

## Mis Vivencias en Isla de Pascua

por  
Margot Loyola

Mis primeros contactos con el extraordinario mundo musical de Isla de Pascua los tuve en el año 1952, gracias al arqueólogo Roberto Montandón, quien me entregó grabaciones recogidas en terreno, un buen acopio de canciones alegres de gran belleza melódica y viveza rítmica, cantadas polifónicamente y con acompañamiento de guitarra. Desde ese momento me sentí cautivada por el idioma tan rico en vocales, y la musicalidad de los cantores que, bajo y sobre una línea melódica más o menos fija, realizaban variaciones con facilidad asombrosa.

Al poco tiempo conocí a Felipe Riroroco Teao; había venido al "conti" por motivos de salud y una vez dado de alta en el Hospital, compartí con él mi hogar. Felipe tenía por entonces unos 40 años de edad, alto, fornido, anchas espaldas, silencioso, observador, sereno, de modales finos y mirada penetrante, esquivo y temeroso. Con gran sentido de orden y la limpieza, le encantaban los jabones y perfumes. Hombre sin vicios como todos los isleños que he conocido. No tenía buenos antecedentes de nosotros y se sentía sorprendido por el descubrimiento de algunos hechos cotidianos propios de nuestra civilización occidental que a muchos de nosotros nos parecen tan naturales. Yo vivía recelosa cuidándolo de contaminaciones. Y así me fui maravillando con el mundo interior de este hombre tan simple y transparente, y así también fueron saliendo de su *mahatu* (corazón) canciones y más canciones, todas del mismo tipo e intención, melodías modernas de origen polinésico. Nunca le pedí una canción, cuando él sentía necesidad de cantar, tomábamos las guitarras y cantábamos juntos. Así, lentamente, la magia de esta música se fue adentrando en mí, hasta sentirla como propia (ver ej. 1).

Casi al año intenté grabar, pero ningún sello se interesó. Afortunadamente en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y en el Ministerio de Educación supieron valorar este repertorio, y registraron algunas melodías para sus respectivos archivos sonoros.

Y llegó el día que Felipe debía regresar a la isla, pues trabajaba en la Marina y su permiso expiraba. Ya en el muelle lloramos nuestra despedida, que a Benjamín Subercaseaux inspiró una hermosa leyenda, que por hermosa fue sólo leyenda. El se fue con nostalgia dejando en casa una extraña sensación de vacío, y en mí una canción de despedida "Aue mahatu" (Ay ay corazón) (ver ej. 2).

Al año siguiente llegó a ocupar su lugar María Ignacia Paoa, reina del *Sau Sau*, danza en aquella época muy en boga en la isla. Cómo describir la personalidad de esta *vahine nehe nehe* (mujer hermosa), inquieta, vehemente, con alma de gitana, ansiosa de lo desconocido. Un pájaro libre, absolutamente libre, va de un lado a otro sin aferrarse a nada ni a nadie. ¡Y cómo baila el *Sau Sau*! Parece

*Revista Musical Chilena*, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 48-86

que los pies no tocan el suelo, se ve como suspendida, casi etérea, su cuerpo flexible como una palmera. Con ella aprendo los secretos de este baile hoy en vías de extinción. Pero como en la vida nada permanece, un día el pájaro voló rumbo a Tahiti (ver ej. 3).

