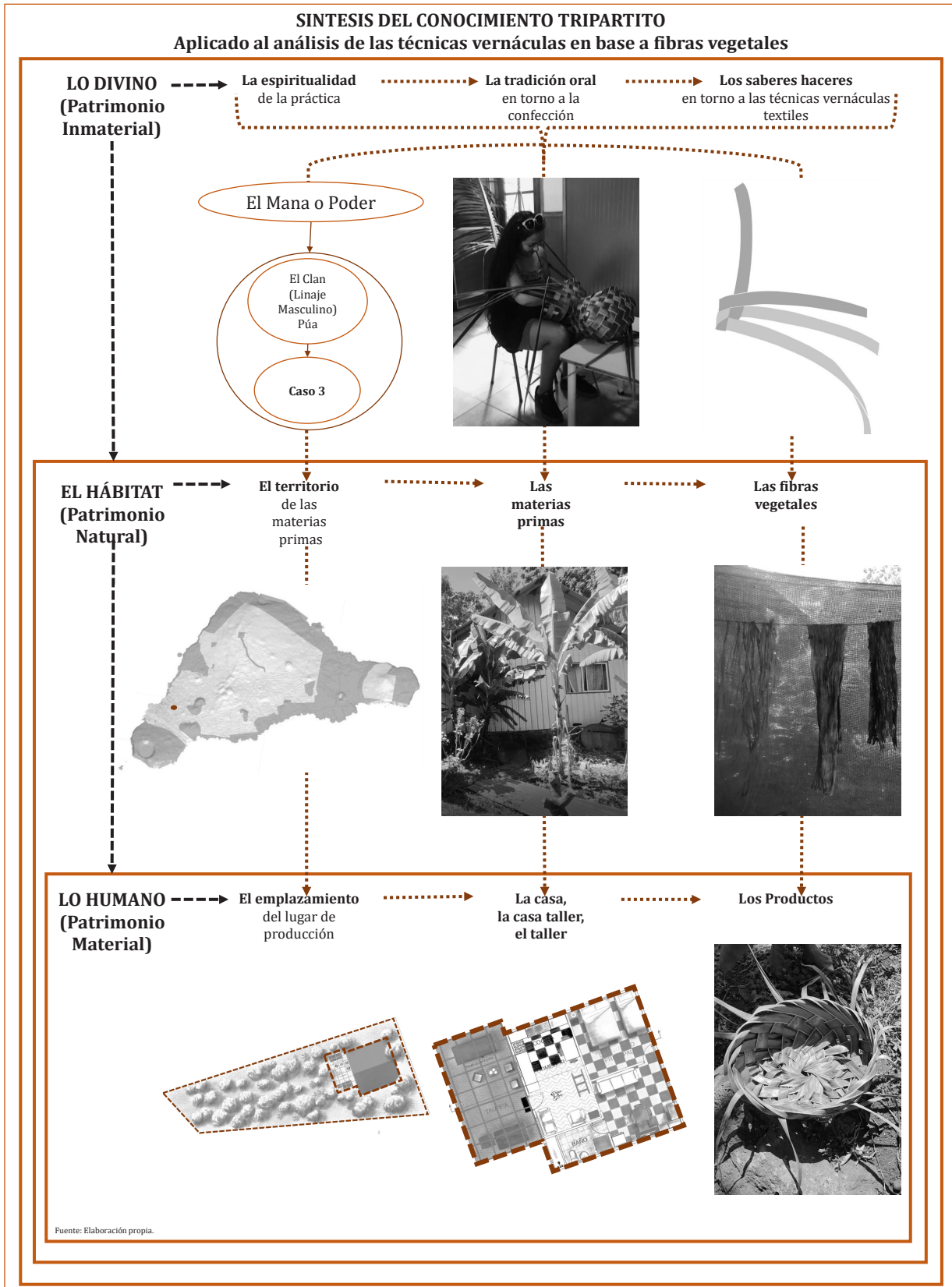


Fig.N°62: Diversos productos en base a fibras vegetales empleados por caso 3.
Fuente: Priscilla Zúñiga Rivera





HALLAZGOS EL CONOCIMIENTO TRIPARTITO

1) LO DIVINO (Patrimonio Inmaterial)

1.1. La espiritualidad

- La práctica del kaikai con pelo de tu linaje femenino, de tus abuelos.
- La práctica propiamente tal es considerada "espiritual", debido al traspaso de "mana" o "poder" de las ancestras en la práctica.
- Una sociedad primitiva que se sostiene por sus significados simbólicos en pleno siglo XX.

1.2. La tradición oral

- El componente genético Rapa Nui en Latinoamérica y no viceversa.
- Parte de la tradición oral se pierde por el ingreso de la Religión Católica a la isla.
- La tradición oral y el patrimonio material por ende se constituyen en "otro" patrimonio, que se reconoce, valora y releva muy recientemente.
- El intercambio con el resto de la Polinesia y la Melanesia a través de una cultura nómada.
- La investigación de Nueva Zelanda donde se hizo un "Estudio Genético, de la Polinesia con Latinoamérica", determina que no hay genes latinoamericanos en la polinesia, pero sí de la polinesia en Latinoamérica.
- Las leyes antiguas y ancestrales dicen que la navegación era la base de la cultura, entonces ellos podían ir y volver a cualquier parte del mundo donde quisieran buscar conocimiento, entregar y hacer intercambios culturales.

1.3. Los saberes hacer

- La diversidad de técnicas ancestrales.
- Existen técnicas antiguas que se han ido perdiendo, colaborando el dejarlas de practicar por los castigos recibidos que aplicaban agentes representantes de la región católica.
- La trenza niho-niho.
- Pueblo de contacto y de intercambio.
- La primera que habla de los nombres Rapa Nui.

2) EL HÁBITAT (Patrimonio Natural)

2.1. El territorio

- La obtención de las materias primas del territorio está en la sincronización con la ciclicidad de las estaciones.
- El medio condiciona a la creatividad de las prácticas que existen en toda la isla.

2.2. Las materias Primas

- La Totora: material para la confección de productos de gran formato como esteras y principalmente de navegación.
- El Pandanus: Originalmente procede de Tahití, siendo el más cotizado. Existiendo también en Rapa Nui como una especie introducida, sin embargo, es difícil de extraer debido al trabajo que dan las espinas. Es un material muy resistente.

2.3. Las fibras Vegetales

- Sin hallazgos.

3) LO HUMANO (Patrimonio Material)

3.1. El emplazamiento

- La casa taller se mimetiza con su entorno, con vegetación exuberante, aunque se encuentre colindante a la ciudad.

3.2. El/los taupea, la casa, la casa taller, el taller

- El Taupea es fundamental en la cultura Rapa Nui.
- La Casa Taller, entre las creadoras es un patrón que se repite.
- Posee estudios formales de Arte en el Conti y decide migrar a Rapa Nui.

3.3. Los objetos

- Es posible obtener diversidad de objetos en pequeña, mediano y gran formato.

CAPÍTULO 4
Resultados. discusión y conclusiones.



4.1 Resultados	202
4.2 Discusión	205
4.3 Conclusiones	208



“...nadie se daba la molestia de describir mayormente las técnicas usadas en su confección, probablemente porque el ámbito de las actividades domésticas y femeninas era menos llamativo y parecían menos exóticas a la mi rada de los viajeros”

Vistiendo Rapa Nui, página 15.

4.1 Resultados

La construcción de la confianza fue fundamental para poder dar a luz esta tesis, tanto con la agente cultural clave Rapa Nui como con la familia colaboradora y las entrevistadas.

Luego de aplicar la herramienta “La Matriz” en los dos niveles de análisis: en primer lugar, el “El Paisaje Cultural”, asociado al primer nivel de análisis asociado a un “macro análisis” y en segunda instancia “Las fibras vegetales” asociadas a un segundo nivel observación, correspondiente a un microanálisis”, se obtienen los siguientes resultados:

-Relativo al objetivo general **“Investigar cómo la mujer Rapa Nui es la principal agente cultural de transmisión e innovación de su cultura y de qué forma está directamente ligada a su territorio.”**

Se comprueba que efectivamente la mujer Rapa Nui es la principal agente cultural de transmisión e innovación de su cultura, porque, en primer lugar, posee un conocimiento acabado del territorio-patrimonio natural en el cual se emplaza su cultura, demostrándose mediante la clara identificación de los lugares de recolección diferenciada, para la obtención de las materias primas de la isla.

Luego, por la documentada atribución divina y espiritual (patrimonio inmaterial) que se les otorga a las prácticas de y entre mujeres de los saberes ancestrales, en donde se les traspa el “mana” (poder) desde los espíritus, sus ancestros y ancestros para la tarea sagrada de tejer, teniendo esta acción una connotación espiritual profunda. Homologando el acto de la creación y el tejido con el proceso de gestación y de dar a luz, respectivamente.

Traduciendo finalmente este conocimiento y saber hacer en lo humano (patrimonio material) a través del asentamiento, los lugares y prácticas asociadas, y finalmente sus productos y técnicas desarrolladas.

