

# *Etnomusicología de la Isla de Pascua*

por  
*Ramón Campbell*

## INTRODUCCIÓN

La circunstancia de haber podido permanecer durante largas temporadas como médico de la Isla de Pascua, a la cual me atrajo especialmente el estudio e investigación de su música, de la que tenía vagas informaciones, me permitió acceder a su mundo sonoro.

La isla estaba bajo administración de la Armada de Chile, la que enviaba un médico residente que debía permanecer allí por dos años. Una circunstancia fortuita me permitió acceder al privilegio de ser escogido para tal misión, dada mi preparación médica amplia en el servicio de Asistencia Pública de la ciudad de Viña del Mar y de mis estudios sobre la lepra, efectuados en la República Argentina. Este requisito era indispensable para abordar el problema hanseiano que afectaba a una cierta proporción de la población desde fines del siglo pasado.

Es así como, premunido de elementos de grabación musical, piano y abundante papel pautado, viajé en 1964 por dos años a la isla, los que fueron una experiencia humana trascendental en mi vida, al empaparme de una cultura de hondas raíces biológicas e históricas. Allí, en medio del gran océano, formando parte de una comunidad sabia y bondadosa, heredera de una gran cultura, sentí templar mi espíritu en esa relativa soledad, acompañado por los más grandiosos monumentos y por un sistema de vida ritual de estrecho contacto con la naturaleza.

Las labores médicas fueron, en esa primera estadía, sabiamente compartidas con la inteligente población nativa, que me consideró desde el primer día como a un hermano más, confiándome sus problemas, sus dolencias, sus afectos y sapiencias, en forma generosa, que nunca olvidaré, ya que me enseñaron a vivir integrado con los elementos más vitales de la humanidad, como son la naturaleza inmensa, el océano infinito, el arte megalítico y el calor humano de la fraternidad y el amor.

Por azares del destino he vuelto en tres oportunidades, cada diez años, en períodos más o menos largos, pudiendo aquilatar y lamentar cómo una comunidad tan sabia e inteligente iba cayendo absorbida por el mercantilismo internacional que desgraciadamente acompaña al turismo.

La apertura de la vía aérea periódica desde 1969 en adelante, con trayecto frecuente entre el continente americano y las lejanas islas de Polinesia, influenció en forma importante el sistema de vida insular.

Hubo años de gran invasión turística. Un verdadero boom que duró más o menos un lustro. Tras el encarecimiento de los costos de pasaje y abastecimiento interno, este flujo empezó a decrecer, llegando en los últimos años a ser crítico.

*Revista Musical Chilena*, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 5-47

En mi segunda estadía (entre 1974 y 1977) en que me correspondió organizar un nuevo y moderno hospital, preparando personal isleño y afrontando la gran invasión turística, con todos los problemas que ello trae aparejado, pude apreciar cómo la amabilidad y simpatía, en una palabra, la permeabilidad psicológica de los habitantes, permitía que las costumbres cambiaran rápidamente y que el crecimiento demográfico de la población isleña se detuviera hasta hacerse paradójicamente negativo, por la aplicación de medidas anticonceptivas fatales para una comunidad que estaba recién en vías de recuperarse de la casi extinción sufrida a fines del siglo pasado.

Muchas virtudes ancestrales, entre las cuales el culto de los ancianos y el cuidado de la infancia, empezaron a ser reemplazados por el éxodo de la juventud y el abandono de las tradiciones. Los cultivos de la tierra, de los ganados ovinos y vacunos, de la forestación y de la lucha contra la erosión, que tan sabiamente manejó la Marina de Chile durante su administración, produjo, no obstante, un empobrecimiento paulatino de los suelos, lo que hizo dependientes a los habitantes de los carísimos insumos venidos del continente.

En el aspecto artístico y musical se ha producido en los últimos años una acelerada decadencia, que analizaremos al final de este trabajo. Aunque no es mi intención juzgar este fenómeno, que prefiero soslayar, por respeto a las autoridades y a la muy amada población de la isla, no miro con optimismo el futuro de sus habitantes.

El solo hecho de transformar nuestra bella y legendaria Rapanui en un sitio estratégico, en un objetivo geopolítico de un mundo tecnológico como el actual, pero tan inmaduro aún en el aspecto de las relaciones humanas, me hace recordar el pensamiento de uno de los más altos valores humanos de este siglo, Albert Einstein, quien sintetiza así su idea de comunidad:

"Al tener que vivir esta 'gran época', es difícil reconciliarse con el hecho de que pertenecemos a esa idiota y podrida especie que se jacta de la libertad de su voluntad. Querría que en algún lugar existiera una isla para aquellos que son sabios y tienen buena voluntad. En aquel lugar inclusive yo sería un patriota apasionado"<sup>1</sup>.

#### PRESENCIA DE LA MÚSICA ANTIGUA

La musicología moderna, carente aún de los métodos científicos objetivos que podrían librarla del factor apreciación humana (siempre sujeto a distorsión) cuenta por lo menos con los medios de recolección electrónica y de análisis comparativos. De esta manera ha nacido la etnomusicología, disciplina científica del siglo veinte, que permite a la música integrarse en forma fructífera al estudio de la prehistoria.

<sup>1</sup>Berlín, diciembre 1914; "In living through this 'great epoch' it is difficult to reconcile oneself to the fact that one belongs to that idiotic, rotten species which boasts of its freedom of will. How I wish that somewhere there existed an island for those who are wise and of good will: In such a place even I should be an ardent patriot". *Einstein, A Portrait* (Princeton, 1938), p. 22.

Los documentos escritos por los exploradores del pasado por lo menos testimonian que un tipo especial de cantos existía en la isla, diferente a lo encontrado en otras islas del Pacífico.

Evoquemos a Pierre Loti<sup>2</sup>. Su relato es interesante:

“En efecto la Isla de Pascua o Rapanui, tal como yo me lo figuraba, y aquellos hombres que veía agitarse de un modo tan extraño, eran los últimos restos de su misteriosa raza... Cantaban una especie de recitado quejumbroso y lúgubre. Los indígenas cantan. Habría querido escribir algunos de sus aires; pero es imposible, las notas que poseemos son insuficientes” (1872).

En otro capítulo de su obra *Reflets sur l'ombre route*, escribe:

“Cantan una melopeya [*sic.*] quejumbrosa, lúgubre, que acompañan con un balanceo de cabeza y de cintura, como lo hacen los grandes osos danzantes sobre sus patas traseras. Cantan palmoteando, como para dar un ritmo de danza. Las mujeres dan notas tan suaves y aflautadas como canto de pájaros. Los hombres a veces cantan en falsete, con vocesillas baladoras y temblorosas, y a veces prorrumpen en mugidos de son cavernoso”.

Y esta referencia encierra aun valor documental mayor si se considera que en ese tiempo, a sólo seis años de la llegada de los misioneros Roussel y Zumbohn, ya habían adoptado el estilo y texto de los cantos litúrgicos occidentales.

“... La sorpresa que tuvimos fue grande —anota Pierre Loti—, al ver y oír a ese pueblo ignorante y salvaje prosternado ante el altar, en profundo recogimiento, cantando en voz alta en nuestro idioma (el francés)”.

La referencia a las danzas fue lo primero que asombró a los navegantes europeos.

Geiseler (1886), citado por Metraux<sup>3</sup>, escribe:

“Las danzas son diferentes del tipo usual en Polinesia. Mientras en Samoa los danzantes se posan y balancean las caderas, haciendo movimientos de brazos, aquí ellos permanecen sobre un pie y extienden el otro en sacudidas, que siguen el ritmo del canto. De los movimientos pude deducir que el baile llamado recreacional era una danza bastante inmoral”.

Walter Knoche (también citado por Metraux)<sup>4</sup> escribió:

“El *katenga* es una danza muy obscena en la cual una fila de hombres está de pie frente a otra fila de mujeres. La danza consiste en saltos sobre un pie, con la rodilla flectada. Los cuerpos son movidos alternativamente hacia uno y otro lado”.

<sup>2</sup>Pierre Loti, “L’Ile de Paque”, *Revue de Paris* (1899), pp. 251-334.

<sup>3</sup>Alfred Metraux, *Ethnology of Easter Island* (Honolulu, Hawái: Bernice P. Bishop Museum, 1934 [primera edición]), p. 359.

<sup>4</sup>*Ibid.*

Pero la referencia más extensa sobre la danza se debe a Williams J. Thompson. En su libro

*Te pito o te henua, o Easter Island*, escribe<sup>5</sup>:

#### *La danza nativa*

“Así como las tradiciones que son conservadas de padres a hijos, las danzas nativas son recordadas y conservadas en estima, aunque nunca públicamente practicadas. Mr. Salmon me procuró los servicios de algunos ‘artistas’, y tuve la fortuna de presenciar las peculiaridades de la danza nativa en su casa de Vaihú, en la víspera de nuestra partida de la isla. La música la proporcionaban tres personas sentadas sobre el suelo, que acompañaban con discordantes voces y con golpes sobre un tam-tam improvisado de viejas calabazas, y la danza era ejecutada por dos mujeres, una vieja y una joven. Esta última tenía la pretensión de hacer simetría con la figura de la otra. Ellas llevaban un *sencillo vestido holgado*, bastante largo como para exponer sólo los tobillos y los pies, quemados por el sol. Sobre la cabeza y los hombros tenían echado un manto blanco, compuesto de tela de algodón, el cual a veces era extendido y abierto para esconder la figura completa, mientras se desarrollaban las varias evoluciones de la danza. Este manto no era llevado con ninguna particular habilidad o gracia, ni parecía identificarse con alguna danza en particular; después era descartado por la breve danza de palmadas o de varas. Los cantos fantásticos relataban las hazañas y proezas de los antepasados en la guerra, en la pesca o en el amor y los gestos de los danzantes eran, en esta ocasión, perfectamente apropiados y modestos. Algunos movimientos sugerían una gran relación con las danzas de las Geishas del Japón, con sus odori y consistían en movimientos y actitudes calculadas para lucir la elegancia y gracia de los ejecutores. El carácter más peculiar de la danza nativa es la ausencia de movimientos violentos; no hay saltos ni elaboradas piruetas; nada de extravagancias ni contorsiones y nada que pudiera llamarse precisión de pasos. Los miembros inferiores juegan una parte muy secundaria con respecto de los brazos, y los danzantes no se entregan a ningún vertiginoso giro. Los pies y manos guardan un movimiento lento, en unísono con la música, mientras los danzantes procuran actuar fuera de las palabras del canto, por pantomima. Estas isleñas, tal como sus hermanas a través de Polinesia, tienen su *Hula-hula*, danza que participa de pasión o abandono y que retrata la vieja historia de coquetería, celos y finalmente rendición de la dama. Suaves movimientos laterales, un gentil volverse, tímidas miradas y sobresaltados gestos, dando lugar gradualmente a raptos pasionales, hablan plenamente del tema del canto, aunque los movimientos son menos gráciles y elegantes que los que caracterizan a las danzas de la India (*Naught-dances*). Entre estas diversas danzas, algunas son ejecutadas por hombres y otras

<sup>5</sup>William J. Thompson, “Te pito o te henua or Easter Island”, Smithsonian Institution, *Annual Report* (Washington, D.C., 1889), p. 468.

por mujeres, pero los dos sexos raramente bailan juntos. Las varas son llevadas usualmente con las dos manos, pero ocasionalmente una o ambas son descartadas. En algunos retratos se ven figuras con sombreros de plumas y otros ornamentos. Se dice que algunas de las danzas son de tendencia obscena”.

Esta interesante referencia que he transcrito in extenso, pues expresa más de lo que pudieron imaginar los visitantes de la época o los tratadistas actuales, nos presenta un panorama transformado de lo que debió ser la música y la danza del pasado. La vestimenta, *sencillo vestido holgado bastante largo como para exponer sólo los tobillos y los pies*, es la vestimenta impuesta por los misioneros de la casa de Vaihú.

Las características de la danza y del vestido son bien diferentes del usado cuarenta años antes, y publicado en la obra del almirante Du-Petit-Thouars, *Voyage autour du monde sur la frigate Venus (1836-1839) (Paris, 1841)*.

En una ilustración de dicha obra aparecen dos parejas de indígenas completamente desnudos bailando sobre la cubierta del barco, ante la atenta y asombrada mirada de los oficiales franceses. Los hombres barbados y las mujeres con largas cabelleras, están cubiertos sólo con taparrabos (tal vez agregados por los editores, ya que los relatos hablan sólo de tatuajes), y ejecutan un baile acrobático, que el autor titula, de acuerdo a las informaciones de los nativos, “hagana”. Los pies lanzados hacia adelante, y las piernas levantadas de las mujeres, hablan de un ritmo violento y sensual, con mímica expresiva de manos y brazos, tal como sugiere el relato de Thompson.

Esta misma ilustración apareció algunos años después, en otro libro de viajes publicado en Francia, pero el escenario es muy diferente y naturalmente imaginario. Las parejas aparecen danzando en medio de un grupo de casuchas polinésicas y entre altas palmeras y platanares.

En las obras de etnología publicadas en el presente siglo, es curiosa la ausencia de toda referencia a la música del pasado. Metraux es categórico: “The ancient music of Easter Island is now dissapeared” —asegura en su monumental *Ethnology of Easter Island*<sup>6</sup>. Sólo registra dos o tres textos, no muy antiguos, de cantos conservados por la tradición.

Igual aseveración hace Englert catorce años después, en su obra *La Tierra de Hotu Matua* (1948): “Es de lamentar que los antiguos cantos se hayan perdido por completo. Hoy día existen solamente cantos de texto y melodías tahitianas y algunos pocos cantos inventados en los últimos decenios”<sup>7</sup>.

¿Cuál ha sido la razón de esta ignorancia mantenida sobre la tradición de los cantos antiguos de Rapanui?