Continúo en la senda, pasa el tiempo y estamos a comienzo del año 1959. Cuatro muchachos: José Pakomio Abimereka, Gabriel Tuki, Guillermo Nahoe y Rodolfo Paoa llegan al "conti" con sus varoniles estampas, su simpatía arrolladora, sus voces, su danzar. Creamos un quinteto y nos lanzamos a probar suerte en un ambiente que nunca ha sido propicio para acoger expresiones tradicionales. Y ganamos la primera batalla, RCA Victor graba el primer disco de larga duración, Isla de Pascua, con 14 temas. Los técnicos quedaron sorprendidos de la facilidad para improvisar, de la seguridad, el desplante, el fiato, la perfecta afinación de las voces de estos jóvenes que en una tarde graban el disco completo, un verdadero milagro. En aquella oportunidad intervino también Ricardo Hito, uno de los más destacados cultores de la antigua música pascuense, un sabio que informa sobre los estudios de Alfred Metraux y Ramón Campbell. Tengo el honor, el alto honor de cantar junto a él un "Riu Tangi", canción fúnebre que él me enseña y a través de la cual descubro un universo distinto al ya conocido en el campo musical. Con Pakomio, Tuki, Nahoe y Paoa anduvimos juntos un tiempo recorriendo escenarios, radios y ferias, llegando a actuar en el Teatro Municipal de Santiago en el año 1960, cuando este teatro sólo acogía a grandes intérpretes de la música docta y logramos que el *Sau Sau* fuera ovacionado (ver ej. 4).

En 1961 obtengo un pasaje en el transporte Pinto, buque de guerra que realizaba un viaje anualmente a la isla. Salimos desde Valparaíso, hicimos escala en Juan Fernández y recalamos en la bahía de Hangaroa después de 7 días de navegación. Me espera Leonardo Pakarati quien sube a bordo para ofrecerme hospedaje en su casa. Su figura me impresiona. Alto, delgado, viste pantalón claro, camisa floreada y sombrero de fibra de plátano adornado con flores de pluma de manutara. "Yo venir a ofrecer mi casa a usted, la espera mi mujer y mi hija" me dice con hablar pausado y con tanta cordialidad que me pareció conocerlo desde siempre. Desciendo del barco junto a él, piso tierra blanda, abrazo a Felipe y encamino mis pasos hacia el pueblo escoltada por unos cuantos mocetones, unos a pie y otros a caballo, que me observan sin hablar. De pronto aparece una muchacha arriba de una pirca, ¡llegó Marcoyora! grita y empieza a salir más gente al camino y la comitiva se multiplica. Ya en casa de Anita Paoa, hermana de María Ignacia, y después de los abrazos, saludos y risas de contento, surge el *Sau Sau*. Mi guitarra pasa de mano en mano, todos cantamos "Meriana", "Hinano", "Pipirima", "E piti potii", "Katea te mahina", "Pae miti". "Tú ser reina en isla" me decían y bailamos desde esa tarde hasta el amanecer del día siguiente, refrescándonos con jugo de piña. Es difícil describir con palabras el encantamiento que me produjo la gente, el paisaje y la música. ¿Cómo detener el tiempo, pensaba yo? Los *Sau Sau* (fiestas), se sucedían unas tras otras, en cada casa que visitaba, o frente al mar o en los caminos. Los *Peretei* (grillos) cantaban con nosotros en los plácidos atardeceres. Cada día