-Relativo al Objetivo Específico N°1 **“Registrar qué y cómo las expresiones artísticas arquitectónicas desarrolladas por mujeres Rapa Nui están ligadas a su territorio.”**

Todas las expresiones artísticas nacen desde su territorio hacia su entorno inmediato, intermedio y se proyecta de esta forma hacia el mundo, por ejemplo, el teatro, la danza y los cantos relatan historias ancestrales y contemporáneas de la ascendencia y descendencia Rapa Nui.

La extracción de materias primas, el ejercicio de los saberes haceres, su transmisión y productos artesanales y arquitectónicos asociados, están íntimamente relacionados con el territorio en el que se insertan.

-Relativo al Objetivo Específico N°2 **“Estudiar el tipo de prácticas creativas ligadas a su territorio que son desarrolladas por las mujeres Rapa Nui”.**

Mediante la aplicación de “La Matriz” a una macro escala, reconocida en un inicio como la cultura Rapa Nui, hoy asociada a una mirada a “vuelo de pájaro” de la cultura a través del “paisaje cultural” existente, identificando en esta aplicación y verificado a través de la propia voz de las entrevistadas, diversas prácticas cotidianas lideradas por mujeres de Rapa Nui, ligadas a su territorio, tales como el Riu (canto ancestral), el Ori (bailes típicos), el Kai Kai (juego de hilos), la lengua, la tradición oral, etc. Siendo el de la transferencia tecnológica de saberes haceres ancestrales en torno a los trenzados en bases a fibras vegetales, la práctica en la que se profundizó en cada caso de estudio, y que pudo desarrollarse en el microanálisis de dicha matriz.

-Relativo al Objetivo Específico N°3 **“Visibilizar a través de una herramienta e instrumentos, el conjunto de prácticas actuales aisladas, visibilizando el rol de la mujer Rapa Nui como principal transmisora de potencial tecnología y conocimientos de su cultura.”**

Referente a la MATRIZ como herramienta de análisis y visibilización, aparece como un elemento importante en cuanto a contener los aspectos principales de una cultura de pueblo originario y consolidarla en un solo lugar, pudiendo aplicarse a distintas escalas de complejidades (macro, meso y micro), que van desde la cultura completa hasta la particularidad de una materia prima, su saber hacer asociado y la (s) técnica (s) específica (s).

Referente a los instrumentos que complementan-alimentan la matriz, las entrevistas, las ilustraciones de retratos y dibujos.

-Las entrevistas: constituyen las primeras fuentes de información predominantes, para ello se elaboró un Diseño metodológico, su Aplicación, se aplicaron Mejoras y ajustes al diseño metodológico original, Aplicación a la entrevistada N°7 y luego la sistematización a través de la transcripción textual y fichas síntesis con mapas y palabras – citas textuales “clave”.

-Los Retratos ilustrados: homenaje a las mujeres rodeadas de las etiquetas, relevando sus rostros, torsos y manos en relación con su trabajo. se escoge la ilustración, debido a que es una herramienta capaz de transferir lo que ellas trabajan a forma gráfica para luego traspassarlo a otras personas.

-Los dibujos del proceso de las técnicas: Revierten su trascendencia en cuanto su representación para las futuras generaciones, puesto que:

a) Representa un material gráfico inexistente públicamente a la fecha, por lo tanto, su sistematización y registro escrito es de carácter inédito.

b) Constituyen un instrumento valioso para transferir a las futuras generaciones técnicas recopiladas, sistematizadas y puestas en valor a través de un documento escrito y posibles futuros espacios de difusión e investigaciones, así como también para las futuras generaciones Rapa Nui y el resto del mundo.

c) Personifica un desafío, en cuanto a la compilación e interpretación gráfica del conocimiento, el cual es históricamente transmitido de generación en generación solamente mediante transmisión oral.

d) Es Relevante su sistematización, con el objeto de evitar y/o atenuar la pérdida y/o extinción de este saber hacer, considerando la aculturación y el desinterés de las nuevas generaciones en continuar esta tradición familiar al interior de cada clan.

e) Pretende contribuir en perpetuar estas técnicas para las futuras generaciones como materia y base de potenciales transferencias tecnológicas, pudiendo extrapolarlas a otros campos en futuros productos y proyectos en contextos diferentes como la innovación y la sostenibilidad en el marco del sincretismo y la arquitectura, por ejemplo. Todo esto dado que, llama la atención la inexistencia del uso de materiales locales e investigaciones propias por exponentes del pueblo originario Rapa Nui entorno a la presente materia.

-Relativo a la gestión del riesgo de los saberes ancestrales: las amenazas, vulnerabilidades, etc.

Referente a la hipótesis **“La mujer Rapa Nui es la principal agente cultural de transmisión e innovación de los conocimientos ancestrales de su cultura, basado en un conocimiento tripartito en tres escalas: el territorio-patrimonio natural, lo divino-patrimonio inmaterial y lo humano-patrimonio material.”** La hipótesis se confirma, por cuanto:

a) De las siete mujeres entrevistadas, todas son conocedoras de los saberes haceres y técnicas ancestrales en términos generales, pues se transmiten mediante transmisión oral desde abuelas y madres al interior de cada clan (familia) a niños y niñas desde muy temprana edad. Sumado a esto existe la consciencia de incorporar desde la educación preescolar como pilar de enseñanza la cultura Rapa Nui en sus tres escalas: el territorio, lo divino y lo humano, a través de la práctica cotidiana de su isla, su cosmovisión y sus saberes ancestrales.

b) Cada una de las mujeres entrevistadas posee una experticia que la caracteriza, multifacética y multitarea, actuando como embajadora de su cultura en cada uno de los lugares a los que asiste desde su cotidianidad hasta los lugares que visita a través de sus viajes y/o aquellos lugares en los que vive distintos a la isla.

c) Las mujeres Rapa Nui minimizan la relevancia o carecen de visibilización del enorme valor de las prácticas de sus saberes haceres ancestrales en torno al trabajo de la fibra vegetal, debido a lo cotidiano de la transferencia y práctica de la técnica, pues “todos saben trabajar las fibras aquí”.

d) Espacios de recolección consciente.

e) Los grupos etarios mayores de cincuenta y cinco años y más, son reacias a traspasar conocimiento a personas externas y cerradas al uso de nuevos medios de comunicación del mundo globalizado, tales como el teléfono, internet y videollamadas; acentuándose su recelo hacia personas foráneas a la cultura.

- Los dibujos en el proceso de la representación de la técnica configuran un instrumento para lograr transferir lo que ellas trabajan a forma gráfica para luego traspasarlo a otras personas, su importancia radica en que:

-Constituyen un instrumento para transferir lo que ellas trabajan en su cotidianidad a una sistematización gráfica con el objeto de facilitar su transmisión a nuevas generaciones Isleñas.

-Representa un material gráfico inexistente públicamente a la fecha, por lo tanto, su sistematización y registro escrito es de carácter inédito.

-Es un desafío, en cuanto a la compilación e interpretación gráfica del conocimiento, el cual es históricamente transmitido de generación en generación mediante transmisión oral en la milenaria historia de la cultura Rapa Nui.

-Es Relevante su sistematización, para evitar y/o atenuar la pérdida y/o extinción de este saber hacer, considerando el desinterés de las nuevas generaciones en continuar esta tradición familiar al interior de cada clan.

-Contribuir en perpetuar estas técnicas para las futuras generaciones como potenciales transferencias tecnológicas, pudiendo extrapolarlas a otros campos en futuros productos y proyectos en contextos diferentes como la innovación y la sostenibilidad en el marco del sincretismo.

- La institucionalidad internacional y nacional clasifica y divide los patrimonios, como si fueran independientes y autónomos, sin embargo los pueblos originarios ancestrales viven de todos los patrimonios entrelazados y uno tributa al otro en la totalidad de sus aspectos cotidianos. Si bien la materia de este magister es la rehabilitación arquitectónica sostenible, el aspecto territorial y del patrimonio inmaterial asociado a lo divino, son fundamentales y la base para entender, comprender y ser conscientes de las culturas y sus prácticas y saberes ancestrales.

4.2 Discusión

El pueblo Rapa Nui es dueño de una cultura que posee múltiples prácticas cotidianas lideradas por mujeres, las cuales son poco conocidas por continentales, las que fueron exploradas en el presente estudio.

Se reconoce desde los relatos que su origen es ancestral y que data de épocas primitivas. La oralidad cuenta que los Rapa Nui fueron una sociedad forzada a migrar, navegando desde una tierra que hoy se encuentra extinta producto de un cataclismo, en su viaje arriban a Isla de Pascua el año 600 según los registros de memoria chilena, acto que les permitió dar continuidad a su existencia y a la de sus clanes, transportando con ellos elementos esenciales, que hasta hoy en día se constituyen en parte fundamental de su cultura. Las narraciones populares ancestrales muestran que “las antiguas” empacaron consigo – entre otros objetos – especies vegetales y animales, que desembarcaron en lo que hoy es su territorio.

Del conocimiento tripartito y su fusión en una matriz de análisis y visualización:

Es efectivo que el desarrollo de esta investigación arrojó que la cultura Rapa Nui alberga escalas y dimensiones diversas asociadas a un conocimiento liderado y practicado principalmente por sus mujeres.