Estimo que han sido dos los motivos que han ocasionado este error, del cual derivó, durante mucho tiempo, un errado concepto de la música aborigen de Rapanui. El primero ha sido que los informantes de Metraux, de Routledge, de Englert y de muchos otros, han sido personas de la isla que, a pesar de su

<sup>6</sup>“La música antigua de la Isla de Pascua ya ha desaparecido”, Metraux, *op. cit.*, p. 355.

<sup>7</sup>Sebastián Englert, *La Tierra de Hotu Matua* (Padre Las Casas: Imprenta San Francisco, 1948), p. 306.

conocimiento de las tradiciones, no han pertenecido a las castas de cantores, a los "maori anga riu" como podrían haberse llamado. Juan Tepano era, durante muchos años, una especie de "guía oficial" de los investigadores, como lo han sido posteriormente los hermanos Pakarati Ranguitaki, hijos del catequista Nicolás Pakarati. Hombres muy doctos y sabios en tradiciones, pero que no han podido rememorar o reproducir para los investigadores los cantos del pasado. Los mismos investigadores no han sido muchas veces personas muy doctas en el arte musical. Si lo hubiera sido Metraux, seguramente no habría estampado como canto antiguo el conocido "Tupahotu rake-rake", que es fácilmente identificable como copla moderna. Aunque mi estimación por el Padre Englert no tiene límites, debo confesar, en beneficio de la verdad, que su preparación musical era muy elemental. Aparte del conocimiento del canto litúrgico gregoriano y de los himnos religiosos de origen tahitiano cantados en la misa pascuense, no tenía mayor conocimiento de la técnica musicológica.

El otro factor, que se aprecia especialmente con respecto al vestuario de las danzas y al estilo de éstas, es el prejuicio religioso por las moralizadoras enseñanzas de la iglesia.

Puede apreciarse por los documentos que he mostrado, cómo en pocos años (de 1846 a 1886) se impuso un tipo de vestimenta semejante a un largo sayal, que llegaba hasta los tobillos, y que hemos descrito en la evolución del vestuario desde la época antigua. La danza que muestra el grabado de 1846, dibujado del natural, es también muy diferente de la pantomima descrita por Thompson cuarenta años después. Es indudable que esas danzas obscenas y salvajes que hemos descrito, como complemento de los ritos de Orongo o de los "koro" antiguos, han sido prohibidas como demoníacas por la obra moralizadora de los misioneros.

En los últimos años dos investigadores chilenos, Eugenio Pereira Salas y Jorge Urrutia Blondel, han escrito sobre la música de la Isla de Pascua. Es éste el primer ensayo de trabajo serio de investigación. Pereira Salas<sup>8</sup> realizó la recopilación de los escritos del Padre Bienvenido de Estella y el otro, Urrutia Blondel, músico de alta preparación, se basa en la apreciación personal, valiosísimo aporte dado el reducido tiempo que el músico pudo pasar en Rapanui (15 días). Por tal motivo, con honradez ejemplar, tituló su trabajo: "Reportaje de un músico a Rapa-nui"<sup>9</sup>. En su publicación Urrutia pudo apreciar, junto a la música de origen polinésico, la existencia de una música autóctona de alto valor. Con verdadera intuición de artista subrayó la necesidad urgente de "realizar una investigación más profunda y prolongada en nuestra Isla Joya"<sup>10</sup>.

Este era para mí y para cualquier músico el punto de partida para el conocimiento e investigación de la música pascuense.

<sup>8</sup>Eugenio Pereira Salas, "La música de la Isla de Pascua", *RMCH*, II/17-18 (enero, 1947), pp. 9-24.

<sup>9</sup>Jorge Urrutia Blondel, "Reportaje de un Músico a Rapa-Nui", *RMCH*, XII/60 (julio-agosto, 1947), pp. 5-47.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 9.

Había, aparte de este tipo de trabajos, la labor de recolección o recopilación hecha por distinguidos folkloristas, atraídos por el encanto de temas llegados de la isla a través de los pocos pascuenses que viajaban en los barcos de abastecimiento de la Armada Nacional. Aparecía esta música como una derivación directa de los cantos conocidos a través de grabaciones comerciales llegadas de Tahiti, que ha sido el único grupo de islas donde se ha establecido, en época reciente, una industria fonográfica.

Varios folkloristas viajaron en los últimos veinte años a la isla, entre ellos la destacada artista, nuestra amiga Margot Loyola, a quien debemos excelentes versiones de música pascuense.

La primicia traída por Margot, fue acogida con entusiasmo por los cultores del folklore musical. En verdad se le creaba a nuestro país una responsabilidad en la conservación de los cantos populares de Isla de Pascua, que desde muchos años, como ya lo hemos relatado, estaba bajo soberanía chilena.

Margot Loyola hizo algo más que recolectar. Se hizo apreciar y querer por los pascuenses en los pocos días que pasó entre ellos. Con intuición de artista pudo captar los temas en boga en la isla, e hizo anotaciones del significado y de algunos usos y costumbres relacionados con la música. Además, en unos de sus viajes se hizo acompañar por un selecto grupo de cantores pascuenses, a los cuales presentó en Chile continental e hizo participar en grabaciones de discos.

Entre estos artistas venía uno de los representantes de la antigua tradición musical de Rapanui: Ricardo Hito. Trasladado al continente a causa de una enfermedad pulmonar, fue invitado por Margot a actuar en su conjunto, formado principalmente por cantores jóvenes. Ricardo enseñó algunos temas a la artista y ella me los hizo oír.

Fue el primer eco que llegó a mis oídos de la extraña música de la isla. En un recital, que después repitió en privado en mi casa, Margot me cantó dos temas: "Tuu-maheke" y "Ka huru koe neru". Fue para mí una revelación. Había, encerrado en esa música, un mundo lejano y distinto de todo lo que había escuchado hasta el momento. Un ritmo vital, potente, extraño, que no tenía relación alguna con las muelles y blandas melodías grabadas anteriormente.

Desde ese momento empezó a incubarse en mi espíritu el deseo de investigar la música de esa isla, lo que pude lograr a través de mi profesión. El nombramiento como médico de la isla me proporcionaba la oportunidad de permanecer largo tiempo entre ellos. Esa sería la única forma de adentrarme en su mundo.

A poco de instalado en mis funciones profesionales y premunido de un piano, máquina grabadora Grundig y mucho papel pautado, me puse en contacto con los grupos musicales de la isla.

No existía un conjunto organizado. Sólo en la escuela pública el profesor y alcalde Alfonso Rapu, había encargado a uno de los músicos más connotados, la formación de un conjunto de artistas jóvenes. Este hombre entendido en música era Luis (Kiko) Paté. De unos cuarenta años, mejorado ya de la terrible enfermedad de Hansen, de carácter bonachón y amable, Kiko animaba a las muchachas y niños de la escuela a formar un conjunto de cantos y bailes.

Con ocasión de la estadía del buque en que yo llegué, se efectuó una función de este conjunto. Actuaron en el salón de actos del establecimiento, y presentaron una serie de números muy monótonos de cantos acompañados con guitarra, cantados al unísono, con poca alternancia, y realmente una mala versión de todo lo que yo había escuchado en discos tahitianos. Se debe considerar que estaban recién ensayando, y que eran jóvenes de poca edad, pero ello no prometía gran cosa.

Busqué entonces a Ricardo Hito, que había regresado del continente, y que se desempeñaba como cocinero del Gobernador de la isla, un distinguido capitán de la Marina chilena.

El trabajo de Ricardo no le permitía dedicarse al conjunto ni a cantar en público, pues era mucha la tarea de presentar dignamente la mesa de la autoridad máxima de la isla. Le ayudaba en sus labores su esposa, Verónica Atan, una excelente mujer y cantante de grandes condiciones. Hubo que esperar que el barco, tras dos semanas de estadía en la isla, regresara al continente, para disponer del buen Ricardo, y empezar a escuchar algo de lo que él sabía respecto de los cantos.

Al principio lo que pudimos escuchar de sus labios, y de sus colaboradores, casi todos servidores de la casa del Gobernador, fueron cantos tahitianos y algunos arreglos de temas fácilmente reconocibles como internacionales o mexicanos, que el buen hombre había aprendido en sus meses de estadía en Chile.

Atraídos por la novedad del piano y la grabadora, se juntaban también en mi casa diversos grupos de todas edades y categorías, los que después de escuchar grabaciones me hacían oír también cantos de la isla, todos casi del mismo estilo polinésico.

Si hubiera debido interrumpir mi estadía a los tres meses de permanencia no habría conseguido más que recopilar uno que otro tema de estilo diferente. La mayoría eran cantos acompañados de guitarra, con ritmo bailable de "hulahula", que ya conocía por las grabaciones de Margot.

Sólo una que otra vez me había hecho oír Ricardo, con mucha reserva, algunos de los temas que él había hecho conocer a Margot y que ya estaban grabados en disco. Entre éstos me hizo oír en una noche propicia, algunos cantos dedicados a rememorar la presencia de los espíritus del otro mundo, o "aku-aku".

No tenía yo la más remota idea de la existencia de estos cantos, algunos de ellos presentaban características bien peculiares. Llenos de un sentimiento arcano y misterioso, parecían venir de épocas muy lejanas. No permitían acompañamiento rítmico bailable y eran temidos por la gente joven que acompañaba al simpático viejo en sus ejecuciones nocturnas. En una de estas oportunidades una joven del grupo huyó despavorida al imitar Ricardo la voz de un "aku-aku", al terminar un canto.

Empecé a comprender así que poco a poco, sin forzarlos, irían saliendo de su memoria, los cantos del pasado. No ignoraba que la música en los pueblos primitivos tiene un carácter ritual, y por tal motivo encierra un cierto poder



oculto, similar al "mana" de los malayos. La música para el deleite o para el baile colectivo, no tenía esta especie de "tapu". Por dicho motivo no tenían ellos inconveniente en hacerme oír sus cantos bailables y sus ritmos polinésicos.

Pero fue en una ocasión sorpresiva y trágica en que me enfrenté por primera vez al mundo de los cantos antiguos.

De repente, sin agravación paulatina ni agonía, falleció en el leproso, el decano de los enfermos, un hombre tristemente famoso, Gabriel Veri-veri, que subsistía, mutilado y ciego, en el Sanatorio situado a unos tres kilómetros al norte de Hangaroa.

Cuando se me avisó que se había agravado súbitamente partí al momento en el jeep, pero no alcancé a llegar a tiempo. La muerte me había ganado la delantera.

No encontré a nadie en los sitios de entrada. Gabriel residía con uno de sus nietos, Joel, también enfermo, en un pabellón separado y alejado del cuerpo principal del leproso. En medio del silencio me encaminé hacia el pabellón en que debía estar. Desde lejos empecé a escuchar el rumor de extraños cantos. Eran letanías que se elevaban y bajaban alternadamente, como melodías interminables, iniciadas por alguna de las voces de los enfermos, y que parecían no terminar nunca. Pasaban de un tema a otro, con variaciones e inflexiones llenas de emoción íntima, que traslucían el sentimiento de dolor por el ser que los había acompañado por largos años en el sufrimiento.

Comprendí, por la serenidad de los cantos y la solemne soledad que rodeaba el ambiente, que el pobre hombre ya no necesitaba de mis servicios. Todo había terminado y esos cantos lo expresaban elocuentemente. Al asomarme a la habitación, yacía en medio de la pieza, cubierto por una blanca sábana y rodeado por sus compañeros de infortunio y sus parientes, formaba un pequeño montón.

No interrumpí la ceremonia hasta que los cantos fueron apagándose paulatinamente. Poco a poco y en silencio fueron todos retirándose de la estancia. Un rito fúnebre se había desarrollado ante mi presencia y a través de él se había entreabierto para mí un velo del pasado. Aún persistían los antiguos cantos. Había que esperar la oportunidad y tenía yo que adentrarme en sus costumbres. Sólo así podría entrar en la categoría de los iniciados en el arte del canto, estrechamente relacionado con los momentos trascendentales de la vida y de la muerte.

Los cantos que me habían hecho oír espontáneamente en las fiestas y bailes no tenían para ellos ningún sentido "tapu". Eran música foránea, aprendida a través de viajes y grabaciones. Muchos tenían viejas vitrolas en las que escuchaban los discos llegados de Tahiti, de Chile o de otras partes. Entre esta música tenía gran aceptación el corrido mexicano, que había estado en boga veinte años antes. Discos rallados de "Allá en el rancho grande", o "Jalisco no te rajes", películas sonoras famosas en su tiempo, eran escuchadas con deleite en la vitrola del viejo Santiago Pakarati (Katipari). Sus hijas, muy graciosas bailarinas, interpretaban estos ritmos con estilo de "hulahula" o de "sau-sau", que aparecía en ese tiempo como una danza popular de la isla.

Bien pronto empezó a cristalizar en mi mente un concepto claro de lo que era la música de la isla.

El contacto estrecho con Ricardo Hito, que llegó a ser mi gran amigo y colaborador, me fue dando la pauta para comprender cómo habían ido ingre-  
sando al folklore de la isla muchos de esos temas.

El "sau-sau" había llegado pocos años antes, sólo en 1939, a través de unos marinos tripulantes de un yate llamado "La Walkiria", comandado por un capitán alemán. Estos marineros, cuyos nombres se recordaban (Henere y Mapé) cantaban un son de origen samoano, que encantó a los pascuenses. Pronto lo aprendieron y lo adoptaron, agregándole algunos versos en idioma pascuense, y variaciones vocales, llenas de gracia y colorido. Había tomado así "carta de ciudadanía" pascuense, y como tal se le consideraba en Chile continental.

Algo similar sucedía con otra canción popular muy en boga, el "Opa-opa" que se cantaba mucho entre los folkloristas de Chile, como netamente pascuense. A través de Ricardo pude conocer la pintoresca historia de este canto que tenía como autor nada menos que a un romántico marino norteamericano, dueño del yate *Tahitian*, llegado a la isla en 1943. Su mujer, una rubia de ojos azules, habíale inspirado la canción:

"Vahine mata ninamú..."