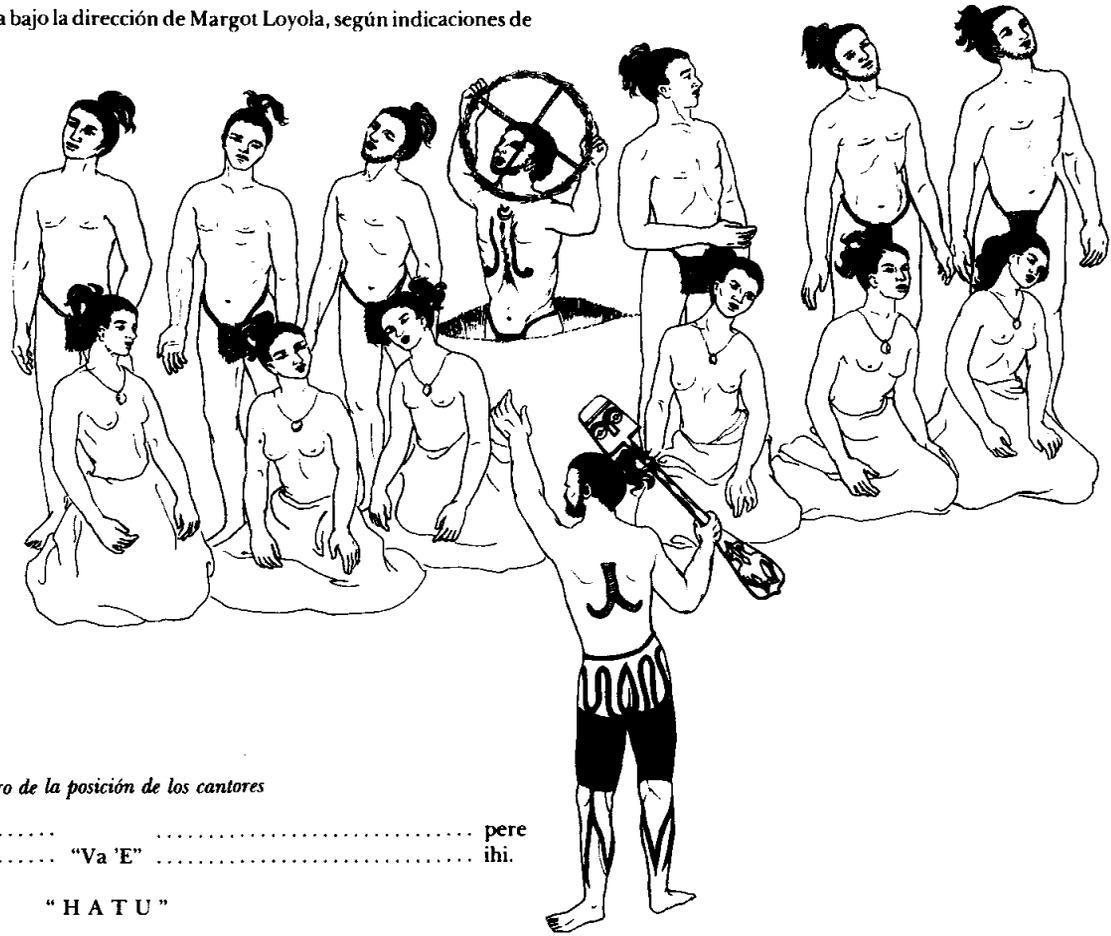
conocía nuevos rostros y gozaba con sus ademanes y decires: “en isla puro cielo... en isla lo mío es tuyo y lo tuyo es mío” me decían. Y así era, por esta razón cometieron un grave error y aún lo cometen quienes tratan de ladrones a los pascuenses, ellos no manejan ni la palabra ni la acción de robar, porque “lo tuyo es mío y lo mío es tuyo”.

Es por esto que no debemos medirlos con la misma vara que nos medimos nosotros, en ningún sentido: es otra cultura, otra idiosincrasia. Extremadamente generosos, me traían regalos, camotes, kumara, plátanos, piñas, hasta gallinas y piernas de cordero. “Tú tener que comer porque si no come muere” y ponían en mi cuello collares de *Piipi* (conchitas marinas).