Desde la antigüedad hasta hoy en día, las mujeres Rapa Nui se han constituido en efectivas agentes de progreso de su cultura, preservándola y divulgándola a través de sus prácticas cotidianas. Es allí donde se evidencia un conocimiento tripartito, en donde se funden lo divino, el hábitat y lo humano, como configurante clave de una sola, indisoluble y potente trama.

De la Matriz de Conocimiento Tripartito y hallazgos de la investigación con carácter exploratorio para la aplicación a una macro y microescala:

De la creación del instrumento expuesto en la metodología denominada “Matriz de Conocimiento Tripartito” asociado a los “Tres Patrimonios” (inmaterial, natural y tangible), la que fue aplicada en dos escalas de análisis: una “Macro” y otra “Micro”.

Se desprende entonces en un primer lugar una escala “Macro” aplicada a “La Cultura” Rapa Nui en términos amplios y generales, ejercicio que en esa primera aproximación permitió encontrar una segunda escala, identificada como “Micro”, la cual conecta con un campo de investigación inexplorado y potencialmente muy fértil para la Arquitectura en Chile, la que podría incorporar elementos locales, indígenas y simbólicos asociados a su desarrollo científico y tecnológico, expresado en nuevos materiales, diseños y tecnologías, como por ejemplo cubiertas de espacios intermedios y esteras verticales divisoras de espacios. Dicha área se compone de aquellas prácticas cotidianas existentes al interior de cada clan familiar, transmitidas oralmente de generación en generación por cada linaje femenino. Este campo específico se compone de aquellas experticias actuales en torno a los saberes haceres asociados a diversas técnicas, para la confección de textiles en base a especies vegetales endémicas e introducidas, como fuente y extracción consciente de

materias primas fundamentales para la confección de la artesanía textil local en pequeño, mediano y gran formato.

Hoy resulta lógico entonces, cuestionarse si la matriz aplicada a una escala “Macro”, visibiliza efectivamente “La Cultura Rapa Nui” o más bien refleja la existencia de un “Paisaje Cultural” al poner en valor la coexistencia de los “tres patrimonios” relevando su idéntica importancia, sin primar un protagonismo de uno por sobre el otro, que es lo que sucede hoy desde el mundo continental y principalmente occidental hacia la cultura Rapa Nui y viceversa, cuyas dimensiones y sus relaciones están reconocidas por Amos Rapoport.

En cambio, la aplicación de la misma matriz a una escala “Micro” descubre un Universo de técnicas ancestrales, como bien señala Andrea Seelenfreund, sostenidas por una potente tradición oral, perteneciente al campo del recientemente reconocido patrimonio inmaterial de profundo e ignorado valor de Rapa Nui, subyugado generalmente por el tan mundialmente reconocido y registrado en las listas de la UNESCO Patrimonio Mundial tangible de la arquitectura estatuaría, cuyos principales exponentes – los Ahu y sus Moai – dan la vuelta al mundo desde antaño y encandilaron a exploradores y descubridores desde el año 1722 en adelante.

Es necesario recordar que el Parque Nacional Rapa Nui (PNRN) está compuesto por el territorio insular, sus construcciones, y las expresiones cotidianas de sus habitantes, de los cuales existen contados tesoros humanos vivos, reconocidos a través del Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial (SIGPA) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y que son igualmente importantes de salvaguardar, junto con sus memorias, saberes y técnicas existentes gracias a la tradición oral.

De los saberes hacer protagonizados por lo femenino en un espacio doméstico versus lo masculino:

Se comprende que los trabajos en torno a procesar y confeccionar productos textiles en base al universo de fibras vegetales existentes en Rapa Nui, es una práctica ancestral fundamentalmente del ámbito femenino al interior de cada clan familiar, donde lo masculino colabora más desde la fuerza física del trabajo de extracción de la materia prima. El rol que las cultoras poseen ante la comunidad y entre ellas, como varias de las entrevistadas, se autodenominaron como agentes culturales, es considerado más bien como una intervención cotidiana y por ello de carácter más bien a una escala doméstica, disminuyendo con esta apreciación el valor potencial y efectivo que estas poseen.

De la importancia de la oralidad y la transmisión de conocimientos en espacios de confianza:

La espiritualidad, lo simbólico, la tradición oral, los saberes hacer y las técnicas que son reveladas por el territorio en el que se emplazan, sólo son transmitidos en espacios seguros y de confianza determinados por cada cultora. Por tanto, es necesario generar nuevos espacios en donde se estimule el actual potencial de transferencia de conocimiento que posee cada mujer ancestral, para que efectivamente existan metodologías de divulgación que lleguen de forma efectiva a las nuevas generaciones y así sean posible de constituirse en una cadena de producción local que aporte a la sostenibilidad de manera concreta.

De los desafíos actuales y las proyecciones futuras:

La “Agenda 2030” para el desarrollo Sostenible de la Organización de Naciones Unidas, de la que Chile es un Estado parte activo y la “Economía

Circular”, pueden constituirse en cimientos concretos de un futuro consciente para la revitalización y rehabilitación de los saberes haceres mediante la transmisión oral de las técnicas que emplean como base de su quehacer en materias primas de origen vegetal, área potencialmente capaz de constituirse en un motor importante de investigación, innovación y desarrollo (I+I+D); como instrumentos vigentes en la actualidad para acciones a corto y mediano plazo en la presente materia, que se encuentren en la línea de restitución de acciones humanas hacia el planeta.

Urge que la academia destine energías desde su capital humano en el levantamiento, sistematización de información desde las personas y sus territorios a incorporar en sus publicaciones entorno a I+I+D de las prácticas de los saberes haceres ancestrales, puesto que esta acción puede ser una más de aporte dentro de la trama conjunta que como país debiésemos comenzar a trabajar de un modo asociativo, con el objeto de reconocer, hacerse cargo y gestionar de forma activa el actual riesgo que existe de extinción de dichos saberes haceres.

El presente tema de esta Tesis, tiene una gran proyección a través de distintas líneas de trabajo, tales como una política pública sólida que refuerce la creación y puesta en marcha de diversas iniciativas, por ejemplo en torno a la creación de un banco de técnicas ancestrales a distintas escalas, escuelas de recuperación y traspaso de la memoria y su aplicación a través de experiencias desde la enseñanza de la teoría y talleres de arquitectura, artes y oficios Indígenas, de RapaNui, con un claro enfoque de estas ligadas a la I+I+D.

Importante será el fortalecimiento de las institucionalidades actuales, para que trabajen mancomunadamente, de forma constante en el tiempo las acciones del trabajo concreto por objetivos comunes de rehabilitación.

Se visualiza también que se puede producir un salto exponencial de escala de conocimiento desde los textiles Rapa Nui presentes en la Artesanía a la Arquitectura, por tanto, urge repensar estrategias de diseño vinculadas al rescate del conocimiento inmaterial de los pueblos originarios, y a la conexión con las materias primas existentes en cada territorio en el que se insertan, como fuente de sostenibilidad y avanzar a la fusión de los tres patrimonios cuya resultante será con enfoque de **“Rehabilitación Tripartita”**, dado que si bien en la actualidad las técnicas encontradas se trabajan en pequeño, mediano y gran formato, existe una evidente carencia de la aplicación de dichas técnicas ancestrales a una arquitectura territorial actual, autóctona, cotidiana y con pertinencia cultural acorde con una propuesta con identidad indígena pertinente al medio en el que habitan los Rapa Nui, transformación que podría contribuir en la creación de una producción local, y con ello la tan ansiada sostenibilidad e independencia de la isla.

Inicialmente en este aspecto se tiene pendiente la tarea de formación digital de las mujeres agentes culturales, mejorar la conectividad de zonas aisladas como Rapa Nui en relación a Chile y el mundo junto con generar las condiciones de intercambio colectivo de las técnicas entre los clanes familiares.

Existe un peligro inminente en el enfoque que se tiene de la gestión del riesgo de desastre actual, focalizada sólo en la prevención en torno a lo tangible, quedando al debe de políticas, protocolos y medidas que rescaten, preserven y revitalicen a través de la rehabilitación arquitectónica sostenible las técnicas ancestrales. Área que muchas veces invisibiliza la puesta en valor de la naturaleza con sus materias primas en común unión con sus habitantes, clanes y comunidades constituyentes en un importante patrimonio inmaterial existente en las tradiciones orales de las comunidades indígenas lideradas y preservadas por mujeres. Se identifica así un riesgo en torno a que el conocimiento se extinga si es que se perpetua el secretismo vinculado a personas externas al clan, encapsulando en su interior los saberes haceres y técnicas asociadas, sobre todo cuando la transferencia es sólo a través de la lengua y la observación, sumando a ello la escasa formación en herramientas e instrumentos contemporáneos digitales en torno a los registros Para su

conservación y transmisión a las futuras generaciones, pues no se cuenta en la actualidad con una sistematización audiovisual, gráfica y física de la variedad de saberes haceres existentes en la actualidad.