("Mujer de ojos azules...")

"Opa-opa" significaba el balanceo del barco, por acción del oleaje, y el canto, una evocación del sentimiento que embargaba al enamorado mientras se acercaban lentamente a la isla de Rapanui:

"... tetera mai nei Rapanui nei..."

("...mientras nos acercamos a Rapanui...")

Había entonces dos tipos de música, una recientemente llegada a la isla, durante el período de gran conexión con Tahiti (1870-1950); y otra muy antigua, de tiempos inmemoriales, que estaba enraizada en las viejas costumbres rituales.

Pero en esta música ritual antigua había también en sus características arcaicas una cierta diferenciación.

Había una que presentaba un carácter muy elemental y simple, con sentido rítmico poco variado, compuesta de frases cortas repetidas y predominio de escalas pentafónicas; y otra más melódica y variada, como melopea desarrollada libremente, conservando siempre un cierto carácter de música oriental, pero de indudable complejidad en sus elementos constitutivos.

¿En qué consistía esta diferencia que definía tan claramente períodos dentro de la música pascuense?

### *Ensayo de clasificación*

Cuando sometemos a estudio y análisis una materia, es preciso clasificar dichos

elementos y agruparlos en sus similitudes o diferencias, para así poder extraer conclusiones que lleven a algún resultado musicológico útil.

La simple recolección, sin espíritu analítico, pasa entonces a ser una fría "cosecha" de elementos del saber musical de un pueblo, que en nada contribuye al conocimiento de sus tradiciones y desenvolvimiento cultural.

La música antigua subsistía, pero tal como sucede con los restos arqueológicos, mucha otra música había cubierto la superficie de la isla y la memoria de sus habitantes. Durante un siglo una corriente continua de música foránea había hecho olvidar la música propia. Pero bastaba que algún momento trascendental conmoviera sus espíritus para que los ecos del pasado se evidenciaran.

Había tenido ocasión, desde mi llegada a la isla, de asistir a los oficios religiosos semanales, que se celebraban bajo la respetable presencia del Padre Englert. Todos los domingos se celebraban dos misas. Una a las siete de la mañana y otra a las diez. Era esta segunda, la más concurrida y verdaderamente para todos la Misa oficial. Temprano asistían sólo aquellos que deseaban salir a faenas de pesca por el día, o algunos ancianos madrugadores que recibían las bendiciones sacerdotales con el ayuno correspondiente.

En estas misas se cantaba mucho. Prácticamente toda la ceremonia transcurría en medio de corales de gran belleza y variedad. El canto se hacía en forma polifónica, a tres, cuatro y aun cinco voces a cappella y era dirigido por Kiko, que oficiaba como maestro de capilla.

Premunidos los más ancianos de unos pequeños libritos misales, en los cuales iban anotados los textos de los cantos litúrgicos, pude apreciar que estos himnos eran cantados en idioma tahitiano, y que la música había sido influenciada poderosamente por la acción de los sacerdotes misioneros, de los cuales hubo algunos muy buenos maestros de música.

Ellos se habían encargado de enseñar y difundir los evangelios a través del canto, el mejor vehículo de convencimiento colectivo para un pueblo especialmente dotado para la música. Esta acción venía desde la instalación misma de la misión, en 1864, a cargo del Hermano Eugenio Eyraud.

He aquí entonces la primera influencia externa sobre el canto primitivo. El paso de los navegantes del siglo anterior había sido furtivo, y no había alcanzado a ejercer influencia alguna en los usos locales.

Pero ahora había llegado una influencia exterior perdurable.

La labor del Hermano Eugenio no fue en un principio fácil ni bien recibida por los isleños. La vida del misionero en la isla es un ejemplo humano y moral tan extraordinario, que podría ser tema suficiente para la mejor novela histórica o un film muy dramático. Con santidad y paciencia sin igual, fue venciendo el natural salvajismo de los nativos y el encono que habían dejado las crueles depredaciones de los piratas esclavistas de los años anteriores. Enfermo y hambriento, soportó la crueldad de los resentidos isleños y la inclemencia de los elementos confabulados para derrotar su Fe. Al fin triunfó y estableció la semilla de la confianza y de la piedad entre los habitantes.

Sus memorias relatan que al cabo de varios meses ya el rebaño de los fieles se reunía alrededor de su choza, a aprender las lecciones del catecismo y a

cantar los primeros himnos religiosos que esos seres escuchaban. Fue ésta la primera influencia externa que vino a modificar el sentido musical o lírico de los habitantes. Esta acción fue mayor con la llegada de los Padres Roussel y Zumbohn, que vinieron a relevar al apóstol de Rapanui, como se suele llamar a Eugenio Eyraud.

Por un tiempo éste volvió a Valparaíso a reponer su salud y a fortalecer sus conocimientos en teología. Después, consciente de que sería su último viaje, pidió autorización para regresar a Rapanui. Allí quedó su alma, entre sus sencillos pascuenses, que entonaron, ante su tumba, himnos cristianos junto con "Riu" antiguos, en su postrer homenaje en el que no podía faltar el sentimiento de los antepasados.

El canto antiguo adquirió entonces, bajo la acción del canto gregoriano litúrgico, una mayor elasticidad. La línea quebrada y escalonada, con pequeños motivos repetidos, se hizo más dúctil y ondulada. Se introdujeron los modos cadenciales y se estableció un sentido de la forma de que carecía el canto primitivo.

Fue una influencia que enriqueció el patrimonio musical de ese pueblo. La música litúrgica se caracteriza por su tendencia coral. Así fueron ellos guiados por los pacientes sacerdotes, sistematizando sus "koros". La polifonía, el arte de cantar en conjunto y en diversas voces, llegó a su más alto grado. La parte negativa de esta acción fue la introducción entre los nativos, en forma masiva, del idioma tahitiano. Los textos de los misales, que primero llegaron en idioma francés (pues así venían impresos desde Europa), fueron traducidos al dialecto del Obispado de Axieri, con residencia en Papeete. El idioma, emparentado con el dialecto de Rapanui, vino a consagrar el tahitiano como lenguaje oficial, perdiéndose así gran parte del vocabulario pascuense.

Pero esta acción de los misioneros no fue muy duradera. Por actuación de un personaje extraño, un marino francés llamado Onezimo Dutrou-Bornier, los sacerdotes hubieron de abandonar la isla por muchos años. Expulsados en 1870 de su último reducto en Vaihú, éxodo en que fueron acompañados por unos doscientos pascuenses, la isla quedó casi abandonada a su suerte, en manos del despótico francés, que se había erigido en reyezuelo, al desposar a una nativa, descendiente de los últimos "ariki henua", llamada Ko-Reta.

Dotrou-Bornier había formado sociedad con un inglés residente en Tahiti, Mr. John Brander, para explotar comercial e industrialmente la isla. Se estableció para dicho efecto un sistema regular de comunicaciones con la madre patria, que entonces venía a ser Papeete. Cada dos o tres meses viajaban veleros entre Hangaroya y la capital de la Polinesia. La Isla de Pascua se convirtió en una granja ovejera, que proveía de lana a los socios, la que era vendida muy ventajosamente en el mercado de Londres. A su vez, el tráfico de las goletas aprovisionaba la isla, y permitía el viaje de los tahitianos que acudían atraídos por el misterio de Rapanui.

Junto con las mercancías y la lana, iban y venían los cantos y los bailes. Muchas familias de Rapanui establecieron contactos permanentes con Tahiti, donde existen parientes y pertenencias desde esa época.

También exportó Rapanui, al resto de Polinesia, el embrujo de muchos de sus cantos antiguos. Soy un convencido de que la riqueza cultural del pasado era proporcionalmente mucho mayor en la solitaria isla de las estatuas que en todo el resto de Oceanía. Así es muy posible que hayan llegado, en aquellos últimos decenios del siglo XIX, elementos musicales y poéticos de la antigua Rapanui, milenaria expresión de un arte desconocido, a la mayor parte de las islas de los mares del sur.

La vida de Dutrou-Bornier fue segada en "su propia ley". Pereció acribillado por las armas de un grupo de exasperados pascuenses. Cerca de Mataverí está su tumba sin nombre.

Pero el consorcio Brander-Bornier continuó por muchos años, administrado por diversos representantes de la firma, y las condiciones internas no cambiaron fundamentalmente, aparte del ablandamiento del rigor tiránico del representante comercial, que fue por muchos años un tahitiano de apellido Salmon (Tati Salmon, más precisamente). Durante este período la influencia de la música y de las costumbres tahitianas se fue acentuando más y más.

Hay que considerar que en ese tiempo (1880 ±) la isla estaba casi despoblada. Apenas un centenar de famélicos habitantes mantenían el culto de las tradiciones, de los cantos y del arte de hacer "kai-kai".

Algunos ancianos habían sobrevivido a la "razzia" esclavista. Especialmente una noble anciana, Eva, cuyo nombre pascuense era "Ko-uka-a-hei-arero". Junto a ella, "Te-oho-a-Neru", madre del catequista Pakarati, "Veri-amo", madre de Juan Tepano; y Verónika Mahute, recientemente fallecida, nacida en Tahiti de padres de pura raza rapanui, y madre de otro patriarca, Juan Riroroko.

Fueron ellas las que mantuvieron el fuego sagrado de las tradiciones, de los cantos y de las leyendas, que transmitieron a sus hijos. Los hombres sabios de ese tiempo, los llamados "maori", habían perecido en su gran mayoría.

El canto religioso era mantenido, en tiempos del catequista pascuense, por Antonia Te-Puku, madre de Victoria Rapahango, otra de las fuentes inagotables de la tradición actual, que (para suerte mía) residió muchos años en Quilpué, cerca de mi casa, donde fue posible consultarla sobre temas de la antigüedad.

Por circunstancia providencial para la conservación de los cantos del pasado, mi informante y amigo en la isla, Ricardo Hito (hoy desgraciadamente desaparecido), se crió con Eva. Ella murió en 1946, de 114 años de edad. Según Ricardo, la viejecita mantuvo su dignidad de reina hasta sus últimos años y también su prodigiosa memoria. En las veladas de la infancia, Ricardo oía de sus labios las narraciones, los cantos y las melodías de épocas muy remotas. Era una voz ancestral que iba transmitiendo a la también milagrosa memoria del joven, el acervo de una época que nunca podría volver, y que se ha conservado merced a los musicólogos que hemos investigado el pasado, cuando aún ha sido posible recoger algo de la valiosa herencia.

Se configura de este modo un esbozo de clasificación de la música antigua de Rapanui, en períodos determinados por la influencia foránea.

No existe en etnomusicología ningún medio de datación fidedigno, como ayuda para reconstitución de la prehistoria. Tal vez un estudio de registro electromagnético de la voz, en forma de un fonograma, podría servirnos de pauta para establecer hitos de modulación o inflexión vocal. No conozco estudios de glotocronología, como existe respecto del lenguaje, en referencia a la música. En todo caso la recolección lo más completa posible de la música del pasado me ha permitido establecer dos tipos de clasificación musical:

Una en *relación con las etapas históricas por las que ha pasado la isla*; y otra en *relación con los ritos o costumbres antiguas*.

De este modo nuestros ensayos de clasificación pueden resumirse en dos: *una clasificación cronológica, y una clasificación etnológica*.

La clasificación cronológica se basa en las fechas que han influido en forma importante en el acervo musical de la isla. Estas fechas no pueden referirse al descubrimiento (1722), ya que en esa época, como en las siguientes visitas de europeos, no hubo influencia musical alguna. Fueron meras visitas de reconocimiento, en que la grandeza de los monumentos opacó toda otra manifestación cultural.

La primera influencia decisiva fue la llegada de los misioneros, que marca el fin de una etapa que podríamos llamar primitiva. Pero desprenderse de la música ritual no fue cosa tan sencilla. Ya hemos visto que los misioneros tuvieron que abandonar la isla más o menos a los diez años de residencia en ella. El catequista Pakarati hubo de continuar la obra de evangelización, pero en cuanto a música el buen hombre debió continuar la tradición secular de los antepasados.

De esta manera no es posible establecer definitivamente una división entre música antigua y moderna, es sólo un punto de referencia, tal vez en la época del gran tráfico entre Tahiti y Rapanui, o sea entre 1870 y 1917 más o menos. En esa época se inicia el cambio de la corriente de influencia. Ya no se realizan los viajes regulares entre la isla y la Polinesia, sino que más bien entre la isla y la patria de adopción.

Chile ocupó la isla en 1888, pero la relación definitiva sólo vino a establecerse cuando la Armada tomó a su cargo el abastecimiento y gobierno interior, en 1917.

Esta será para nosotros, cronológicamente, la línea de demarcación imaginaria entre música antigua y música moderna.

Después de 1917 la población de Rapanui empieza a restablecerse de su pasada inopia. Los habitantes aumentan y se empieza a vivir una etapa de recuperación cultural, interrumpida por vicisitudes pasajeras. La música sigue recibiendo la influencia tahitiana en gran escala durante muchos años, debido a los pascuenses que regresaron de Tahiti, trayendo tradiciones, cantos, juegos y costumbres.

¿Cuándo termina esta etapa de gran influencia polinésica? Creo que se inicia al declinar e interrumpirse los viajes a Tahiti, en la década del 40 al 50. En 1954 se establece un nuevo sistema de vida, con la explotación directamente a cargo de la Marina de la granja ovejera de Vaitea. La compañía Williamson

Balfour abandona la isla, y Mr. Edmunds, el Administrador de muchos años, que dejó familia en la isla, se trasladó a residir a Papeete.