El tiempo pasaba, todos vivíamos una especie de borrachera de canto y danza eminentemente recreativa, como correspondía al momento, hasta que un día invité a un grupo de cantores maduros, entre ellos Ricardo Hito, Susana y Verónica Atan, María Luisa Paté, Vicente Pont, Leonardo Pakarati, Margarita Nares y les pedí me hicieran oír canciones de los antiguos que no se acompañaran con guitarra. Todos se miraron y comenzaron a colocarse como en un “koro”, las mujeres adelante hincadas en hilera y en dos bloques, los hombres atrás de pie. “Ellas son las Ihi” dijo Leonardo y “ellos los Pere, yo seré el Motuha que dirige” y se ubicó frente al “koro”. En un costado un hombre de pie dijo ser el *Tangata haka hetu mae'a*, el hombre que golpea piedra (*Koro paina*, véase p. 51). Escucho una voz, luego otra, después todas en una singular polifonía improvisada que me transportó al oriente. Un hombre cantaba muy bajo, como en una nota pedal, de pronto surgían voces femeninas agudas. Quedé paralogizada. Terminaron la canción y Leonardo explica: “antiguamente era costumbre encerrar a las muchachas jóvenes en una cueva llamada *Te Ana* o *Keke* para conservarlas blancas, hermosas y vírgenes. Había una tierra especial de color rojo, *Kiáa*, la mezclaban con la raíz de una planta fragante, *pua renga*, que también se empleaba como remedio. Estas muchachas se llamaban *Neru*. Después de un tiempo, los padres las sacaban y las ofrecían para el matrimonio”. Yo pregunto, ¿todo eso dice la letra de la canción? “No, la letra dice que las *Neru* están allá arriba, puras, no cerca de la tierra, para no ensuciar”. Comprendo entonces que estas canciones poseen una historia que para ellos es más importante que el texto.

María Luisa Paté se sentó en el suelo con las piernas cruzadas y dobladas, afirmó su espalda en la pared, y así, en una actitud hierática lloró una canción fúnebre. Digo lloró porque su voz era un lamento y porque cantó llorando: “Iremos los dos con el inteligente hijo a *Pipi Horeko*, montón de piedras de *Mo Roki Roki*, ahí gritaremos en voz alta. Yo lloro en el cementerio grande de Kuiti, del lugar donde me crié llamado *Tongariki*. Con la marea alta estoy tejiendo *Moenga* (tela de fibra) para envolver sus huesos. Mi pena es profunda. Este llanto es por todos los niños inteligentes”. Ella, María Luisa Paté, vivió el drama que encierra este *Riu Tangi*, traducido por Rafael Haoa.

Luego hablaron de los cantos llamados *Ate* (hígado) “*Ate manava mate*” “*Ate manava more*”, canciones de amor. Cantaban e interpretaban los textos: “Nosotros nos queremos en esta noche... como sangre que corre por nuestras



*Cuadro de la posición de los cantores*

pere ..... pere  
ihi ..... "Va 'E" ..... ihi.

"HATU"

venas día y noche... como un pájaro es nuestro amor... sufre de amor hasta doler los intestinos... profundidad... amor profundo, intestinal". En efecto, el hígado para ellos tiene connotación romántica, como para nosotros la tiene el corazón.

Cantaron una canción en homenaje al rey Hotu Matua y a su hermana Avarei Pua, que llamaron "Ate Reka" o "Ate Atua". Leonardo da su significado: "Un grupo de niñas cantan en homenaje al rey y bailan como la luna nueva y bailan como la luna llena. Para que el rey las vea hermosas como la luna nueva, para que el rey las vea hermosas como la luna llena" (ver ej. 5).

Ricardo Hito coge dos piedras y acompañándose con golpes de piedra contra piedra (*titingi*), entona con voz nasal y cavernosa un canto de *Aku Aku* (espíritu de los muertos). La fantasía de Hito era tan extraordinaria que cantaba y hablaba como estos espíritus, incluso cuando pregunté cómo iban vestidos, buscó un pedazo de tela y me explicó envolviendo mi cuerpo. Era una especie de túnica de fibra tomada sobre el hombro. Después hice escuchar la grabación a otro pascuense quien me dijo: "Hito es buena persona, pero engaños. Muy buena presentación, sabe lavar, planchar, pescar, coser, cocinar, cantar y mentir. ¿Cuándo conoció *Hito Aku Aku*? El ha figurado no más como diablo".

Verónica Atan entona una canción picaresca que finaliza con una gran carcajada, pues la letra le hacía mucha gracia. Trataba de un hombre que en la noche tocaba la puerta y su mujer lo confundía con un gato que estaba rasguñando. Lo tituló *Uté*.