Un ejemplo concreto de buenas prácticas y acciones vinculadas al reconocimiento de las técnicas ancestrales para su registro, preservación y transmisión, son las escuelas talleres de artes y oficios de Colombia; el emprendimiento Plasticlup que busca crear reflexión y aprendizaje a través del plástico reciclado, que extiende la vida útil del plástico inútil, la oficina de arquitectura y diseño de Grupo Talca, la fusión de la artesanía y la arquitectura en el proyecto Ruta País en Chile y finalmente la reinención de técnicas constructivas tradicionales por MVRDV en Europa.

4.3 Conclusiones

Se relevan a continuación conclusiones con seis enfoques, comenzando por los aprendizajes obtenidos del presente estudio, los hallazgos encontrados, las limitaciones que hubo que sortear, los aportes que esta investigación genera por y para la cultura Rapa Nui y su gente y los elementos que aún no se explotan en esta investigación y que esta tesis abre como futuros caminos y campos de investigación.

- **Aprendizajes**

- Trabajar de forma directamente con la comunidad que compone la red de mujeres creadoras, quienes develan las técnicas en torno al uso de fibras vegetales, desde el caso piloto y luego a distancia, aprendiendo a aplicar la parte de la metodología de aplicación de las entrevistas a distancia y de forma telemática, de tal forma de lograr avanzar pese a no poder aplicar las entrevistas de forma presencial.

- Descubrimiento de las técnicas ancestrales en base a materias primas de origen vegetal, conocimiento del que se tiene muy pocos registros en Chile.

- La forma de trabajar distinta y multifacética de las mujeres de Rapa Nui, compatibilizando diversos campos y espacios de desarrollo de sus espacios cotidianos, tales como su familia, en varios casos la maternidad, el sostener su casa taller a través de los actos de crear y ejecutar talleres a externos en dichos espacios, además de desarrollar diversos oficios y trabajos fue de dicha casa taller, muchos de los cuales son diversos trabajos vinculados a la gestión y protección del Parque Nacional Rapa Nui y su cultura, buscando siempre su preservación en base al uso de materiales locales.

- El arte siempre está presente en dicha cotidianidad, con un enfoque consciente y sostenible, cuidando el medio ambiente y su isla por sobre todo los demás.

- El encuentro de la investigadora con una comunidad en sintonía y respeto profundo por su medio ambiente, que promueve el compromiso con la protección y educación de todos los niños y niñas de la isla, involucrándolos en el conocimiento ancestral desde muy temprana edad.

- **Hallazgos:**

- Las diversas prácticas en torno a las técnicas diversas que utilizan como materias primas las fibras vegetales y la transferencia tecnológica que desde antaño se transmite de generación en generación a través de la oralidad al interior de cada uno de los clanes que constituyen la cultura Rapa Nui.

- Se pudo comprobar que desde la prehistoria se utilizaban los textiles en base a materia primas de origen vegetal existentes en RapaNui, tanto para el vestuario de hombres y mujeres como para elementos que conformaban componentes importantes de la Arquitectura habitacional de los clanes, apareciendo presentes en esteras, estructuras de cubierta y como elementos para

proteger de la intemperie y cubrirse de esta. Dicho acto de “envolver” a través de un textil tejido por mujeres, era considerado sagrado.

-Carencia de una institucionalidad que soporte acciones sostenidas en el tiempo, de gestión para la rehabilitación a través de sistemas integrados de las técnicas ancestrales Rapa Nui, visibilizadas en esta investigación.

-Inexistencia de una plataforma integrada de consolidación de información y visibilización por parte del estado de Chile u otra institucionalidad no gubernamental, que ponga en valor los saberes haceres de las mujeres ancestrales de RapaNui hacia el mundo y las nuevas generaciones, y menos que reúna las tres escalas del presente estudio (Macroescala natural – patrimonio natural; meso escala lo divino – patrimonio inmaterial, puesto en valor recientemente en Chile el año 2018 a través de la “Tradición Oral Rapa Nui-TOR y a nivel internacional el 2003 y micro escala lo humano – patrimonio material).

-La incorporación de tecnologías de la información en el ciclo de producción de las creadoras es un gran pendiente, desde el uso de internet y computadoras hasta la falta de innovación, incorporando este elemento en sus creaciones para poder avanzar desde la micro escala de trabajo a una escala intermedia o mayor, avanzando desde el trabajo manual y artesanal uno más industrializado a mayor escala, que pudiese proyectarse a través de una plataforma de comercio, o la hoy mencionada “e-commerce” para conectar de forma más eficaz y eficiente los saberes haceres locales con el resto del mundo, del cual se sienten el ombligo y centro, debido a su localización geográfica.

- **Limitaciones:**

Respecto a las limitaciones que tuvo esta investigación exploratoria, se encontró principalmente con factores como:

-La poca cantidad de artículos publicados en relación con la materia específica investigada en la matriz creada aplicada a la microescala en cuanto al uso de las fibras vegetales en la artesanía y la arquitectura.

-El contexto de la investigación en cuanto a los dos primeros años de la pandemia por COVID 19, el cierre de Isla de Pascua a continentales y extranjeros, obligó a realizar las entrevistas a larga distancia a través del teléfono, la grabación y el WhatsApp, con la deficitaria señal en Rapa Nui, considerada la isla más remota del mundo. Lo cual hacía a veces poco fluida la comunicación.

-La construcción de confianza a distancia, con la falta de presencialidad, Se visualiza una desconfianza por parte del pueblo y de las mujeres Rapa Nui de la institucionalidad del estado de Chile, los continentales y extranjeros, evidenciada en el traspaso de información profunda de su cultura ancestral; pues existe una fuerte memoria histórica, transmitida desde su ascendencia y de antepasados que vivieron como invasiva a su cultura, la evangelización por parte de la iglesia católica a través de las misiones en Sudamérica, la explotación de mujeres y hombres Rapa Nui por parte de extranjeros y chilenos habitando el territorio de la isla, la esclavitud de exiliados en Perú, las centenas de muertes por viruela y/o lepra teniendo como cómplices a agentes del estado de Chile. La probable pérdida de conocimiento que se produce por la transferencia de conocimientos, sólo mediante la tradición oral, mediante el traspaso de información. De las siete entrevistadas, se pudo identificar la resistencia de compartir a foráneos de su cultura sus conocimientos, por lo que adquieren mayor valor aquellas que si quisieron ser parte del presente estudio. Valorando el interés actual, y relevando que de sus ancestros quedaron escasos registros escritos, pese a la importante labor que realizaron en vida para la preservación de las tradiciones orales al interior de su cultura.

-Lo sagrado y simbólico de las prácticas y saberes ancestrales, implica que las creadoras y gestoras culturales, comparten conocimiento a externos de su clan, a través de filtros, compartiendo sólo lo que quieren compartir, siendo esta información filtrada, cuidando el compartirlo todo.

-La restringida accesibilidad de algunas de las entrevistadas, debido a la distancia existente entre el continente y la isla, debido al cierre de isla durante dos años, debido a la pandemia por COVID-19.

-La desconfianza de isleños frente a continentales gracias a la historia que les precede (“conquistadores”, esclavitud y misiones católicas avasalladoras de su cultura).

-Carencia de acceso en Chile, a una herramienta conocida que cruce y fusione el patrimonio cultural material e inmaterial con la natural.

- **Evaluación del método utilizado.**

Gracias a que el estudio se enmarcó en una investigación exploratoria, considerando fuentes orales como primordiales para el desarrollo del caso de estudio, a través de entrevistas semiestructuradas, la metodología permitió acceder a una estructura profunda de conocimientos y prácticas ancestrales que no se muestran fácilmente a turistas y/o visitantes de corta estadía.

La visibilización de los saberes ancestrales con enfoque tripartito a través de la herramienta síntesis denominada “la matriz”, permite un efectivo mecanismo de consolidación de las prácticas estudiadas por cada caso de estudio, puesto que permiten la trascendencia hacia las nuevas generaciones para las y los Rapa Nui, principal foco de beneficiarios del presente estudio.

- **Aportes de la investigación.**

Los aportes de esta tesis son múltiples, van desde relevar y poner en valor el rol de las mujeres de Rapa Nui como efectivas matrices y origen de los saberes haceres ancestrales, hasta la visibilización de dichos saberes haceres practicados por las mujeres que componen los clanes familiares de la isla.

-Develar y sistematizar aquellos saberes basados en materias primas de origen vegetal, practicados a interior de cada linaje femenino de cada uno de los clanes familiares Rapa Nui.

-Lo inédito del presente estudio que se traduce en la creación del material gráfico sistematizado, producido y puesto a disposición para la cultura Rapa Nui con la publicación de esta tesis. Porque si bien, el registro de Arquitectura Rapa Nui desde la prehistoria lo lidera Patricia Vargas a través del completo levantamiento y sistematización de hallazgos, publicado en el libro denominado 1000 años de Rapa Nui. Sin embargo, no se registran las fibras vegetales asociadas a un habitar contemporáneo, puesto que siempre se privilegia el turismo monumental pétreo en torno a los Moai, obviando el ahondar en los subyacente del paisaje cultural conformado por los clanes Rapa Nui, ni menos aún en las redes de mujeres en su interior, perpetuando la tradición oral y transmisión de conocimientos a través de este método, conservando la escasa existencia de registros gráficos de prácticas cotidianas actuales lideradas por las mujeres de Rapa Nui, de hecho, esta es una de las razones por la que las mujeres entrevistadas de entre 30 y 60 años, decide ser parte de esta investigación, puesto que desean se transmitan sus conocimientos a generaciones futuras para que estos se eviten perderse en el tiempo.