El aumento de las comunicaciones con Chile, lleva el aporte de la música internacional, criolla, mexicana y luego la norteamericana. Esto marca la etapa de influencia internacional, que lleva a la decadencia definitiva de la música aborigen, al introducir en las costumbres los ritmos y estilos internacionales, que desplazaron los cantos antiguos, hasta el punto de que la gente joven (y aun los de edad media) ya casi perdieron contacto con sus "riu" primitivos.

Un esquema de esta clasificación cronológica queda establecido de la siguiente manera:

### *Clasificación Cronológica*

<i>Período de la Música Antigua</i> (Desde tiempos remotos, hasta 1917)	{ <i>Período de la música antigua primitiva.</i> (Desde tiempos remotos hasta 1864) <i>Período de la música antigua secundaria.</i> (Desde 1864 hasta 1971)
<i>Período de la Música Moderna</i> (Desde 1917 hasta nuestros días)	{ <i>Período de la música moderna de origen polinésico.</i> (Desde 1917 hasta 1954) <i>Período de la música moderna de origen internacional.</i> (Desde 1954 en adelante)

Una clasificación de esta índole no puede ser considerada sino como un encuadre en límites temporales de un fenómeno dinámico como es la cultura. Elementos de uno y otro período pueden presentarse en la época moderna. El estilo antiguo no ha desaparecido del todo de los usos actuales. Durante mi estadía pude conocer cantos en el más clásico estilo primitivo compuestos en años recientes, como el cantado durante el año 1960, en el que el "ahu" Tongariki fue destrozado por un maremoto.

Otro fenómeno de difícil enfoque es el entronque de temas poéticos antiguos adaptados a melodías modernas. Los nativos son muy aficionados a estos arreglos. Cualquier suceso importante, visita de buque que era muy bien recibido, acontecimiento social, muerte de persona querida o partida de los seres a los que ellos apreciaban especialmente, determinaba la composición de cantos alusivos, sobre melodías antiguas. De esta manera había muchas ocasiones para un canto y muchos cantos para una ocasión, en una mezcla "sui generis", muestra de un arte en decadencia.

Es por este motivo que hemos preferido hacer una clasificación de los cantos de acuerdo con las costumbres y los ritos de la vida insular. Este modo de enfocar el tema me ha parecido más real y útil para los estudiosos, aparte de no

comprometer al autor dentro de un marco estrecho de épocas cronológicas un tanto arbitrarias, sujetas a crítica o a enmienda.

### *Clasificación Etnológica*

*Cantos de Aku-aku.*

*Riu y Riu-Tangi.*

*Cantos de "Ate"*

*Cantos de "Ute"*

*Cantos de "Ei"*

*Cantos de "Hakakio" o de Agradecimiento.*

*Cantos de "Ha-Ipo-Ipo" o de Matrimonio.*

*Cantos "Kai-Kai"*

*Recitaciones "Patautau".*

*Himene o Cantos Polinésicos*

*En un grupo aparte, por su índole litúrgica, Cantos Religiosos*

Estos dos tipos de clasificación se pueden —generalizando— conjugar, especialmente con fines didácticos. Así es posible resumir ambas clasificaciones de la siguiente manera:

- I. *Período de la Música Antigua Primitiva.*  
Comprende principalmente los siguientes tipos de cantos:  
*Riu; Riu-Tangi; Ate; Ute; Kai-kai* recitados; *Patautau, Ei* antiguos.
- II. *Período de la Música Antigua Secundaria.*  
Comprendería los *Riu* evolucionados; los Cantos de *Ei* modernos; los Cantos de *Hakakio*, los Cantos de *Ha-Ipo-Ipo*; algunos *Himene* Polinésicos.
- III. *Período de la Música Moderna Polinésica.*  
*Hula-Hula* Tahitiana; *Sau-Sau, Tamure*; Vals Tahitiano o Hawaiano.
- IV. *Período de la Música Moderna Internacional.*  
Tango Pascuense, Vals Internacional, Corrido Mexicano, Foxtrot, Twist, Rock-and-Roll, Música a "Go-Go", etcétera.

### GRUPOS MUSICALES Y DANZAS

Parecería a primera vista que en un medio donde la música y la poesía se cultivan con tanto entusiasmo, serían numerosos los conjuntos de cantores o bailarines. Por el contrario, a mi llegada había escaso número de conjuntos organizados. En la actualidad (pude comprobarlo en mi último viaje), sólo hay dos o tres grupos organizados, pero que actúan en forma comercial, para los turistas, lo que les ha hecho perder la espontaneidad que caracterizaba el ambiente musical antiguo.

Aparte del grupo de la escuela pública a cargo de Kiko Paté, había solamente otro que actuaba regularmente cuando yo se lo requería y que se aglutinaba alrededor de Ricardo Hito. Con él cooperaban su mujer, Verónika Atan, su cuñada Susana Atan, su prima Verónika Hito, un hijo de ésta, Rubén Hito y



alguno que otro pariente o amigo. Era como puede apreciarse un grupo netamente familiar. Así fue también en el pasado. Cada familia o clan tenía su grupo de cantores que se presentaban en ocasión de los “Koro”, a los que me referí en *La Herencia Musical* (1971).

Kiko Paté cooperaba con nuestro grupo en forma activa, haciendo dúo en las primeras voces con Ricardo y las hermanas Atan. Junto a él un joven bien dotado para la música y el baile, Andrés Te-Ave, actuaba con nosotros. El nombre de esta familia había sido castellanizado a Chávez, e inscrito así en los registros civiles.

El grupo de la escuela era formado por niños y muchachos entre 12 a 18 años de edad, adiestrados en el baile y canto por el hábil Kiko. Muy a menudo lo encontraba en las cercanías de la playa haciendo ejercicios de calistenia y gimnasia. Entre los ejercicios figuraba mucho el conocido “hula-hop”, con un aro que se mantenía girando alrededor de la cintura y las caderas. La cadencia de los bailes exigía especialmente este tipo de movimientos.

En la época antigua los grupos musicales eran muy bien organizados. El padre Sebastián Englert ha dejado en sus escritos una relación clara sobre esta tradición, porque él alcanzó a presenciar la actuación de algunos grupos treinta años antes.

“Las principales diversiones —escribe Englert<sup>11</sup>— de carácter social eran las diversas clases de koro; pues bajo este nombre general caen todas las fiestas que se celebraban con cantos y repartición de comida, como recuerdo de algún acontecimiento o en honor de alguna persona. Los padres y abuelos de la actual generación, nacidos antes de la llegada de los piratas peruanos, recordaban todavía haber asistido cuando niños a los últimos koro y decían que se celebraban con grande aglomeración de gente. El que quería celebrar un koro buscaba primero una persona para preparar y dirigir los cantos. Si aceptaba esta tarea era de rigor ofrecerle un curanto especial, el ‘umu pare haonga’. Este era nombre general de cualquier curanto que se hacía para una persona que se comprometiera a prestar sus servicios en algún trabajo a alguna fiesta. Aquella persona tenía que buscarse hombres y mujeres y dirigir, como ‘natu’, o sea director de coro, los ensayos y el canto en la fiesta misma. Los cantores formaban dos grupos que cantaban alternativamente, como los coros del teatro griego, que recitaba estrofa y antiestrofa. Cada grupo se componía de una fila de hombres, llamados ‘pere’, y otra de mujeres, llamadas ‘ihi’. Los ‘pere’ se colocaban atrás, las ‘ihi’ adelante. Todo los cantores se pintarrajeaban el cuerpo con diversos colores; el jugo del bulbo de ‘púa’; la tierra roja llamada ‘kiea’; greda blanca y tisne. Llevaban en la cabeza el ‘hau-mingoi’, cinta o diadema adornada de plumitas cortas. Un hombre, llamado ‘vae’ (pie), estaba a cargo del tambor que era de los más primitivos que pueda imaginarse. Se hacía un hoyo ancho en la tierra y en el fondo de este hoyo se abría otro, más pequeño y circular. En éste se ponía una calabaza vacía, cubierta de una piedra laja. El ‘vae’

<sup>11</sup>Englert, *La Tierra de Hotu Matua*, p. 299.

golpeaba con un pie esta piedra, produciendo un ruido sordo, semejante al de un tambor.

El hatu se colocaba de pie delante, mirando a los grupos de cantores, y acompañaba el canto, saltando alternativamente en un pie, y blandiendo una insignia en forma de remo, el 'ua', con las manos puestas en alto; mientras los 'pere' y las 'ihi' cantaban sentados y moviendo solamente el tronco y los brazos, en un continuo vaivén, el llamado 'hoko' ”.

Termina el capítulo del padre Englert con estas palabras<sup>12</sup>: “Al canto caracterizaban la monotonía e interminable repetición del mismo texto. Pero daban variación a sus monótonas entonaciones, acompañándolas con diferentes voces. Se cantaba a cuatro voces, que se llaman 'reo arunga, reo vaenga, reo vaenga oraro, reo araro' que corresponden a 'soprano, contralto, tenor y bajo'. El excelente oído de los actuales nativos, su asombrosa facilidad para aprender una nueva melodía y acompañarla luego con diferentes voces, es una herencia racial. *Es de lamentar que los antiguos cantos se hayan perdido por completo.* Hoy día existen solamente cantos de texto y melodía tahitianos y algunos pocos cantos inventados en los últimos decenios.

Los cantores, 'pere' e 'ihi', cantaban sentados en el suelo sobre sus pantorri-llas y acompañaban el canto con rítmicos movimientos del tronco, el llamado 'hopo'.

El 'hatu', y otras personas detrás de él, hacían sus primitivas danzas para las fiestas, saltando alternativamente en un pie. Sólo en la era moderna se han introducido los bailes exóticos como el 'upa-upa' tahitiano”.

Hasta aquí la cita de Englert. Gracias a ella podemos imaginar la forma de situarse de los grupos de cantores y bailarines, definiéndose claramente los dos tipos de canto y danza. Una de tipo estático, con mímica marcada y la otra de tipo más bien acrobático, que parece una descripción de la lámina de Du-Petit-Thouars, ya citado.

Al final de la referencia del Padre Sebastián, figura el término “upa-upa” como nombre de la danza de origen tahitiano. Aquí conviene hacer una aclaración: “upa-upa” significa en Rapanui el instrumento de fuelle, el acordeón, introducido en los últimos decenios. El nombre de “upa-upa” en idioma tahitiano significa “danza”, correspondiendo a acordeón el nombre de “upa-upa-ume”. El “upa-upa” vendría a corresponder al llamado “hula-hula”, que es una danza muy difundida en las islas de Polinesia.

El Hermano Eugenio Eyraud en sus cartas hace referencia a las fiestas con cantos y bailes que se celebraban aún en gran escala en ese tiempo (1864)<sup>13</sup>.

“Un día de trabajo les asegura una abundante cosecha de batatas para un año entero; durante los trescientos sesenta y cuatro días restantes se pasean, duermen, se visitan. De este modo las reuniones, las fiestas son continuas; cuando cesan en un punto de la isla, comienzan en otro”.

<sup>12</sup>Englert, *op. cit.*, p. 306.

<sup>13</sup>*Anales de la Propagación de la Fe*, vol. 38 (Valparaíso, diciembre, 1864), pp. 52-71, 124-138.

Evolución del "Kai-Kai"



El cantor antiguo Ricardo Hito (fallecido en 1968) acompañado de su esposa Verónica Atan y de una sobrina, recitando el "Kai-Kai" *Amo moenga*, en diciembre de 1965.



Los mismos artistas cantando el "kai-kai" *Ka Hati Te Vave* con acompañamiento de guitarra. Ambas fotos tomadas por el autor en el interior de la cueva "Anakai-tangata" o "de los caníbales" en 1965.



La artista Mirto Tuki (sic.) en traje antiguo hecho con plumas de color blanco y negro, llamado "huru-huru", adornado por "pure", conchitas de caracoles marinos. Detrás de ella, como contraste, dos jóvenes bailarinas vestidas con trajes modernos, de origen tahitiano, fabricados con fibras de corteza de plátanos, llamada "kakaka".

Foto del autor, 1965

Por informaciones directas recibidas de Ricardo Hito y de Verónika Atan, pude imponerme de otro tipo de danza que no he visto descrito en memorias de viajeros del pasado. Se trataba de danzas en las cuales los artistas se ponían en fila, unos al lado de los otros, mujeres y hombres separados, al compás de los ritmos cantables iban haciendo una mímica muy expresiva de cara, cabeza y manos como representación gráfica de los poemas. Una verdadera pantomima. Los gestos de las manos se efectuaban en forma muy especial, golpeando con las palmas, alternativamente, los muslos, el pecho y luego llevando las manos hacia lo alto, como una especie de ofrenda. Todo esto en posición hincada, similar a la del "moai tuturi" que está en el Rano-Raraku. Los gestos faciales eran de gran viveza, con movimientos laterales de la cabeza, los ojos y el cuello, similares a los giros cefálicos de bailarines de Indochina.

En general, la danza primitiva pascuense sigue la división de todos los grandes tipos de danzas aborígenes, o sea: *danzas rituales o ceremoniales; danzas de costumbres o circunstancias de la vida y danzas de mero esparcimiento.*

Es preciso destacar que la mayoría de los temas musicales de la época antigua primitiva son esencialmente vocales. La influencia polinésica de los últimos decenios se caracteriza por el predominio de la música para danzas.

En ninguna de las descripciones conservadas del tiempo antiguo se describen bailes del tipo de los que predominan en la actualidad, en ritmo de "hula-hula". Si así hubiera sido el baile de la época, no habría causado extrañeza a los visitantes, ya que lo habrían encontrado en Rapanui tal como en las Islas de la Sociedad (Tahiti) o las Sandwich (Hawaii). Sin embargo, lo que ellos describen les causa sorpresa y los hace pensar en danzas del extremo Oriente, algo inusitado para ellos.