Todo este repertorio fue entonado a cappella, en algunos casos marcaban la pulsación de la melodía con golpes de pie sobre el suelo (*va'e*) probable reminiscencia del *Pu Keho*, primitivo tambor de pateo (ver pág. 59). De este modo descubro una fuente musical insospechada y desconocida por nosotros hasta ese momento.

Consultados acerca de danzas extintas me ejecutaron el *Tari tarita*: un hombre y una mujer tomados de la mano derecha a la altura del hombro, saltaron sobre el pie del mismo lado flectando la rodilla izquierda hasta formar con la pierna ángulo recto. El segmento distal de dicha pierna de la rodilla al pie realizaba una trayectoria pendular conducida a derecha e izquierda. Luego cambiaron de pie y después giraron en molinete. Acompañaron la danza con una breve melodía cantada a cappella.

Un grupo de hombres bailaron una danza circular de avance lento, en sentido antirreloj, con el hombro izquierdo hacia el centro. Uno de ellos usó como accesorio el *toko toko*, bastón de madera, cuya contera fue introducida entre los dedos del pie derecho, primer y segundo ortejo, realizando movimientos laterales a derecha e izquierda adelante del pie de soporte, alejándolo y acercándolo al mismo, apoyando toda la planta en cada extremo de la trayectoria. Así marcaron la pulsación de un recitado rítmico arrastrando simultáneamente el pie del soporte y cambiando de pie de tanto en tanto, lo llamaron *Kaunga-terongo*.

A juzgar por la temática del texto, que para nuestra mentalidad resulta algo

cruda, se trataría de una danza de carácter fálico. La contera introducida entre los dedos de los pies y la persistencia de golpes sobre la tierra ¿no podría tener la misma connotación? (ver ej. 6).

Por entonces, en la isla, el *Tamuré* no tenía la popularidad del *Sau-Sau*, pero se cantaba el *Te vahine Anami* (*Anani*, según, Kiko Paté), melodía que yo había grabado junto a Nahoe Abimereka, Paoa y Tuki y que me atreví a cantar junto a ellos aquella tarde.

Cuando finalizaron la canción, pregunté su significado. Entonces uno de ellos dijo: "la señorita que no ha usado nunca y yo abrí su puerta, el primero. Terminó su necesidad, mi necesidad, lo que yo busqué y ella buscó. Gozo supremo. Alegría y encanto. Cumplió su servicio. Completación de su gozo. Ya se abrió el camino de acero".

Y otros dijeron: "...la mujer cerrada como un fierro, el hombre la destrozó..." "...la mujer ser como un camino, el hombre un fierro en medio del camino...".

¿Y qué es eso de *i-e-aha-aha*?, pregunté: "Hemos terminado" contestaron con toda naturalidad. Y eso es la danza; el acto sexual idealizado a través del movimiento, y el momento supremo expresado con sonidos guturales con el *i-e-aha-aha* (ver ej. 7).

Pero no todo fue alegría en aquel viaje. Una tarde fui hasta la casa de salud a visitar los enfermos. Monté a caballo, me hice acompañar por un muchachón (Torito) que llevaba mi guitarra y llegué a cantarles. Las monjitas que en aquella época los cuidaban me acogieron cordialmente, me ubicaron en una silla debajo de los árboles y a ellos detrás de una pirca. Los vi animados, algunos cantaron conmigo. Pero igual mi corazón no escapó a la tristeza.

Los 12 días de permanencia del transporte Pinto en "Mata Kite Rangí" (Ojos que miran al cielo, uno de los tantos nombres que se le han dado a la isla) pasaron como una ráfaga y llegó el instante de la despedida. "Quédate en isla" me pedían. "Mira, yo te doy tierra para hacer casa, te hacemos la casa, te limpiamos el piso, te hacemos la comida, peinamos tu pelo". ¿Y yo qué voy hacer? pregunto. "Tú reír y cantar para alegrar a nosotros". Y tuve la idea loca de quedarme para siempre, pero; cómo dejar mis amores del "conti": las estrellas que alumbraron mis primeros pasos, las añañucas del desierto, los álamos y sauces, las piedras, la llovizna del sur, las mesas humildes, mi gente amada. Y me vine triste con la sensación de haber perdido un paraíso.