-El material inédito está compuesto por plantas, elevaciones y cortes arquitectónicos, transformados a ilustraciones con el objeto de intentar sintetizar a través de dicha herramienta la atmósfera existente al interior de las casas taller y relevando el taller con sus componentes.

-La matriz que recoge de manera sistematizada los saberes estudiados y les permite perdurar en el tiempo, pudiendo ser utilizada para recoger otros saberes haceres desde pueblos originarios o tradiciones vernáculas ancestrales.

- **Elementos que aún no se exploran en la investigación y se abren con esta tesis.**

Son varias las líneas que se avizoran se pueden desarrollar, originadas en esta investigación, a saber:

- Resulta necesario someter el presente tema de investigación a la herramienta de la UNESCO para el Patrimonio Inmaterial, así como también elaborar el expediente técnico de postulación de prácticas ancestrales de las técnicas en base a fibras vegetales al catastro del SIGPA y a las creadoras como tesoros humanos vivos; para luego postular los presentes saberes en torno a las técnicas ancestrales en base a materias primas de origen vegetal a la lista de patrimonio inmaterial de la UNESCO.

- La educación, invertir en la generación de nuevas practicantes de los oficios que releva el presente estudio, de tal forma de potenciar la formación de nuevas practicantes de los saberes haceres descubiertos. Resulta fundamental invertir en Educación del Patrimonio Cultural Material e Inmaterial, así como el Natural como trabajo sistemático y progresivo en el tiempo en torno a trabajos con niños y niñas de la isla así como también a sus otros descendientes del territorio nacional Chileno.

- Avanzar hacia I+I+D, para lograr concretar la evolución del pequeño al mediano y gran formato con aplicación a la arquitectura con pertinencia cultural e identidad indígena Rapa Nui.

- Resulta interesante también indagar en el origen de las materias primas endémicas e introducidas, ya que se detectó a través de una de las entrevistadas y algunas de las publicaciones a nivel nacional y latinoamericanas que existió intercambio genético y de técnicas desde la Isla Rapa Nui hacia Perú, Centro América a (Colombia y Ecuador) y con los islotes de Chiloé y demás sistema de archipiélagos del su de Chile, puesto que se evidencian similitudes del trenzado de fibras para elementos ornamentales y arquitectónico de los pueblos originarios de dichos territorios.

- La isla y su cultura como "Paisaje Cultural", tema fértil del cual, por lo cotejado de forma muy genérica, existe poca información.

REFERENCIAS





Figura N°1: Fotografía interior cráter volcán Rano Raraku, año 2018. Fuente: Archivo personal.

LIBROS

- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2018). *Voces Creadoras. Diálogos entre Culturas Indígenas y Afrodescendientes. Memoria Reconocimiento Asàt'ap 2016-2017*. Santiago (Chile): Estudio Vicencio
- Calderón, C. & ORyan, P. (2007). *Desafíos y oportunidades de desarrollo sostenible para Isla de Pascua basadas en el turismo en la UNESCO (ed) Rapa Nui: pasado, presente y futuro*. Santiago de Chile: organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura, pp. 125-137 [en línea]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001532/153270S.pdf> (Accedido el 15 de junio de 2013)
- Carabelli del Nido, Marcela. (2019). *Entramados Vegetales Un Legado Patrimonial en Chile Fiordos Australes*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2012). *Estudio diagnóstico del desarrollo cultural del pueblo RAPANUI*. Web www.cultura.gob.cl/estudios/observatorio-cultural. Sección Observatorio Cultural. Publicado: Oct. 2012. Consultado: (completar).
- Cornejo Lacroix, Mónica. (2005). *Isla de Pascua. De la imaginería al diseño estampado*. Editorial Universidad de Valparaíso.
- De Beauvoir, Simón. (1949). *El Segundo Sexo*.
- Fajreldin, Valentina. (2017). *Colección, Cultura y Patrimonio Inmaterial de Rapa Nui*. Editorial Ocho Libros, Facultad de Odontología Universidad de Chile.
- Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2008). *Patrimonio Hecho a Mano. Estudio de Caracterización y Registro de Artesanías con Valor Cultural y Patrimonial*. Valparaíso, Chile: ZETI Arts & Facts.

- Jung, Carl G. (1964). *El Hombre y sus Símbolos*.
- Lefebvre, Henry. (1974). *La Producción del Espacio*, Editorial Capitán Swing.
- Martínez López, C. y Serrano Estrella. (2016). F. Matronazgo y arquitectura, *De la Antigüedad a la Edad Moderna*. (eds.)
- Montecino, Sonia. (2008). *Capítulo 5: Fragmentos. En Mujeres Chilenas Fragmentos de una Historia (443-470)*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Peña, Macarena y Santander, Solange. (2012). Manual para la Innovación: Artesanía Textil Atacameña. Santiago: FIA Chile.
- Presidencia de la República de Chile. (2018). *Tupuna amu'a ka oho ena - Los Ancestros del futuro*. Santiago de Chile: Imprenta Ograma.
- Quirosa García, Victoria y Gómez Robles, Lucía. (30-06-2009) El papel de la mujer en la conservación y transmisión del patrimonio cultural. ASPARKÍA,21,7590.
- Ramírez Aliaga, José Miguel. (2008). *Rapa Nui El Ombligo del Mundo*, Ley de donaciones culturales Santander, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Rapoport, Amos. (1968). *Vivienda y Cultura*. Editorial Gustavo Gili.
- Rapoport, Amos. (1978). *Aspectos Humanos de la forma Humana*. Editorial Gustavo Gili.
- Seelenfreund, Andrea. (2013). *Vistiendo Rapa Nui: Textiles vegetales. Haka'ara o te kahu*. Santiago de Chile. Pehuén.
- Stambuk, Patricia. (2019). *Rongo: La historia oculta de Isla de Pascua*. Santiago de Chile. Pehuén.
- Vargas, Patricia; Cristino, Claudio e Izaurieta, Roberto. (2006). *1000 años en Rapa Nui Arqueología del Asentamiento*. Editorial Universitaria, Instituto de Estudios Isla de Pascua Universidad de Chile.

GUÍAS

- Dirección de Arquitectura Ministerio de Obras Públicas. (2016). *Guía de Diseño Arquitectónico Aymara*. Santiago de Chile : MOP.
- Dubois, A. (2013). *Plantas de Rapa Nui. Guía Ilustrada de la Flora de Interés Ecológico y Patrimonial*. Umanga mo te Natura, CONAF, ONF International, Santiago, 132 páginas.

REVISTAS-ARTÍCULOS

- Budd P, R., & Vargas C., P. (1992). La Arquitectura de Isla de Pascua: los principios básicos del diseño arquitectónico. *Revista de Arquitectura*, 3 (3), Pág. 12-29.
- España Espinoza, Juan Manuel (2019), Las fibras vegetales: materiales ancestrales para un futuro sostenible en el desarrollo de productos Cuaderno 87 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2019/2020),Pág. 221-237.

Elizabeth Cantero Galarcio 1, Elías Hernández Hernández
Universidad de Córdoba, Colombia; Identificación de saberes ancestrales en la etnia Emberá Katío sobre el cuidado del medio ambiente

SITIOS DE INTERNET

Archivo nacional de Chile. (s.f.). <http://archivonacional.gob.cl/sitio/Secciones/Mujeres-y-generos/>

Arch Daly. (s.f.). Recuperado de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/786625/casas-crystal-mvr-dv>

Biblioteca Nacional de Chile. (s.f.). <http://www.memoriachilena.gob.cl/>

Fundación Artesanías de Chile. (2021). www.artesantiasdechile.cl

Grupo Talca. Territorio y Oficio. (s.f.). Recuperado de: <https://www.grupotalca.cl/>

Imagina Rapa Nui. (s.f.). Recuperado de: <https://imaginaisladedepascua.com/cultura-rapa-nui/>

Mapse Museo Rapa Nui. (s.f.). <http://museorapanui.gob.cl/sitio/>

Ministerio de Bienes Patrimoniales. (s.f.). Isla de Pascua. Patrimonio Industrial Fundo Vaitea. Recuperado de: <http://patrimonio.bienes.cl/patrimonio/isla-de-pascua-patrimonio-industrial-fundo-vaitea/>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (s.f.). Publicaciones. <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/?arte=pueblosoriginarios>

Museo de Arte Precolombino. (2012). Chile precolombino. Recuperado de: www.chileprecolombino.cl

Plasticlup. (s.f.). Recuperado de: <https://www.plasticlup.com/>

Rapa Nui Parque nacional. (s.f.). Recuperado de: <https://www.parquenacionalrapanui.cl/>

Ser Indígenas. (s.f.). Culturas originarias de Chile. Recuperado de: <http://serindigena.org/index.php/es/biblioteca/enlaces/140-atacameno-likan-antai/816-libro-atacameno>

Servicio Nacional de Patrimonio Cultural. (s.f.). Patrimonio y Género. Recuperado de: <https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/sitio/>

Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Inmaterial. (s.f.). <http://www.sigpa.cl/>