La época moderna se caracterizó, pues, por la gran difusión del baile polinésico. Por recuerdos de visitantes de muchos años atrás, en el presente siglo se realiza el gran cultivo de esas danzas en casi todas las casas de la isla.

Aunque no es nuestro objetivo describir este tipo de danza moderna, creo interesante hacerlo, pues ya empieza a desaparecer esta influencia, ante la llegada de los ritmos de Occidente, y con ellos también la etapa de la danza y música polinésica de Rapanui pasará a la historia.

Hay tres tipos de danza de origen polinésico bien diferenciados: el *Hula-hula* tahitiano, el *tamuré* y el llamado *sau-sau*, que he señalado como de origen samoano.

No he tenido oportunidad de ver bailar el verdadero "hula" tahitiano. Lo que se baila en Rapanui es una imitación del baile original.

Danzando generalmente en ritmo de corrido vivo, las parejas acostumbran a bailar separadas, haciendo ondular las caderas lateralmente, en forma suave, descansando los pies alternativamente sobre el talón y la punta, y luego rotando los pies al deslizarse sobre el suelo. Las mujeres acompañan el baile con gráciles movimientos de los brazos, en forma ondulante, imitando a menudo actos de peinar los cabellos y mirarse al espejo, realizando una pantomima llena de gracia. No suele haber en esta danza movimientos indecentes o provocativos. Predomina la gracia y la "souplesse". Los hombres acostumbran también a

mantener los brazos en movimiento, como circundando a la compañera, sin tocarla, y apoyando una mano en la nuca mientras se avanza la otra al encuentro de la pareja.

Se suele alterar el movimiento bailable con figuras caprichosas, fruto de la gracia e imaginación de los bailarines. Entre estas figuras es común hacer lentas genuflexiones, hasta llegar a la posición en cucullas, sin interrumpir el ritmo.

El *tamuré* que se baila en la isla es sólo una variante más rápida del "hula". No hay quien lo dance con la acrobacia que es frecuente ver en Tahiti y otros grupos insulares más occidentales que Rapanui.

El *tamuré* de Rapanui tiene sólo cultores entre aquellos que han viajado a las islas de origen y que lo han enseñado en la Isla de Pascua. Hay dos particularidades dignas de destacarse en esta danza: *la acrobacia y la sensualidad*. La primera consiste en movimientos de las piernas, casi sobre la punta de los pies y también separadamente, de movimientos de grupos musculares, lo que requiere gran adiestramiento. La sensualidad del *tamuré* consiste en movimientos de la pelvis y caderas que simulan directamente el acto sexual. Colocados los bailarines muy cerca el uno del otro se mantienen en su sitio moviendo el cuerpo en una especie de cópula figurada, en ritmo muy rápido y apoyando las manos en las caderas o en el vientre.

La gente asiste al "sau-sau" con sus mejores galas. Las mujeres con peinados elegantes y de fantasía, con vestidos occidentales de gran costo, que han encargado o comprado en el continente. Zapatos de taco alto, y en fin, un despliegue de vestuarios inusitado. Los hombres asisten con ropas livianas y trajes de color claro, que bien pronto hacen más leves, sacándose los vestones y corbatas, quedando en mangas de camisa y algunos sólo con camisetas.

Los invitados llegan muy puntualmente a la cita. Aunque sean ultraconocidos, el dueño o dueña de casa los va presentando, muy ceremoniosamente, luego todos se van sentando en las diversas piezas, hablando poco y un tanto cohibidos por la moda impuesta, que como asunto de "buen tono", todos aceptan.

Después de brindar y libar copiosamente empieza el baile. La primera fase de la danza acompañada por tocadiscos eléctricos, con música internacional. Se tocaba principalmente foxtrot, corrido, rock and roll, twist, y los ritmos más audaces del momento. Todos participaban en la fiesta con gran entusiasmo debido, en gran parte, a la ingestión de alcohol.

Esta etapa de la fiesta con bailes internacionales duraba hasta que terminaba la energía eléctrica, al dar la medianoche. Se tenían preparadas para dicho momento lámparas a parafina o velas. Entonces se iniciaba el verdadero "sau-sau".

Aunque en 1966 había pocas guitarras en la isla, alguien conseguía una y se organizaba un grupo de cantores que eran recibidos con gran alegría por todos, con gritos de "viva" y otras efusivas manifestaciones. Era realmente el "comienzo de la fiesta".

Al ritmo de la cadenciosa danza nadie se quedaba sin bailar. El "sau-sau" empieza en forma de un corrido. La pareja enlazada hace evoluciones por la

sala, dando así varias vueltas, luego el varón suelta a la dama, manteniéndola sujeta sólo de una mano, para permitirle hacer algunas vueltas sobre sí misma. Después, la pareja se separa, y se inician una serie de evoluciones que podrían resumirse en paseos oblicuos, partiendo los danzantes desde un lado y cruzándose tangencialmente. En cada uno de estos paseos la figuración bailable se va haciendo más variada, agregándose movimientos de "hula-hula" o "tamuré" en los momentos álgidos, como también las genuflexiones que he descrito. El ritmo de la música se acelera paulatinamente, después de largo tiempo de duración. Es frecuente que un baile dure 15 a 20 minutos, poniendo a prueba la resistencia y ánimo de los asistentes.

El aceleramiento indica una especie de coda terminal. El baile se transforma en un verdadero torbellino, con gritos y exclamaciones de placer y acciones mímicas deleitosas. Hay personas que llevan su efusión hasta hacer de la danza un espectáculo realmente sensual, verdadera ebriedad lúdica, estado de éxtasis que deriva de un espíritu ancestral y del largo baile. Se pierden las inhibiciones de la civilización y se gritan alocuciones en idioma rapanui, como: "kote-kote" (¡Qué bonito!) o "kote reka", (¡Qué rico!) o "aué-aué" (¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!).

El baile termina en medio de la alegría general, con libaciones abundantes y cantos colectivos. A la embriaguez del alcohol se une la borrachera de la música y de la danza. Después se reanudan los bailes, hasta que pasa gran parte de la noche y empiezan a retirarse los asistentes.

Este tipo de fiestas bailables ha durado lo que duró el estado de semi-aislamiento en que vivió la isla durante quince años, desde 1950 a 1966, en que se iniciaron los viajes aéreos. Después de esta fecha, y especialmente a partir del año siguiente, en que se instaló en la isla una agencia de turismo, con viajes regulares de la Línea Aérea Nacional de Chile, y llegada de numerosos turistas de Estados Unidos y de Europa, este tipo de fiesta de tipo privado, empieza a desaparecer.

En la actualidad los conjuntos actúan en relación con la llegada de los turistas. Hay tres conjuntos: el de la escuela, que permanece siempre bajo la dirección de Kiko Paté; otro conjunto formado por una pascuense llegada en los últimos años a la isla, después de algunos años pasados en el continente, Florencia Atan; y por último, el grupo formado por miembros de la familia Pakarati.

La muerte de Ricardo Hito, el 9 de septiembre de 1968, ocurrida simbólicamente en el día aniversario de la anexión a Chile, marcó el término de una era musical. El grupo de gente anciana que él presidía ya no volvió a reunirse. Al año siguiente murió su prima Verónika Hito, que fue mi empleada por largo tiempo, y que sabía mucho de las tradiciones.

El tipo de espectáculo que vi en 1968 era muy diferente del que tuve oportunidad de presenciar durante los años 1965 y 1966. Habían bastado dos años, para que la tradición se desintegrara rápidamente.

Ya no se trataba de la espontánea expresión de un sentimiento popular, sino de la presentación de un espectáculo comercial, a tantos dólares la hora y con un fondo musical inconsistente.

Se trataba de presentar una especie de "show" al estilo antiguo, para lo cual se ocupaba la propiedad de Juan Edmunds, uno de los pakuenses más acomodados de la isla, que tenía un hermoso platanar al lado de la casa. Allá, entre los árboles, se hacían fogatas y se preparaban asados y "curantos" al estilo antiguo. El conjunto se mantenía expectante, esperando la hora justa para empezar el espectáculo. Mientras tanto los turistas comían las vituallas preparadas por la empresa turística, y se informaba sobre las costumbres locales con respecto a bailes y otras manifestaciones artísticas. Se practicaba, además, la transacción de figuras típicas que habían alcanzado con la mayor demanda, precios fabulosos, mucho más elevados que los que se podían transar en Valparaíso, Santiago u otras ciudades de Chile continental.

A una hora señalada, generalmente a las 9 de la noche, empezaba a actuar el conjunto, muy desigual en calidad, el que ejecutaba una serie de cantos en ritmoailable, sin forma definida, en un "popourri" de muy escaso valor musical y etnológico.

Muchachas ataviadas en trajes de fibra de plátano ("kakaka") y también de plumas al estilo antiguo ("huru-huru"), sacaban a bailar a la gente cohibida o de más edad, los que al poco tiempo eran los más entusiastas contorsionistas. Los demás se dedicaban a tomar fotografías a los bailarines y a filmar películas, convencidos de que estaban presenciando lo más típico de los bailes de la "Polinesia chilena".

Las fiestas se desarrollaban en medio de los árboles, iluminado el ambiente con antorchas, además de abundante licor.

A una hora precisa, el conjunto se retiraba y terminaba la fiesta, salvo que los turistas pagaran una suma extra por determinado tiempo, el que estaba perfectamente tarifado.

He relatado en detalle estas representaciones, pues considero importante, como antropólogo, mostrar la forma en que se "deshace" el folklore. Así como el trabajo del estudioso y del investigador consisten en la búsqueda de lo auténtico, de lo primitivo, el objetivo del comerciante, de la empresa turística, es presentar el "show" vistoso y atractivo que se piensa espera el turista. Pierde entonces el arte popular su natural espontaneidad y se transforma en un "pastiche" o imitación de escaso valor. Por desgracia, cuando se cae en ese terreno, es imposible desandar lo andado, y volver atrás. El turismo, llamado modernamente "industria sin chimeneas", realiza una verdadera "erosión" en las costumbres y el arte primitivo. Rapanui ha caído en ello y aunque haya proporcionado divisas a los habitantes y a la nación chilena, terminó con la autenticidad del arte musical local. Por lo demás este es un fenómeno mundial que inexorablemente pesa sobre el arte aborigen de todos los pueblos.

#### *Instrumentos autóctonos*

El canto antiguo era sin acompañamiento. Los "riu" generalmente se ejecutaban a voces solas, se cantaban conforme a la libre inspiración, sin sujeción a ritmo definido.

Se ha podido conservar, empero, memoria de algunos tipos de acompaña-



miento musical primitivos que son dignos de destacar, pues contribuyen a configurar la paradójica situación del primitivo habitante de Rapanui, cuya vida transcurría entre las más discordantes manifestaciones culturales, desde el arte paleolítico hasta la escritura jeroglífica y la poesía de alto vuelo.

El primer instrumento que se encuentra en las tradiciones del pasado, es la propia voz humana. Aparte de ser vehículo del canto, la voz servía como elemento de acompañamiento rítmico. Contracciones glóticas y ruidos de la garganta y del pecho ayudaban a mantener el ritmo bailable en los conjuntos, y animaba las fiestas colectivas de los diversos "koro".

Este tipo de ruido, que también se encuentra en otros grupos aborígenes, lo hemos llamado el *ngau*, derivado de "garganta". Se solía apreciar en los conjuntos cuando se llegaba al paroxismo del entusiasmo.

En muchos cantos antiguos el acompañamiento rítmico se realizaba golpeando dos piedras duras con las manos. Se usaban piedras de lecho marino, que son más resistentes y sonoras. Con este elemento litofónico, que llamaremos *maea* (piedra), se acompañaba la mayoría de los cantos de "aku-aku" y muchos "riu".

El instrumento primitivo por excelencia era el *keho*, tambor de piedra, litófono, el más original de la historia de los instrumentos musicales.

Se trata de grandes hoyos abiertos en la tierra, de unos 60 cms. de profundidad, y otro tanto de ancho, en cuyo fondo se colocaba un poco de arena. En el centro de esta arena se hacía un hoyo más pequeño, en el cual se colocaba una calabaza partida, que servía de caja de resonancia. Sobre el hoyo se colocaba una gran piedra tableada, o piedra laja ("keho") y una persona danzaba sobre ella, marcando el ritmo del canto y del baile. Este personaje corresponde al que hemos descrito como "va' e", en el conjunto esquematizado del padre Englert.

El resultado de esta percusión era un sonido cavernoso, verdadera "voz de la tierra", que contribuía a poner una nota de emoción en el canto.

Otro instrumento antiguo, aunque discutible en su autenticidad, es el llamado *kauaha*. Consiste en una quijada de caballo reseca al sol, la que conserva los dientes en los alvéolos. Se considera que el caballo es un animal aportado por la civilización, que habría sido llevado a la isla en el siglo pasado y a lo más en el siglo XVIII. Algunos autores insinúan que el instrumento *kauaha* habría consistido en la antigüedad, de quijada humana. Es posible que sea verídico pero la conformación del maxilar inferior humano hace difícil que los molares se conserven en los alvéolos, y esto constituye la esencia sonora de la *Kauaha*. Llama la atención que esta palabra no figure en el diccionario del padre Englert ni en el de Fuentes. Tampoco es palabra tahitiana.

El sonido de *kauaha* es doble y bastante audible en los conjuntos. Produce dos clases de ruidos: uno derivado del golpe mismo, que se hace cogiendo la mandíbula por la punta y dando con ella sobre el suelo o sobre la otra mano, y otro ruido tremolante, producido por los dientes al vibrar dentro de los alvéolos, después del golpe.