Ya de regreso tengo la feliz ocurrencia de hacerle oír algunas de las grabaciones al doctor y músico Ramón Campbell, quien se interesa vivamente por estudiar en terreno este valioso bagaje musical. Se va a trabajar al hospital y durante 5 años ejerce allí su doble profesión de médico y musicólogo. El resultado de sus investigaciones puede aquilatarse a través de sus obras, principalmente en *La Herencia Musical de Rapa Nui*, obra en la que rescata para la historia de nuestra cultura tradicional una buena parte de aquel legado musical conservado en el recuerdo de algunos sabios y de los cantantes.

En 1975 tengo la gran suerte de viajar por segunda vez a la isla, ahora

acompañada de mi discípulo, el profesor e intérprete de danza tradicional, Osvaldo Cádiz, con quien comparto aulas, caminos y escenarios.

Todo fue diferente. Viajamos en avión integrando un grupo de alumnos y profesores de la Universidad Católica de Valparaíso quienes iban a realizar trabajos de verano.

En el aeropuerto de Mataverí, no nos recibieron con flores y guiraldas como hoy se acostumbra, porque no éramos turistas ni tampoco anunciamos nuestra llegada. Nos alojamos en casa de Leonardo Pakarati, quien nos entregó su caudal de sabiduría. Triste y solo encuentro a Leonardo, pues su mujer había muerto. Me preocupó de su comida y Osvaldo lo acompaña al mar cada mañana para traer langostas y pescado fresco.

Y la primera noticia: Ya no existen los *Sau Sau* como fiestas espontáneas, éstos se realizan en el Hotel Hangaroa para turistas, con la participación de conjuntos folklóricos integrados por Toritos, o en el Piriti y el Toroko, dos discoteque donde se baila preferentemente música disco. Todo estaba cambiado, sólo los Moais permanecían inmutables frente al infinito, pero malos vientos soplan sobre sus cabezas, y nubes negras no dejan ver el arco iris.

Me refugio en Leonardo Pakarati, Kiko Paté, Verónica Atan y Regina Hito, tratando de revivir el pasado pero con mis ojos puestos en el presente. Leonardo nos invita a conocer el *Motu Nui*, frente a la ciudad sagrada de Orongo donde se realizaba antaño la ceremonia del *Tangata Manu* (hombre pájaro), apasionante y extraña, tal vez única en el mundo. Como debíamos ir por mar y le tengo terror al agua, como buena mujer de tierra, preferí quedarme en casa preparando el almuerzo y les pedí que fueran solos. Ahí en el lugar mismo donde acontecía este rito, con claros signos y símbolos de fertilidad y a la vez poder militar, Leonardo explicó la ceremonia a Osvaldo, a quien pertenece esta narración: "De los grandes ceremoniales del pasado, el que revestía una mayor relevancia era la del *Tangata Manu* (hombre pájaro), destinado a elegir al jefe militar que durante un año poseía el poder. Cada una de las tribus con un *Hopu* (jefe), designaba a un *Ao* (atleta), el cual era su representante. Se trasladaban a la ciudad de Orongo, a principios de la primavera, y después de un breve ceremonial en un altar al pie del acantilado, debían nadar sobre *poras* (flotadores de madera), hasta el *Motu Nui* (isla grande). Esta travesía era peligrosísima, pues cuenta Leonardo, solían aparecer tiburones. Una vez que llegaban al islote se escondían en cuevas, donde todavía existen testimonios de pintura rupestre. A veces pasaban varios días aguardando la llegada del *Manutara* (ave marina) que depositaba sus huevos en el *Motu Nui*. El *Ao* que encontrase el primer huevo, era el elegido. Para esto *Make Make*, dios supremo, dejaba caer una neblina sobre el lugar permitiendo ver el huevo sólo a uno de ellos y cuando éste era encontrado, aparecía un arco iris a través de la neblina. Este se trasladaba a un extremo del islote y parado sobre una roca gritaba a su jefe: 'Te kavara te puoko' (aféitate la cabeza). El *Hopu* debía ...raparse completamente. Los atletas volvían nadando a la isla, mientras el *Ao* elegido traía el huevo en la frente adentro de una bolsita que colgaba de un cintillo amarrado en la cabeza. El *Hopu* y el *Ao*, se transformaban en hombres *Tapu* (tabú) y debían recluirse