ÍNDICE DE FIGURAS

INTRODUCCIÓN

Figura N° 1: Familia Baradit Zuñiga	4
Figura N°2: Ana Tuki Pate, Agente Cultural Clave	6
Figura N°3: Fotografía Diseño formado por el entrelazado oblicuo de un Kete	11
Figura N°4: Mural en Jardín Infantil y Sala Cuna Hare Nga Poki de Rapa Nui	13
Figura N°5: Síntesis Formulación Problema-Motivación	15
Figura N°6: Mapa síntesis institucionalidad Internacional Global	16
Figura N°7: Síntesis gráfica agenda 2030	18
Figura N°8: Síntesis ODS con variable de género y pueblos indígenas	19
Figura N°9: Publicación Política pueblos indígenas	20
Figura N°10: Página inicio de sistemas de conocimientos locales e indígenas	20
Figura N°11: Síntesis Criterios Parque Nacional Rapa Nui	21
Figura N°12: Síntesis Cinco expresiones del Patrimonio Cultural Inmaterial	21
Figura N°13: Síntesis de cinco instrumentos de análisis del P.C.I.	22
Figura N°14: Constelación	23
Figura N°15: Indicaciones de cómo utilizar la herramienta “Constelación”.	23
Figura N°16: Desarrollo Sostenible	24
Figura N°17: Indicaciones utilizar la herramienta “Desarrollo Sostenible”	24
Figura N° 18: Biomas Recursos Naturales	25
Figura N° 19: Indicaciones de cómo utilizar la herramienta “Biomas...”	25
Figura N° 20: Ámbitos de la Convención	26
Figura N° 21: Modo de uso herramienta “Ámbitos de la Convención	26
Figura N° 22: Peligro	27
Figura N° 23: Modo de uso de herramienta “Peligro”	27
Figura N° 24: Aplicación de Herramienta “Constelación” a la alfarería	28
Figura N° 25: Aplicación de Herramienta “Desarrollo Sostenible” a la alfarería	28
Figura N° 26: Aplicación de la herramienta “Peligro” a la Alfarería	29
Figura N° 27: Síntesis “Las otras institucionalidades”	30
Figura N° 28: Plan Nacional de Arquitectura Tradicional de España	30
Figura N° 29: Casas Crystal / MVRDV	31
Figura N° 30: Vista interior Casas Crystal / MVRDV	31
Figura N° 31: Logotipo de organización	31
Figura N° 32: Vista principal acceso página web	31
Figura N° 33: Carátula Manual “Técnicas Vernáculas	31
Figura N° 34: Vista contenido Manual	31
Figura N° 35: Mujer maya kaqchikel, tejedora	32
Figura N° 36: Movimiento Nacional de Tejedoras Ruchajixik ri qana’ojbäl	32
Figura N° 37: Publicación en prensa digital	33
Figura N° 38: Fotografía de oficios vinculados a los saberes haceres	33
Figura N° 39: Mapeo Institucionalidad Pública Chilena	33
Figura N° 40: Memoria 2016-2017	34
Figura N° 41: Fotografía grupal encuentro Reconocimiento Asát’AP 2017	34
Figura N° 42: Expresiones	34
Figura N° 43: Acceso a web SIGPA	34
Figura N° 44: Acceso a web Patrimonio y Género	34
Figura N° 45: Política Nacional de Artesanía	35
Figura N° 46: Política de Fomento de la Arquitectura	35
Figura N° 47: Diagrama del sector de Artesanía	35
Figura N° 48: Diagrama del sector de arquitectura	35
Figura N° 49: Mapeo iniciativas privadas en Chile	36
Figura N° 50: Publicación de noticia de proyecto “Bosque de Mimbre	36
Figura N°51: Vista aérea “Bosque de mimbre	36
Figura N° 52: Acceso principal a sitio web	36
Figura N° 53: Publicación de fundación Ruta País en periódico	36
Figura N° 54: Acceso a plastic up	37

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Figura N° 55: Acceso a Manos de Ñocha	37
Figura N° 56: Artesanías de Chile	37
Figura N° 57: Santiago Arte Textil	37
Figura N° 58: Síntesis estado del arte de libros con financiamiento público	37
Figura N° 59: Portada libro Isla de Pascua	38
Figura N° 60: Prácticas de trazado en pequeño y gran formato	38
Figura N° 61: Portada libro 1.000 Años en Rapa Nui	38
Figura N° 62: Hare Paenga reconstruida	38
Figura N° 63: Portada libro "Manual para la innovación	38
Figura N° 64: Levantamientos de información a través de fichas de los textiles	38
Figura N° 65: Publicación Estudio diagnóstico	39
Figura N° 66: Proceso de fabricación de la de corteza de Mahute	39
Figura N° 67: Portada libro Colección Cultura y Patrimonio Inmaterial Rapa Nui	39
Figura N° 68: Desglose trilogía Colección y Patrimonio Inmaterial de Rapa Nui	39
Figura N° 69: Portada libro Vistiendo Rapa Nui	40
Figura N° 70: Detalle tejiendo sobre una pe'ue de totora	40
Figura N° 71: Portada libro Plantas de Rapa Nui...	40
Figura N° 72: Extractos del libro	40
Figura N° 73: Portada libro Rongo	40
Figura N° 75: Portada Guías de diseño arquitectónico Étnica.	41
Figura N° 76: Publicación Artes y Letras de El Mercurio	41
Figura N° 77: Portada libro "Entramados vegetales	41
Figura N°78: Ficha ejemplo de sistematización de trabajo en fibras vegetales	41
Figura N° 79: Mapeo nacional en torno al uso de las fibras vegetales	42
Figura N° 80: Mapeo nacional en torno al uso de las fibras vegetales	43
Figura N° 81: Síntesis preguntas de investigación	44
Figura N° 82: Síntesis delimitación del tema	45
Figura N° 83: Síntesis de la hipótesis	45
Figura N° 84: Ubicación de RapaNui en el planisferio	46
Figura N° 85: Isla de Rapa Nui	46
Figura N° 86: Corte esquemático de Rapa Nui	47
Figura N° 87: Imagen escala territorial Isla Rapa Nui	47
Figura N° 88: Síntesis objetivos	47
Figura N° 89: Mapeo metodología y método de la tesis y sus etapas	48
Figura N° 88: Mapa síntesis del marco teórico de la investigación	54

Capítulo I

Figura N° 1: Dibujo de Lukas del sacerdote Eyraud	57
Figura N° 2: Cronología histórica de Rapa Nui más hitos patrimonio cultural	59
Figura N° 3: Especies vegetales nativas-endémicas de Rapa Nui	72
Figura N° 4: Especies vegetales de introducción polinésica	73
Figura N° 5: Mapeo de Universo de especies vegetales	74
Figura N° 6: Síntesis presencia 2 fibras vegetales en la artesanía y Arq.	76
Figura N° 7: Síntesis presencia 52 fibras vegetales en la artesanía y Arq.	77
Figura N° 8: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y Arq.	78
Figura N° 9: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y Arq.	79
Figura N° 10: Síntesis presencia 2 materias primas en artesanía y Arq.	80
Figura N° 11: Mapa Mundial con presencia de Mahute en Art. y la Arq.	81
Figura N° 12: Mapa Mundial con presencia del Plátano en Art. y la Arq.	81

Capítulo II

Figura N° 1: Fotografía de amanecer de Isla de Pascua desde la cima	83
Figura N° 2: Tres escalas de análisis que componen la matriz	85
Figura N° 3: Diagrama de actrices y actores involucrados	84
Figura N° 4: Etapas de la investigación	86
Figura N° 5: Contenido subetapa 4.1. A. Recolectar	87

Figura N° 6: Creación base de datos de clasificación de cultoras y agentes	87
Figura N° 7: Síntesis de los niveles de análisis y temas	88
Figura N° 8: Tabla de rangos etarios primer grupo entrevistadas	88
Figura N° 9: Tabla de rangos etarios segundo grupo entrevistadas	88
Figura N° 10: Contenido subetapa 4.1. B. Diseñar	89
Figura N° 11: Estructura general de la entrevista	89
Figura N° 12: Contenido subetapa 4.2.A. Aplicar	90
Figura N° 13: Relato previo a concretar la entrevista	90
Figura N° 14: Instrumentos para gestionar entrevistas	91
Figura N° 15: Contenido subetapa 4.2. B. Sistematizar	91
Figura N° 16: Metodología de transcripción y sistema de selección de entrevistas	92
Figura N° 17: Indicaciones de utilización FICHA N°1	93
Figura N° 18: Modelo Ficha N°1 selección fragmentos entrevista	93
Figura N° 19: Contenido subetapa 4.3. A. Caracterizar	94
Figura N° 20: Indicaciones de utilización FICHA N°2	95
Figura N° 21: Modelo FICHA N°2	95
Figura N° 22: Contenido subetapa 4.3.B. Analizar	96
Figura N° 23: Definición de “La Matriz”	96
Figura N° 24: La Matriz”, sus escalas, dimensiones y componentes	97
Figura N° 25: Definiciones base que componen La Matriz	98
Figura N° 26: Definición de las dimensiones de análisis	99
Figura N° 27: Estructura de aplicación de La Matriz en sentido vertical	99
Figura N° 28: La Matriz enfocada al macro análisis el paisaje cultural	100
Figura N° 29: La Matriz aplicada al macro análisis- el paisaje cultural	101
Figura N° 30: La Matriz enfocada al microanálisis de las fibras vegetales	102
Figura N° 31: Indicaciones de utilización FICHA N°3 Síntesis entrevista	103
Figura N° 32: Modelo FICHA N°3-SINTESIS ENTREVISTA	103
Figura N° 33: Mapa síntesis de las cuatro etapas, con el qué, cómo y para qué	104