Aunque no aparece en las tradiciones de los etnólogos consultados (Me-trau, Lavacherie, Thompson, etc.) se usaba en la antigüedad una especie de

flauta de caña llamada *hio*. Esta es palabra tahitiana que significa "silbar" o "soplar". Es posible que sea un instrumento derivado de la flauta nasal de origen polinésico; pero no hay memoria en el pasado que se hubiera usado en esa forma. Se trata de un trozo de caña de bambú hueco, con hoyos para soplar. Se la usaba especialmente en los cantos de "ha-ipo-ipo" o de casamiento, originarios de Tahiti, lo que implica el uso del instrumento. En estos cantos se usaban diversos elementos para hacer bulla y ritmo.

Las manos servían también como elementos de acompañamiento rítmico. manejas con destreza constituían factores de extraordinario colorido y riqueza rítmica. Muchas danzas y cantos antiguos son acompañados de golpes de mano, que llamamos *rīma* ("Rīma= mano").

No hay memoria de que haya habido instrumentos sonoros en base a conchas marinas o cuernos de animales, como en otros pueblos de Polinesia.

En la región oriental de la isla, vecina a la Bahía de la Perousse, hay una formación lítica, que consiste en una piedra de forma oval, con numerosos agujeros. Se le llama *Pu-o-Hiro* ("Hoyo o trompeta de Hiro") y está cubierta de signos de "komari" (vulvas), tallados en épocas antiguas. Soplando por algunos de los orificios de la piedra se produce un sonido como de trompa que alcanza una distancia bastante grande. Hay nativos que son diestros en hacerla sonar, lo cual no es fácil, pues requiere más bien de una boca pequeña. Es un artefacto sonoro único en la isla y su uso no está bien establecido. Es probable que haya sido un mero instrumento sonoro de llamado, aunque es posible también que haya constituido un elemento central de un ceremonial del pasado, ya que esa zona es muy rica en monumentos arqueológicos.

En la época moderna los instrumentos usados son los habituales en el arte popular de Polinesia: la guitarra y el acordeón, que se llama "upa-upa".

Se acostumbra usar la guitarra criolla, derivada de la española de seis cuerdas afinadas en quintas y una cuarta. Por derivación del acompañamiento polinésico, que usa la guitarra hawaiana o el "ukelele", se usa solamente en las cuerdas superiores, desconectándose las dos cuerdas bajas. La afinación es convencional y diversa según los intérpretes. Para el acompañamiento de los bailes de origen polinésico se usa generalmente una afinación intermedia entre tónica y dominante, acordes en los cuales se basan la mayoría de estos cantos.

El acordeón es de uso relativamente reciente. Se presta para acompañar los bailes de tipo internacional, como el "tango pascuense" y el "vals". Hay personas diestras en el uso del acordeón de botones y aun el de teclado, que sirve generalmente de simple bajo rítmico, sin melodía. Algunos de estos tocadores ejecutaban sus monótonos ritmos durante mucho tiempo, llegando a dormirse durante la interpretación, lo que jocosamente originaba bailes interminables que había que interrumpir despertando al ejecutante.

Pero si las guitarras y acordeones eran escasos en la isla, en ninguna casa de pascuense acomodado podía faltar un "pick up" o tocadisco eléctrico. En el pasado se usaron las victrolas, y aún había algunas en uso. El uso del "pick up" ha sido el vehículo que ha determinado el cultivo de la música internacional. En cambio la victrola, que reinó en las décadas del treinta al cincuenta, dio auge a la

música polinésica, al llegar desde Tahiti numerosas grabaciones de canciones y ritmos de esas islas.

### *Características musicales generales*

En una información general no creo oportuno dar detalles etnomusicológicos. Sería tarea larga presentar el cuadro de todos los cantos recopilados en la isla, con sus características principales. En mi libro *La Herencia Musical de Rapanui*, al que remito al lector, se incluyen datos exhaustivos sobre la materia.

Es difícil presentar un estudio etnomusicológico sobre material tan variado. Para ello es preciso conocer los cuadros de resumen de cada grupo de los cantos. Unos pertenecen a épocas remotas (más de 200 a 300 años); otros son de fecha reciente, influenciados por la música occidental.

Con respecto a los cantos más antiguos, vertidos a grabaciones por gente anciana de la isla, podemos ofrecer algunas características destacadas de este tipo de música.

En primer lugar llama la atención, en las grabaciones realizadas por la gente de pura raza pascuense, el timbre sonoro de las voces. Este es un fenómeno antropológico de la mayor importancia, pues deriva de la conformación de las cavidades bucales, nasales y senos paranasales. La cualidad tímbrica más destacada es una tonalidad nasal de las voces que se presenta especialmente al cantar. No tanto en el lenguaje común ni en el recitado. Esta particularidad tiene estrecha relación con la pronunciación del fonema "ng", propio del dialecto local.

Otra característica digna de destacar es el uso de la sílaba o letra "e" en diversas partes de la ejecución vocal. Especialmente al final de las frases es común que la música se prolongue en largas modulaciones sobre la "e", sin que ello quiera significar algo en la traducción. A veces esta prolongación se hace agregando las sílabas "ere", que no es más que una manera de prolongar el valor de las notas.

El metro musical es en general irregular, debiéndose anotar muchos temas sin divisiones de compás. En contraposición existe una gran estabilidad del tiempo metronómico, especialmente en los cantos más antiguos. Sólo al final de algunos cantos existe la tendencia a retener el tiempo, lo cual suele ser anunciado por el cantor que dirige el conjunto.

El sentido tonal de la música antigua es más bien menor, aunque el uso de escalas pentafónicas regulares o irregulares da a la música una indefinición tonal característica. La música del último período, de gran influencia polinésica, es en cambio netamente tonal y generalmente en tono mayor.

El movimiento melódico en los cantos más antiguos ("aku-aku", "Riu", "Ate"), es más bien reducido, con intervalos pequeños y marcha melódica frecuentemente escalonada, como sucede en otros tipos de música aborigen. Los cantos de la época antigua secundaria, con influencia del canto litúrgico católico, presentan la más rica y variada línea melódica, generalmente ondulada. Los cantos de "uté" presentan un tipo de melodía característica que se podría llamar melodía en forma de parábola, o sea una línea que parte de una

nota central y realiza elevaciones periódicas para volver a la nota de origen, que se suele mantener como "fermata".

Las formas musicales de los cantos antiguos se limitan simplemente a una fórmula elemental de motivo simple o ampliado, que se repite monótona a lo largo del trozo. En las obras de la etapa secundaria es frecuente encontrar formas de canción simple o doble, y también esbozos de rondo.

La polifonía parece haber sido un fenómeno instintivo de la más grande antigüedad. Sometidos al canto sin acompañamiento, las voces tienden espontáneamente a cantar polifónicamente, por simple diversidad de capacidad musical de los integrantes del conjunto. Lo difícil para un pueblo sin cultura musical (aunque esto parezca paradójal) es cantar en unísono perfecto. Se determina entonces en esta forma una polifonía semejante al llamado "organum", y que se presenta comúnmente en la música medioeval.

Mientras la voz principal hace su línea melódica ondulada, las otras mantienen notas de menor evolución melódica, siguiendo a la voz solista. Ello produce intervalos distintos al correr del canto, a veces francamente disonantes, para terminar comúnmente en el unísono inicial.

En los cantos más evolucionados es posible apreciar un alto grado de polifonía. Esto me fue fácil de reproducir mediante un artificio de técnica de grabación que he titulado el "micrófono volante". Haciéndolos cantar en grupo circular, iba recorriendo con el micrófono a cada uno de los cantantes, alternando con momentos en que colocado el micrófono al centro del grupo se captaba el conjunto. Al escuchar posteriormente las grabaciones era fácil individualizar la trayectoria de la voz de cada uno de los artistas, por su timbre, y por la anotación de su distribución en el grupo.

De esta manera pude apreciar un tipo de polifonía muy curiosa. El tema es iniciado generalmente por el cantor principal. A poco del comienzo entran otros cantores. Cuando esto se produce el primer cantor hace una segunda voz, entregando la melodía a los que han entrado posteriormente. Al producirse la entrada de los diversos acompañantes en forma sucesiva, se puede distinguir que esto sucede de la misma manera cada vez que otra voz inicia el unísono de la melodía. Automática o instintivamente, la voz que ejecuta la melodía hace contrapunto. Si otra voz sigue este contrapunto, el cantor cambia constantemente su melodía, de manera de no ser alcanzado en el unísono. Se va originando de esta forma una rica polifonía, que es difícil encuadrar en tipos conocidos.

Son muy características algunas formas del comienzo o de la terminación de los cantos. Algunos se inician por una especie de "llamada" estereotipada, muy notoria en los cantos de "uté", lo que constituye casi su característica.

En otros casos se trata de una introducción hablada o cantada, diferente del tema principal, que a veces constituye una verdadera invocación.

Los cantos de la época moderna se caracterizan por presentar una "anacrusa", o sea una nota apoyada de iniciación o de impulso melódico. Esta nota frecuentemente es sobre la dominante de la tonalidad respectiva.

En las formas de terminación de los cantos antiguos hay, generalmente, una especie de coda lenta, o recapitulación en la cual, tras una nota prolongada,

el cantor resume la clase o tipo del canto y luego de una especie de cadencia descendente, termina con una nota arrastrada, o "glissando".

En algunos casos se produce el término brusco, con nota acentuada al final, o un tiempo "accelerato" que anuncia el término del trozo. Esto es más notorio en las danzas de origen polinésico.

Los cantos de los períodos antiguos, primitivo o secundario, son esencialmente de contrapunto horizontal o lineal. Los de la época moderna, en cambio, definen un cierto sentido armónico, derivado de la influencia occidental, especialmente de los cantos litúrgicos, que son armonizados para diferentes grupos de voces. Durante el período de cristianización de la isla esta influencia del canto gregoriano y de los himnos católicos, se efectuó en las casas de isleños que habían sido guiados por los primeros misioneros en el canto. Se establecieron verdaderas escuelas de canto.

De la fecunda combinación del instinto musical primitivo y de la enseñanza del canto litúrgico católico derivó la rica tradición musical coral de los pascuenses. Himnos traídos desde Tahiti, en los primeros libritos y Misales, han logrado tener en nuestra isla una grandiosidad realmente sorprendente.

#### *Diversos tipos de cantos*

No pudiendo extenderme desmesuradamente sobre esta materia tan interesante, ya tratada in extenso en otra obra, me limitaré a hacer una relación sucinta de las diversas variedades de cantos, destacando sólo algunas de sus características particulares.

*Cantos ceremoniales y rituales.* Estos son cantos relacionados con circunstancias de la vida, momentos trascendentales, sucesos importantes, tradiciones, guerras o muertes.

La música entre los pueblos primitivos es un elemento mágico de la vida. Preside muchos de los actos de la existencia humana y aun del área universal, tendiendo hacia un dominio filosófico del mundo que los rodea.

La música participa del poder o "mana" de los seres sobrenaturales. Gracias a ella se puede llegar al control de los elementos de la tierra, del fuego, del mar y de la lluvia. También la vida más allá del trance final, se prolonga por el poder oculto del canto.

Los cantos de "aku-aku" forman un grupo hasta ahora desconocido de música primitiva. Aunque muchos autores habían logrado una relación del número de estos espíritus del otro mundo, la ejecución de cantos dedicados a ellos no había sido posible.

En nuestro contacto con los antiguos cantores de Rapanui pudimos obtener algunos de estos cantos, muchos de los cuales tienen características arcaicas.

En ellos se relatan las costumbres de los "aku-aku", sus sitios de residencia o "pepe", y anécdotas de carácter terrorífico. No falta a veces el sentido picaresco, como en el canto dedicado a los "aku-aku" "Hitirau" y "Nuku-te-mangó", que habrían inspirado, según la leyenda, al escultor Tuu-ko-iho en la creación de los "moai kava-kava".

Los más bellos ejemplos de cantos de "aku-aku" son los dedicados a *Tare-tare*, un espíritu hambriento y ladrón, que robaba comida para llevarla a sus familias. En este ejemplo se puede apreciar el tipo de melodía escalonada, con ritmo mantenido y polifonía de "organum" (ver ej. 1). Otro ejemplo de sumo interés musical es el canto llamado *Moai-tau-aro*, de corte antiguo, con melodía pentafónica y períodos vocales de glissando (ver ej. 2). La letra de este canto es muy breve y se refiere a los "aku-aku" de sexo femenino "Moai papa'a-Hiro" y "Moai papa'a-ki-rangi", que inspiraron la creación de las figuras de madera de sexo femenino.

Ej. 1 Canto de "aku-aku"  
M.M.  $\text{♩} = 76$

E-to-ru nan-ga ba-ruatu-mu na-ugo te he-nu-a, Ko-Ra-pa-

Maea

Ej. 2 Canto de "aku-aku"  
M.M.  $\text{♩} = 92$

Mo-ai Tau-Ar-o Ko-pa-pa-a Hi-ro Ko-pa pa-a Ki-rangi

Los cantos de mayor riqueza musical y poemas de bello contenido son los "riu", nombre que encierra la mayoría de los cantos del pasado pascuense. Los hay de la más diversa naturaleza, siendo los principales los "riu" funerarios, que suelen tener la característica de verdaderos lamentos, o "Riu-tangi".

El sentimiento de estos cantos es profundo y la expresión llena de emoción, constituyendo buenos ejemplos de melodía libre, sin sujeción a metro ni ritmo. Son verdaderas rapsodias en que el cantor deja fluir libremente su inspiración, intercalando cadencias de gran expresividad.

Entre los "riu" más bellos está el canto para hacer caer la lluvia, llamado *E te ua matabai*. Uno de los cantores hace primero una invocación a la lluvia, a la cual llama poéticamente "lágrimas largas del cielo". Con extrema dulzura, casi diríamos con ternura más que con solemnidad, llama a la lluvia para que se apiade de los sedientos. Pide primero aunque sea una gota, o dos o tres... que sean hasta siete gotas. Después el coro eleva una melodía de gran belleza, de forma ondulada, con polifonía sencilla, en la cual piden que se derrame el agua del cielo, que les llegue a dejar ciegos de tanto caer y que caiga el aguacero ("una

mata-bara-bara”) de Tarakiu, que parece ser una zona del norte de la isla, propicia para la lluvia. En forma histriónica, el mismo cantor que hizo la invocación, la termina, pidiendo al cielo que cese la lluvia, que ya es demasiada: “¡Oye lluvia!... Sécate ya, poco a poco... ¡Está bueno por hoy...! (ver ej. 3).

Ej. 3 Invocación a la lluvia

M.M. ♩ = 72 (Riu)

E u - ae é ka ho - a koe, Ka - pa - ringi mai te

bai ki - ra - ro... e u a - é ka hoa ko - e; ki to ma tou a...

Termina el fascinante trozo con una figura de difícil explicación, al decir y reiterar con los brazos un signo de la cruz, para pedir que cese la lluvia.

En el “canto de la guerra de los Tupahotu”, la queja de la hermana “Renga-aroi” a la culpable “Riva-aúke”, reitera musicalmente el sentido del bello poema con la repetición monótona del lamento. La melodía es de tipo escalonado y el tiempo metronómico libre (ver ej. 4).

Ej. 4 Canto de la guerra

M.M. ♩ = 84 (Riu tangi)

He ho-ho-ko a te Tu-pa-Ho - - - tu é... re...

I tu-u a-i a-te Mi-ru i-pa-o pao a-i; Pa-o pa-o

Los “cantos reales” forman un grupo numeroso e importante, basados en leyendas referentes a los “ariki” de más destacada actuación en la prehistoria.

El “canto de Hotu Matua” es un verdadero himno pascuense. Aunque su melodía serena y majestuosa tiene apariencia moderna, creo que se trata de un tema antiguo que ha adquirido esta propiedad al vulgarizarse en las versiones acompañadas de guitarra de la época actual. Un canto referente a juegos acuáticos en que aparecen el “ariki” Hotu Matua y su hermana la princesa Ava-rei-pua, origina un hermoso rondo, llamado *Ngaru te ariki*. Es uno de los más vivos y bellos cantos bailables de la antigua tradición, que se ha mantenido en la memoria de las generaciones presentes (ver ej. 5 y 6).

También es muy hermosa la melodía del canto llamado de *Truu-maheke*, el

Ej. 5 Himno de Hotu Matua  
 M.M. ♩ = 88 (Riu)

¿I - he a Ho - tu - ma - tu - a e - - hu - ra ne - i?  
 I te pi - too te he nu - a é - hu - ra ne - - i.  
 I - te Pi - too te - he - nu - a e - hu - ra ne - i,

Ej. 6 Danza real  
 M.M. ♩ = 108

Ej - ra e Ra pa ren - ga é e te hu ru o - te a - te é

hijo mayor de Hotu Matua, o “atariki”. Con su ritornello tiene forma de rondo. La melodía netamente pentatónica le da un sello oriental (ver ej. 7).

Ej. 7 Canto real  
 M. M. ♩ = 66

*Solo*  
 E tu - uma - be - ke te a - ri - ki nu i ka - pi - ri mai ki tan - gi  
 tan - gi iá ma - tu - a é

M. M. ♩ = 63

*(CORO)*  
 E - na é tan - gi nei e na é tan - gi tan - gi nei - -

El “Canto del volantín”, que también he presentado en el capítulo de los poemas, tiene una melodía relativamente moderna, cuyo principal valor es el



sentido onomatopéyico de la línea del canto, como lanzado hacia lo alto, cual un volantín. Similar característica corresponde al canto del bote de totora, llamado *Pora*. Un vigoroso impulso parece animar a la leve embarcación que surcaba airosamente las olas (ver ej. 8 y 9).

Ej. 8 Canto del volantín (Riu)

M. M. ♩ = 88

E ha-ka re re ta ma-nu é-nae tu he re-ve ri e --

Ej. 9 El bote de totora (Riu)

M. M. ♩ = 160

Ka-ni-ni ka o-ho tuu po ra va ka ki hu-há ru-tu-pei

La melodía sostenida, en registro superagudo, con voz realmente de “falsete”, del canto llamado *Hiro-hiro te tangi*, es otro buen ejemplo de música antigua, con acompañamiento del tipo de “organum” y con una característica que debe ser destacada: la gran separación entre las voces extremas del bajo y del agudo, que en algunos casos alcanza hasta dos octavas. La voz grave toma en estos casos la característica de una nota-pedal (ver ej. 10).

Ej. 10 Lamento funerario (Riu tangi)

M. M. ♩ = 76

Hi ro-hi ro te tan-gi a ti-rau a-ko-ve ri e... mo ta  
i-na e ran ga-ro-e-ra... Hi-ro-hi-ro te tan-gi, a

Buen ejemplo de canto de tipo rapsódico libre es el canto llamado *He tangi o te maori* (“Lamento del sabio”).

La voz vuela aquí libre de toda atadura rítmica, en un recitado melódico de la más alta calidad. La ejecución de Kiko Paté era insuperable. De similar calidad son los temas musicales del *Lamento por el ahu de Tongariki* y del bello canto llamado *Kahia Manu* (ver ej. 11 y 12).

La calidad melódica de los “riu” queda consagrada plenamente en las

Ej. 11 Lamento del sabio  
 Lento (Riu tangi)  
 Recitativo.

E te ma ha tua a Pi ki Ran gi a ha ka ki hi  
 ma hi na é ..... ka pi ri mai ki

Ej. 12 Canto de amor  
 M.M.  $\text{♩} = 76$  (Riu tangi)  
 recitativo libre

Kahi a ma - nu ka hi a ma - nu--Kahi a ma nu te-re-o  
 ran-gi ki te ho aé-i a ue - - - - -

versiones de dos cantos antiguos, obtenidos del gran artista que era Ricardo Hito. El canto del sepulcro, *Ka turu ki hare moritae*, y el canto de las reclusas *Ka huru hoe neru* alcanzaban en su voz una altura de expresión realmente increíble. La belleza de tales melodías denota una madura concepción musical, que no puede ser fruto de un cultura primitiva. Quienes han podido inventar tales melodías han debido poseer una preparación muy cuidadosa en el arte de la música, o una tradición secular de origen tan remoto que es difícil imaginar (ver ejs. 13 y 14).

Ej. 13 Canto de la tumba  
 M.M.  $\text{♩} = 126$

Ka tu-ru ki ha-re-mo-ri ta-e pu-ra é ta-a-a-ha - pu-ra e--

Ej. 14 Canto de las reclusas  
 M.M.  $\text{♩}$  entre 96-84

Ka - - Hu-ru ko-e - - Ne-ru, Ka hu-ru ko-e Ne-ru

Los cantos de alabanza, llamados *Ate*, tienen características también de la misma calidad musical de los mejores "riu". Buen ejemplo es el trozo *Ate o te miro hakataha* ("Alabanza de la casa terminada"). Aparte de la interesante descripción de la manera de hacer una "casa-bote", la bella melodía, de tipo rapsódico libre, se eleva a una calidad de expresión muy alta (ver ej. 15).

Ej. 15 Canto de alabanza  
 M. M. ♩ = de 104 a 96 (Canto de Ate)

O me-a o te o-ka o-ra e-to-ru é...  
 e-to-ru no ka tu-u é--

Un numeroso grupo de cantos corresponde a las fiestas populares o juegos. Son los "Cantos festivos", de los cuales los más importantes son los *kai-kai* los *Ei*, los *Hakakio*, y los *ha-ipo-ipo*.

Los *kai-kai* o cantos combinados con juegos de cuerdas, tienen mucho en común con los recitados rítmicos o poemas *Patautau*, que hemos visto en poesía épica antigua. Sólo que éstos pertenecen a un género lírico, descriptivo, festivo o satírico, más superficial en expresión que los "patautau" (ver ej. 16).

Ej. 16 Recitado rítmico  
 M. M. ♩ = 152 (Patautau)

Kaun ga te ron-go kia Hi na-Man gó; e ve ra ku  
 ra-ku te ke te ma-

Buen ejemplo de recitado rítmico es el poema *E tu'u-E Nabe*, en el cual el ritmo es marcado con un largo bastón de mando (probablemente un "ua" en la antigüedad) con el cual se golpea el suelo, manteniéndolo apretado entre el primero y segundo orjejo del pie derecho (ver ej. 17).

El ritmo de los "kai-kai" primitivos o recitados es muy demostrativo en el conocido *U-tami*, que parece ser de origen tahitiano, aunque hemos emitido la hipótesis de que pudiera haber sido originario de Rapanui, de donde habría sido llevado a Tahiti, en la época del éxodo de los pascuenses en el siglo pasado. La palabra "U-tami" no tiene traducción en tahitiano ni aparece en los diccionarios rapanui. Según explicación de Ricardo y otras personas de edad, corres-

Ej. 17 Recitado "patautau"

Recitado rítmico M.M. ♩=132

E Tu' u e na ve, te tu pa o te ta

u' a; ka ta hi ne i

ponía a una descripción de la cópula sexual, y no otra cosa es la figura de cuerdas que lo motiva. Esta es una figura animada de movimiento, de las que el etnólogo Handy llama "figuras deslizantes", y tiene dos terminaciones: una suelta ("U-tami tetere") y una fija o amarrada ("U-tami hihi"). La ejecución del canto recitado y de las figuras originaba siempre picarescas risas y comentarios (ver ej. 18).

Ej. 18 Canto de "Kai-Kai"

M. M. ♩=108 (Kai-Kai evolucionado)

Recitativo

U-ta-mi, u-ta-mi; te he-ru é, te he-ru é;

pai-na, pai-na; i te va-hi tu-tu au me na

Canto

to fe ra-u e... A Ve-ri-a mo-l ti

Al recitar este "kai-kai" cada uno seguía el ritmo en forma perfecta e invariable, pero con distinta entonación vocal, lo cual determinaba una especie de armonía disonante de gran expresividad. Por supuesto que no se trata en este caso de un verdadero sentido armónico, sino de un fenómeno casual.

En los "cantos de Ei" se usaban diversas formas musicales, entre las cuales predominaba el tipo usual en el "canto de Uté". Hemos descrito estos "Uté" como cantos líricos de la más alta calidad poética. La particular forma de su línea melódica los hace fácilmente identificables. Es notable la forma del comienzo de los "Uté", siempre con una especie de llamada estereotipada, sobre la palabra *E h́eraru...*, cuyo significado ha permanecido arcano. La entonación siempre igual de este motivo, en una tercera menor ascendente, con una nota fermata, que le da tal carácter de autenticidad al "Uté" pascuense, que me he atrevido a pensar que también se trata de este caso, como en el "kai-kai"

“U-tami”, de una exportación de Rapanui a Tahiti, donde ha tenido gran desarrollo, aunque no en el grado que ha logrado en Isla de Pascua.

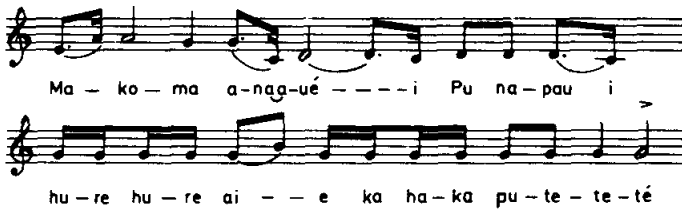
La forma musical del “Uté” se presta mucho para el “canto de Ei”, por lo cual se le encuentra a menudo asociada al torneo de burlas, de que ya he tratado. Los cantos de “Mokata” (Los celos); de “Paihenga” (La perra); de “Hoi” (el caballo); son en estilo de “uté” (ver ej. 19).

Ej. 19 Canto de “Uté-ei”. Los celos.  
M.M. ♩ = 80



La línea melódica del “canto de los glotones”, llamado *Makona*, es digna de ser anotada. La acentuación de una nota repetida da especial realce a la burla, lo que debe haber originado grandes risas colectivas (ver ej. 20).

Ej. 20 Canto de burla. El glotón.  
M.M. ♩ = 92



Ma - ko - ma a - na - ué - - - - i Pu na - pau i  
hu - re hu - re ai - - e ka ha - ka pu - te - te - té

Los “cantos de Hakakio” y los “cantos de Ha-ipo-ipo”, tienen muchas influencias tahitianas. Pertenecen a la época de la gran influencia polinésica, por lo menos en lo referente a la línea melódica y sentido rítmico. No han perdurado en la tradición de los *Koro-paina* y de los *Ngongoromoa* a que corresponden las melodías originales. Recordemos que estas fiestas colectivas antiguas correspondían a los “hakakio” y a los “Ha-ipo-ipo”. El canto llamado *Te koro paina* o *Hotu Matua*, que figura en mi obra entre los “Riu” antiguos, podría corresponder a una de estas fiestas de “Hakakio”, pero tiene tal diferencia con los actuales cantos de “Agradecimiento” que realmente pertenece a otra época. En ese hermoso “Riu” se hace una referencia muy significativa al nuevo culto, que ha venido a reemplazar al de los dioses antiguos:

“En ese mismo sitio adoramos ahora  
a otros dioses...  
Es el sitio llamado ‘Sin venganza’...”

Entre los modernos cantos de "hakakio" debe destacarse la bella melodía del canto llamado *E te pu'a é...*, o "Canto de la vaca". En él se hace un expresivo rodeo de la idea poética. Con hábil y bien lograda semántica, el recuerdo de la época evocada de pasadas penurias, se despierta al oírse en la noche el mugido lejano de una vaca (ver ej. 21).

Ej. 21  
M.M. ♩ = 108

Canto de agradecimiento. La vaca.

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody with the same key signature and time signature. The third staff has a key signature change to two flats and a 3/4 time signature. The melody continues on a single line.