Capítulo III

Figura N° 1: Fotografía de mural realizado sobre placa de madera transportable	107
Figura N° 2: Síntesis gráfica de la temporalidad e hitos de la investigación	109
Figura N° 3: Síntesis 37 clanes habitantes de la Isla de Pascua	111
Figura N° 4: Tabla de pasos e instrumentos aplicados para concretar entrevistas	112
Figura N° 5: Diagrama de actrices y actores clave + colaboradores	114
Figura N° 6: Entrevistada 1	115
Figura N° 7: Entrevistada 2	115
Figura N° 8: Entrevistada 3	115
Figura N° 9: Entrevistada 4	116
Figura N° 10: Entrevistada 5	116
Figura N° 11: Entrevistada 6	116
Figura N° 12: Entrevistada 7	117
Figura N° 13: Entrevistada 8	117
Figura N° 14: Entrevistada 9	117
Figura N° 15: Matriz análisis conocimiento tripartito aplicado a tres casos	119
Figura N° 16: Triada elegida para desarrollo de los casos de estudio	120
Figura N° 17: Síntesis 9 entrevistas y aplicación de la matriz de conocimiento	121

Caso 1

Figura N° 1: Ilustración Caso 1	122
Figura N° 2: Ladera cráter Rano Raraku	123
Figura N° 3: Hoe Vaka	123
Figura N° 4: Práctica trenzado en el territorio	123
Figura N° 5: Borde de mar en Anakena	124
Figura N° 6: Corona de flores Polinésica	124
Figura N° 7: Dibujo tradición oral	125

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Figura N° 8: Taller en el MAPSE	125
Figura N° 9: Práctica trenzado	125
Figura N° 10: Objetos producidos en talleres	126
Figura N° 11: mujer inspira 2020 A. patrimonio	126
Figura N° 12: Fotografía de la artesana iniciando entramado de fibra vegetal	127
Figura N° 13: Fotografía de trenzado con Pandanus	128
Figura N° 14: Preparación corte de tiras para el trenzado	129
Figura N° 15: Preparación trenzado diagonal	129
Figura N° 16: Inicio trenzado diagonal	129
Figura N° 17: Primer movimiento	129
Figura N° 18: Segundo movimiento	129
Figura N° 19: Tercer movimiento	129
Figura N° 20: Cuarto movimiento	129
Figura N° 21: Quinto movimiento, se traspasa por detrás	129
Figura N° 22: Sexto movimiento	129
Figura N° 23: Séptimo movimiento	129
Figura N° 24: Se vuelve a comenzar	129
Figura N° 25: Ilustración resultante trenza diagonal	129
Figura N° 26: Fotografía de la Artesana en competencia Tngi Tngi Tapati 2021	130
Figura N° 27: Fotografía resultante de la técnica de machaque	130
Figura N° 28: Foto trabajo de fibra del gomero	131
Figura N° 29: Foto machacado de fibra con mazo madera	131
Figura N° 30: Foto detalle machaque de fibra con mazo sobre tronco	131
Figura N° 31: Foto proceso	131
Figura N° 32: Foto movimiento de la pieza trabajada	131
Figura N° 33: Foto resultante de tela de papiro en base a materia prima	131
Figura N° 34: Foto satelital de la ubicación de la casa de la creadora	132
Figura N° 35: Foto satelital en relación al total de la Isla	132
Figura N° 36: Foto satelital emplazamiento del terreno de la artesana	133
Figura N° 37: Foto contexto cercano a casa de la artista	133
Figura N° 38: Ubicación del terreno en el que se sitúa la casa de la creadora	133
Figura N° 39: Foto de árbol de Pandanus de referencia, externo a Rapa Nui	134
Figura N° 40: Foto de fibra de pandanus en proceso de ser trenzado	134
Figura N° 41: Foto del hábitat del Mahute entorno a la casa de la creadora	135
Figura N° 42: Foto de la fibra resultante del tronco del mahute	135
Figura N° 43: Foto de hábitat del Plátano o Kakaka	135
Figura N° 44: Foto de la fibra resultante de la hoja y tronco del plátano o Kakaka	135
Figura N° 45: Ubicación de viviendas en el entorno a clan familiar	136
Figura N° 46: Ilustración emplazamiento casa y su clan familiar directo	137
Figura N° 47: Arbusto mahute en torno a casa de artesana	137
Figura N° 48: Detalle hoja plantación arbustos mahute	137
Figura N° 49: Invernadero	137
Figura N° 50: Detalle hojas de plátano silvestres en terreno	137
Figura N° 51: Vista Taupea en construcción	137
Figura N° 52: Casa	137
Figura N° 53: Plantación de plátanos en terreno familiar	137
Figura N° 54: Emplazamiento casa taller	138
Figura N° 55: Ilustración casa	138
Figura N° 56: Foto Taupea en construcción	138
Figura N° 57: Foto Taupea exterior	138
Figura N° 58: Foto Taupea interior	138
Figura N° 59: Foto Vista exterior de casa	138
Figura N° 60: Emplazamiento casa taller	139
Figura N° 61: Ilustración casa	139
Figura N° 62: Foto Estar, tv y acceso	139
Figura N° 63: Foto Cocina	139
Figura N° 64: Foto Comedor	139
Figura N° 65: Foto Baño 1 vista general	139

Figura N° 66: Foto Dormitorio principal	139
Figura N° 67: Foto Baño 1 detalle sector lavamanos	139
Figura N° 68: Foto Baño 1 sector ducha	139
Figura N° 69: Ilustración casa	140
Figura N° 70: Planta arquitectura taller	140
Figura N° 71: Vestuario típico de mujer	140
Figura N° 72: Foto meso de trabajo	140
Figura N° 73: Foto estante de materiales	140
Figura N° 74: Foto mesa confección con máquina de coser	140
Figura N° 75: Corte taller	140
Figura N° 76: Dibujo vestimenta típica Rapa Nui femenina y masculina	141
Figura N° 77: Sombreros de plumas	143
Figura N° 78: Tocado	143
Figura N° 79: Foto tocado mahute y plumas	143
Figura N° 80: Foto Tocado mahute y coronación de plumas	143
Figura N° 81: Foto tocado de tela vegetal, plumas y semillas	143
Figura N° 82: Foto tocado de fibras vegetales y plumas	143
Figura N° 83: Foto medallón conchitas	143
Figura N° 84: Foto detalle flores ornamentales mahute	143
Figura N° 85: Foto detalle taparrabo de hoja palmera	143
Figura N° 86: Traje dos piezas de uso femenino en base a fibra de mahute	143
Figura N° 87: Falda hoja de palmera y Kakaka	143
Figura N° 88: Foto bikini conchitas	143

Caso 2

Figura N°1: Ilustración Caso 2	136
Figura N°2: La creadora en casa de Hanga Roa con falda de fibra del Kakaka	147
Figura N°3: Proceso del trenzado diagonal al interior de su taller	147
Figura N°4: Fibra limpia y seca, previo a confección indumentaria Tapati	147
Figura N° 5: Enrollar la fibra para secarla a la intemperie	148
Figura N° 6: Exposición de distintas etapas de las técnicas	148
Figura N° 7: El caso de estudio 2 y agente clave especializada	148
Figura N° 8: La creadora haciendo prueba con Bruna de falda	148
Figura N° 9: La Artesana en su Pae Pae (Taller) junto a nieta	149
Figura N° 10: Clases a un profesor de colegio	149
Figura N° 11: La nieta y su amiga colgando fibras extraídas para su secado	149
Figura N° 12: Fotografía resultante trenza diagonal	151
Figura N° 13: Ilustración resultante trenza diagonal	151
Figura N° 14: Ilustración cuatro tiras, dos de colores y dos blancos.	152
Figura N° 15: Ilustración tejido viene de los lados hacia el centro	152
Figura N° 16: Ilustración de la derecha hacia el centro	152
Figura N° 17: Ilustración inicio el trenzado sin nudo	152
Figura N° 18: Ilustración de la izquierda hacia el centro	152
Figura N° 19: Ilustración las tiras del centro dan el eje	152
Figura N° 20: Ilustración proceso de giro	152
Figura N° 21: Ilustración del movimiento de entrelazar	152
Figura N° 22: Ilustración término de la matriz	152
Figura N° 23: Fotografía resultante trenzado tradicional	153
Figura N° 24: Ilustración resultante trenzado tradicional	153
Figura N° 25: Se toman tres fibras de Kakaka desde sus puntas, y se anudan	154
Figura N° 26: Siempre el tejido viene de los lados hacia el centro	154
Figura N° 27: De la derecha hacia el centro	154
Figura N° 28: Se inicia el trenzado, manteniendo la tensión desde el extremo	154
Figura N° 29: De la izquierda hacia el centro	154
Figura N° 30: Foto indumentaria en base a papiro de mahute	155
Figura N° 31: Ilustración resultante de la expansión del papiro de mahute	155
Figura N° 32: Cada fibra se enrolla y se guarda, para poder trabajarla	156