E te pu-a' a é Ka u mo mai koe  
mo ho-ko-ru-a oo — ku au ka o-ho nei...  
E nan-gi ko-ee nu-a é to-o-ku ha-ka ki-o e

Los modernos "Cantos de casamiento" son en su mayoría de influencia internacional. No se ha conservado ningún tema de "Fiesta de pollos", como los descritos por el Padre Englert. El único en el cual se hace alusión a una invitación colectiva a comidas es el conocido *ka kai te koro*, pero su melodía es una simple imitación de un tango-canción argentino. El nombre de la fiesta de matrimonio que aparece en este canto es indudablemente una expresión antigua: "oro'a". En Tahiti significa simplemente "fiesta". En el dialecto de Rapanui quiere decir precisamente "Fiesta de bodas". Pero la expresión común en las islas de la Sociedad es "Ha-ipo-ipo".

En una etapa siguiente, en los últimos decenios del siglo pasado y en el presente, aparece en las tradiciones de Rapanui, el canto polinésico en gran escala. Ello está en relación con el tráfico frecuente entre Tahiti y Rapanui durante todo este período, a través de los viajes de veleros y otros buques de que disponía la Compañía Explotadora de la Isla de Pascua, sociedad Brander-Bornier, con sede en Papeete.

La candenciosa y alegre músicaailable de Polinesia llegó a Rapanui, y desplazó casi por completo la música autóctona. No tenía ésta el carácter "tapu" de la música antigua, lo cual la hizo más asequible al uso festivo o de esparcimiento. La llegada de instrumentos de acompañamiento, especialmente la guitarra, hizo fácil el advenimiento de esta música que indudablemente encontró en nuestra isla un campo propicio.

Estos cantos se han adaptado a los usos populares de Rapanui en tal forma que ya es imposible separarlos de su folklore. Aunque se sabe que muchos de

ellos provienen de Samoa, Tahiti, no dejan por eso de ser cultivados en la tierra de Hotu Matua con igual deleite que los antiguos "riu".

La tradición popular conserva entre la juventud numerosos de estos temas, muchos llegados en los últimos años. Entre éstos son dignos de recordarse los temas de *Eritapeta*, *Epiti potii*, *Hinano*, *Vahine anamite*, *Paemiti*, *Tiare anani*, *Vahine kapuné*, *Aué-aué*, *Meri-ana*, etc., aparte de los ya recordados *Sau-sau* y *Opa-opa*.

La línea melódica de estos cantos de origen polinésico, indudablemente graciosa y de cadencioso ritmo bailable, es indudablemente más pobre en calidad que la antigua melodía de los "riu", y de los otros tipos de cantos antiguos. Los poemas también cambian. Ya no tienen esa expresión trascendente y panteísta, esa identificación del ser con el mundo que los rodea, el misterio de la vida y de la muerte, de ese reino tenebroso de "Po", la Noche, que parece ser la máxima expresión del Más Allá pascuense.

En estos cantos polinésicos se ensalza el amor, en todas sus formas, pero en especial el amor carnal, el juego del beso y del encuentro de la pareja humana. El mar, pero un mar suave, amigable y mecedor, aparece como tema de fondo. El balanceo de las barcas está simulado en el ritmo pausado y monótono de las guitarras. Las canciones lentas, de tipo "Hawaiiano" tienen gran atractivo entre los jóvenes que conservan algo del romanticismo original de la música polinésica.

Desgraciadamente esta bella música polinésica de Rapanui, tiende en la actualidad a ser desplazada por la corriente de la música internacional.

#### *Cantos litúrgicos católicos*

Para el visitante de Rapanui, uno de los aspectos que ha producido siempre un mayor impacto, ha sido el escuchar los himnos religiosos durante la Misa dominical.

Esta tradición se ha mantenido por largos años en la isla, y ha llegado a su más alto grado de autenticidad y perfección durante el largo período en que fue el Padre Sebastián Englert el Párroco de la isla.

Estos cantos de origen foráneo, han mantenido una tradición secular en Rapanui, y en un ambiente tan propicio han tenido un desarrollo sorprendente. Es por este motivo que muchas personas han considerado que estaban apreciando un ejemplo de música autóctona de la isla. Nada más distante de la realidad. Por bellos y perfectos que aparecen estos cantos religiosos, son música extraña a las tradiciones de los pascuenses, a su idioma y a su idiosincrasia.

Estos cantos fueron traídos desde la Oceanía francesa, a través del Vicariato Apostólico de Tahiti, de donde llegó la obra evangelizadora a los habitantes de las islas del Pacífico.

Al principio llegaron en idioma latino y francés, pero pronto se convencieron los misioneros que la única forma de llegar a los sentimientos de los isleños era traduciendo dichos cantos al lenguaje de la Polinesia. La versión de los evangelios al dialecto tahitiano permitió la penetración de la Fe por todos los rincones insulares. De este modo llegaron a fines del siglo pasado los himnos

religiosos a Rapanui. De ahí deriva el nombre de "Himene" con que se les conoce comúnmente.

Hay varias colecciones de libros misales, conteniendo numerosos himnos. Los más antiguos de estos misales que han llegado a mis manos están fechados e impresos en Versalles, en 1874, por iniciativa del padre Alberto Montiton, misionero de Oceanía que también visitó Rapanui en el siglo pasado.

Largo sería relatar nuevamente el período histórico de la instalación de la Fe católica en Rapanui, después de la cruzada del Hermano Eyraud, de sagrada memoria en la isla. A los cuatro años de su llegada, y después de soportar una larga enfermedad, regresó a morir a su querida isla, en agosto de 1868. Han pasado ya cien años desde esa fecha y se ha extinguido la otra eminente personalidad, que desde todo punto de vista fue el Padre Sebastián Englert, quien durante más de treinta años rigió los destinos espirituales de Rapanui.

Una de las grandes virtudes del Padre Englert fue mantener la tradición antigua en perfecto equilibrio con la evolución de las costumbres hacia una vida moderna, llena de piedad y moral cristiana. Es por esto que la autenticidad de la Misa Pascuense ha impresionado tan grandemente a quien haya escuchado los cantos dominicales.

La relación completa de las costumbres religiosas de los isleños, de los grupos musicales que ensayaron y desarrollaron la música coral, y de los misioneros y artistas pascuenses que establecieron verdaderas escuelas de canto litúrgico en la isla, pueden encontrarse en mi obra sobre la música de Isla de Pascua. Es tema muy largo y especializado, al cual es preciso referirse a menudo en este capítulo de etnomusicología.

La música litúrgica de Rapanui sigue en líneas generales el desarrollo del Año Litúrgico Católico, con sus Ciclos de Adviento, Cuaresma, Pascua y Pentecostés, adaptados a las costumbres de las isla. La ceremonia de la Misa ha sido siempre esencialmente coral; el sacerdote se ciñe a la secuencia de los actos litúrgicos invariables, como el Ofertorio, el Agnus Dei, el Sanctus, y la Comunión.

Las épocas de mayor fervor religioso son las cercanas a la Semana Santa, en los que se celebran dos conmemoraciones de importancia: la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, y el descubrimiento de Rapanui, el Domingo de Resurrección.

Es en esta época cuando se escuchan los más bellos himnos religiosos, especialmente durante Pentecostés, época de la venida del Espíritu Santo. Precisamente los cantos dedicados al *Varua Maitai*, figuran entre los más bellos "Himene".

Muchos de los cantos originalmente cantados en la Misa se han ido olvidando, o bien ya no están vigentes. Los que han persistido entre los isleños son los siguientes:

*Iroto i te phatene* ("Dentro del pesebre"), verdadero "Villancico" de Navidad; *No te mahana Tominiika* ("Para el día Domingo"), consagración de la Santa Misa; *Ia Orana, te taturó* ("Yo te saludo, Cruz"), apoteosis de la Cruz del Salvador, *I te mahana ma'a moa rau'á* ("En el día de la Abstinencia"), en que se eleva el himno al



sepulcro de Jesús, *Mai ia Iona* ("Como Jonás"), canto a Aleluia, o Alegría de la Resurrección; *No te mauera o Ietu* ("De la Ascensión de Jesús"); *No te mau viretu Atua* ("Por la virtud del Señor"), canto de exaltación a seguir y perseverar en la Fe; o *te Peneketote* ("De Pentecostés"), uno de los más bellos cantos religiosos que he escuchado; *Ovai te Varua Maitai* ("¿Quién es el Espíritu Santo?"), también himno de gran belleza (ver ej. 22).

Ej. 22

"El Espíritu Santo". Himno religioso.

M.M. ♩ = 54

¿O-vai te Va-ru-a, te Va-ru-a Mai-ta-i?

O te hi-po-ta-ti to-ru no te A-tu-á. O TĒHI-PO-

TA-TĪA -Tu-A TA' A E VA - RU-A MA-I TAI.

### Estadías Recientes

En mi segunda y prolongada estadía en la isla (1974-1977) me correspondió cooperar en la instalación de un moderno hospital prefabricado que hubo que adquirir en Estados Unidos y que llegó en paneles, para ser armado en un brevísimo plazo, porque las viejas estructuras habían sido destruidas por el clima. En esta época ya había una poderosa corriente turística proveniente de todo el mundo, especialmente de Europa, Asia (Japón) y Norteamérica.

La situación de la salud fue tan imperativa, que ya no me fue posible disponer de tiempo para estudiar en terreno la evolución musical de la comunidad. Traté incluso de excusarme ante los amados cantores pascuenses, por no poder intervenir en la actuación y concertación de sus conjuntos folklóricos.

Empero, como observador y asistente invitado a todos los actos públicos, pude apreciar y evaluar el desarrollo de sus actividades.

Como primer fenómeno comunitario musical me llamó la atención de que los grupos musicales trataron de desligarse rápidamente de la dirección y tutela de los viejos maestros del arte. Kiko Paté, uno de los más sabios cultores de la tradición, actuaba a nivel escolar como profesor de los cantos tradicionales.

Me produjo sincera emoción verlo actuar en su clase, tomando por texto escolar mi obra *La herencia musical de Rapanui*, publicada pocos años antes. Sin embargo, los integrantes de la nueva ola, trataban de alejarse de su influencia, buscando nuevas fuentes en la música tahitiana moderna, pero más especialmente en la música internacional, adaptando temas del más diverso origen, en los cuales alternaban estrofas en inglés y en español. Esto fue similar a lo que

personalmente me había tocado escuchar en Tahiti y Hawaii en los últimos años.

Algunos grupos, formados a la sombra de personas de origen *paumotu* y de fuerte carácter rebelde, seguían cultivando los textos o "patautau" antiguos, pero alterando los elementos vitales elementales de toda música popular, que son el ritmo y la polifonía. Es así como me costaba reconocer los viejos recitados rítmicos, a los que se les había cambiado el acento gramatical y agógico, hasta hacerlos ininteligibles.

Estos grupos solían actuar con indumentarias muy primitivas, imitando las láminas que ilustraban libros sobre los grupos folklóricos de Melanesia (Fidji, Nueva Caledonia) hasta donde llegaban los vuelos turísticos provenientes de Santiago de Chile.

Otros grupos imitaban las fórmulas artísticas y las costumbres usadas en los numerosos shows internacionales que se ven en Tahiti, en los que se hacen numerosas concesiones al gusto sofisticado de quienes han conservado la imagen cinematográfica de las "delicias" de los mares del sur. Dentro de estos grupos, la vestimenta usada era de preferencia de fibra de vidrio o plástico, de muy vistosos colores y con tocados imitando los altos sombreros de paja y plumas usados en los shows de Papeete, Moorea y Raiatea, muy diferentes a los tradicionales aditamentos de la tradición pascuense.

Ante la difusión del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, presentado a través de videos de televisión, comenzó a celebrarse a partir de 1977, durante varios años, el Festival de la Canción Rapanui. Naturalmente en dichos festivales primaban los ritmos internacionales, entre ellos el twist, el rock-and-roll y el ritmo a go-go.

En 1976 Rapanui fue invitada a participar en el Festival Anual de la Polinesia, celebrado en Rotoua (Nueva Zelandia). Afortunadamente fue designado como jefe del grupo mi inteligente amigo Kiko Paté, quien hizo un postrer esfuerzo por retornar a los usos musicales tradicionales. Desgraciadamente este sabio y noble cantor ha sufrido en los últimos cinco años una prolongada enfermedad a los huesos, que le ha imposibilitado para liderar los grupos musicales.

Mi última visita a Rapanui fue en 1984, año en que acompañé a Kiko que regresaba a la isla después de un largo período de rehabilitación en el continente.

Durante este período de tres meses, fue muy poco lo que pude apreciar de interés en el campo de lo musical. La comunidad pascuense pasaba por un período de depresión económica severa, lo que creó un ambiente de hostilidad social y de discriminación.

Las actividades de la juventud estaban orientadas especialmente hacia el deporte y las faenas marítimas. La proliferación de las canchas deportivas, siete en total, eran una prueba evidente de la discriminación social. Cada sector, cada grupo social, y hasta cada familia, tenía su pequeño campo deportivo aislado.

La afluencia turística se había reducido considerablemente, tanto por la

recesión internacional como por el alto costo de la vida y el de los albergues turísticos de la isla. Actualmente el turismo hacia la Isla de Pascua es uno de los más caros del mundo.

Frente a estos factores negativos y como compensación, en los últimos años se ha reanudado la investigación arqueológica, sin duda el aspecto científico más relevante de Isla de Pascua. Las excavaciones reiniciadas hace varios años en el sector más importante de la isla, Anakena, podrán proporcionar nuevas evidencias sobre la naturaleza y origen de la cultura pascuense.

Hace muchos años escribimos que la investigación científica de la prehistoria insular aún estaba por iniciarse. Por fin podemos decir que a la luz de la ciencia y especialmente de la arqueología, esperamos que algún día se conozca el Cómo, el Cuándo y el Porqué, en un sitio tan aislado en medio del océano, se generó y se desarrolló una de las culturas más insólitas de la historia de la Humanidad.