Figura N° 33: Se extiende cada tira sobre una piedra o un tronco	156
Figura N° 34: Finalmente se machaca con una pieza de madera	156
Figura N° 35: Foto satelital de la ubicación de la casa de la creadora	157
Figura N° 36: La foto satelital en relación al total de la Isla	157
Figura N° 37: Foto satelital emplazamiento casa en HangaRoa	158
Figura N° 38: Foto patio acceso a casa en Hanga Roa	158
Figura N° 39: Foto satelital emplazamiento de la parcela	158
Figura N° 40: Foto acceso a casa en el campo	158
Figura N° 41: Foto satelital emplazamiento cráter volcán Rano Kau	158
Figura N° 42: Foto cima del cráter del volcán Rano Kau	158
Figura N° 43: Foto de Árbol de plátano o kakaka en terreno del campo	159
Figura N° 44: Foto fibra en tiras colgada en cordel para secado por gravedad	159
Figura N° 45: Acopio de la materia prima árbol de plátano o kakaka	160
Figura N° 46: Foto de la fibra en tiras de mediano formato	160
Figura N° 47: Foto Arbusto mahute en estado natural	160
Figura N° 48: Fotografía de ejemplo de la Tela de Mahute	160
Figura N° 49: Se elige el tronco a trabajar	161
Figura N° 50: Extracción de canoas del tronco	161
Figura N° 51: Descarte partes en malas condiciones	161
Figura N° 52: Se limpia cada canoa	161
Figura N° 53: Detalle limpieza de cada tira	161
Figura N° 54: Fibra a remojar en un balde para luego lavarse	161
Figura N° 55: La tira limpia se extiende y prepara	161
Figura N° 56: Proceso enrollado de la tira	161
Figura N° 57: Tira colgada en alambre	161
Figura N° 58: Tira apoyada en banca	161
Figura N° 59: Tira colgada de rollizo de madera	161
Figura N° 60: Hebras gruesas anudadas y colgadas	161
Figura N° 61: Arbusto Mahute	162
Figura N° 62: Se extraen ramitas a modo de poda	162
Figura N° 63: Luego se realiza un rajo de arriba abajo con un cuchillo	162
Figura N° 64: Tres fases del tronco de Mahute	163
Figura N° 65: Ubicación del terreno en el que se sitúa la casa de la creadora	163
Figura N° 66: Ilustración emplazamiento parcela de la gestora	164
Figura N° 67: Foto 2 viviendas de hija menor	164
Figura N° 68: Foto desde acceso principal hacia noreste	164
Figura N° 69: Foto desde acceso principal hacia el este	164
Figura N° 70: Vivienda casa hija mayor con 2 nietas	164
Figura N° 71: Casa en construcción y taller de trabajo con Kakaka de la cultora	164
Figura N° 72: Foto acceso principal a parcela	164
Figura N° 73: Foto desde acceso principal hacia carretera	164
Figura N° 74: Ilustración ubicación casa artesana en construcción	165
Figura N° 75: Planta de arquitectura casa en construcción	166
Figura N° 76: Foto exterior dormitorio principal	166
Figura N° 77: Foto fundación de bloques de hormigón	166
Figura N° 78: Foto taupea y pasillo distribución	166
Figura N° 79: Foto fachada este casa en construcción	166
Figura N° 80: Foto detalle volanita en hormigones	166
Figura N° 81: Foto interior Dormitorio 1	166
Figura N° 82: Foto fachada norte y bandera Rapa Nui	166
Figura N° 83: Ilustración ubicación casa en construcción	167
Figura N° 84: Ilustración planta arquitectura taller	167
Figura N° 85: Foto desde el interior del taller Hacia acceso único (oeste)	167
Figura N° 86: Foto interior fachada este	167
Figura N° 87: Foto acceso (vista oeste) desde exterior a interior del taller	167
Figura N° 88: Foto entorno y vista exterior taller fachada sur	167
Figura N° 89: Ilustración corte taller	167
Figura N° 90: Corona o collar de hebras de Kakaka con fibras	168

Figura N° 91: Trenzado diagonal con tiras de Kakaka	169
Figura N° 92: Trenzado diagonal con tiras de Kakaka y aplicación de color	169
Figura N° 93: Trenzado diagonal con tiras de Kakaka de color natural	169
Figura N° 94: Bikini superior de dos técnicas de trenzado	169
Figura N° 95: Falda de niña de hebras de la fibra de Kakaka	169

Caso 3

Figura N° 1: Ilustración Caso 3	172
Figura N° 2: La creadora y su hija	173
Figura N° 3: La artesana trenzando palmera cocotera	173
Figura N° 4: La artesana y frangipane flor típica de Rapa Nui y la Polinesia	174
Figura N° 5: La artista entre helechos	174
Figura N° 6: La creadora en su sitio	174
Figura N° 7: Secuencia completa de los ocho pasos del patrón de tejido	179
Figura N° 8: Secuencia completa de los ocho pasos del patrón de tejido	179
Figura N° 9: Ilustración paso N°1 Técnica trenzado doble diagonal	180
Figura N° 10: Ilustración paso N°2 Técnica trenzado doble diagonal	180
Figura N° 11: Ilustración paso N°3 Técnica trenzado doble diagonal	181
Figura N° 12: Ilustración paso N°4 Técnica trenzado doble diagonal	181
Figura N° 13: Ilustración paso N°5 Técnica trenzado doble diagonal	181
Figura N° 14: Ilustración paso N°6 Técnica trenzado doble diagonal	181
Figura N° 15: Ilustración paso N°7 Técnica trenzado doble diagonal	182
Figura N° 16: Ilustración paso N°8 Técnica trenzado doble diagonal	182
Figura N° 17: Fotografía de trenzado diagonal en base a cuatro tiras	183
Figura N° 18: Registro de la Técnica trenzado	183
Figura N° 19: Registro de la Práctica del trenzado	183
Figura N° 20: Ilustración paso N°1 trenzado diagonal	184
Figura N° 21: Ilustración paso N°2 Técnica trenzado diagonal	184
Figura N° 22: Ilustración paso N°3 trenzado diagonal simple	184
Figura N° 23: Ilustración paso N°4 Técnica trenzado diagonal simple	184
Figura N° 24: Ilustración paso N°5 trenzado diagonal simple	185
Figura N° 25: Ilustración paso N°6 Técnica trenzado diagonal simple	185
Figura N° 26: Ilustración paso N°7 trenzado diagonal simple	185
Figura N° 27: Fotografía de trenzado diagonal simple en base a dos tiras	186
Figura N° 28: Técnica trenzado de la discípula	186
Figura N° 29: Práctica del trenzado por parte del aprendiz	186
Figura N° 30: Foto satelital de la ubicación de la casa de la creadora	187
Figura N° 31: La foto satelital en relación al total de la Isla	187
Figura N° 32: Foto satelital emplazamiento del terreno	189
Figura N° 33: Foto contexto cercano a casa de la productora	190
Figura N° 34: Ubicación del terreno en el que se sitúa la casa de la creadora	190
Figura N° 35: Detalle de la hoja de la palmera cocotera	191
Figura N° 36: Detalle de la hoja del Pandanus	191
Figura N° 37: Palmera Cocotera	191
Figura N° 38: Pandanus	191
Figura N° 39: Detalle pirca de acceso divisoria de terreno	192
Figura N° 40: Vista sendero de acceso a casa taller desde pirca	192
Figura N° 41: Vista huerto lateral a vivienda	192
Figura N° 42: Sendero de acceso a la casa taller	192
Figura N° 43: Ilustración emplazamiento casa	192
Figura N° 44: Acceso principal a casa taller a través del Taupea	192
Figura N° 45: Detalle terreno en el que se emplaza la casa taller	192
Figura N° 46: La artista en el patio de su casa	192
Figura N° 47: Ilustración ubicación Taupea (Espacio Intermedio)	193
Figura N° 48: Vista frontal de acceso principal a taupea y a vivienda	193
Figura N° 49: Vista norte desde interior del Taupea	193
Figura N° 50: Vista sur desde interior del Taupea	193

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Figura N° 51: Vista frontal de acceso principal a taupea y a vivienda	193
Figura N° 52: Vista norte desde el recibidor a la cocina y comedor	193
Figura N° 53: Vista de la sala de estar	194
Figura N° 54: Vista del baño	194
Figura N° 55: Vista del recibidor	194
Figura N° 56: Vista altillo con programa de taller y bodega	194
Figura N° 57: Vista altillo área bodega	194
Figura N° 58: Vista taller	194
Figura N° 59: Ilustración corte A-A' casa	194
Figura N° 60: Ilustración planta arquitectura casa	194
Figura N° 61: Utilización de la Totora en la Navegación	196
Figura N° 62: Diversos productos en base a fibras vegetales	197