Verónica Atan tejiendo traje de fibra de plátano, llamada Ka-Ka-Ka.  
Isla de Pascua - II - 1975. Foto Margot Loyola.

por un largo período en lugares apartados. Esta designación era recibida con cantos y danzas y a la vez con temor, pues el *Tangata Manu* podía tomar *kíos* (esclavos), recluir e incluso ordenar su muerte.

“Al cabo de un año, este huevo, símbolo de fertilidad perdía su poder y era lanzado al mar o depositado en alguna ranura del volcán Rano Raraku. Cuando el *Tangata Manu* moría debía amarrársele a cada dedo de manos y pies un pollo de color blanco, signo de vuelo y pureza. La pluma blanca lo protegería de los enemigos y ahuyentaría los malos espíritus”.

El maestro Pakarati continúa entregándonos a manos llenas, interesantes aspectos de la cultura tradicional de la isla. Una mañana muy temprano lo encontramos tallando *Mokos*, especies de lagartos de madera usados en los *Koro ei*, contienda de insultos cantados, donde se enfrentaban dos grupos, dirigidos cada uno por un buen cantor que preparaba texto y música. Cualquier característica física o situación fuera de lo común, servía de inspiración para hostigar al contendor: si era chico (*iti iti*), hediondo (*piro*), si era flaco (*papaku*), gordo (*porio*), pelado (*marengo paka*), etc... Estos cantos se acompañaban con gestos expresivos donde lucían sus condiciones mímicas y demostraban su carácter humorístico, pícaro y burlón. Ocasionalmente se bailaba la danza de los *Mokos*.

Compartíamos los días con Verónica Atan haciendo recuerdos de Ricardo Hito, su esposo, que fue uno de los grandes cantores de todos los tiempos. Mucho aprendimos también con Verónica, juegos infantiles, recitados rítmicos, canciones dedicadas al mar, a los peces. Su hija Regina, una virtuosa bailarina de *Sau-Sau* y *Tamuré*, baila con Osvaldo incansablemente. La danza es para ella como el aire que se necesita para vivir.



Leonardo Pakarati y Osvaldo Cádiz (1975) con *Mokos* movimiento de danza. Foto Margot Loyola.



Verónica Atan (1988). Isla de Pascua. Foto Osvaldo Cádiz.



Kiko Paté en su casa. Isla de Pascua II - 1975  
Foto Osvaldo Cádiz. Entrevista M. Loyola



M. Loyola es despedida por Verónica  
y Susana Atan en el aeropuerto de  
Mataverí. Isla de Pascua - II - 1975.  
Foto O. Cádiz.

Kiko Paté merece párrafo aparte. Hombre de bondades sin límites, nació con virtudes para ejercer el sacerdocio. Extraordinariamente expresivo y afectuoso, un torrente de saberes. A Kiko hay que mirarlo y oírlo, canta con su voz, con sus ojos, con sus manos, con todo su cuerpo; ritmos y melodías le brotan a raudales.

Durante un largo período ha jugado un rol fundamental en la iglesia, dirigiendo los coros en la Misa los días domingo. También desempeña labores docentes en la Escuela Superior de Hangaroa, hito importante en la conservación de la música tradicional de la isla; y por último, dirige un grupo de niños con el que ha viajado a Tahiti y Nueva Zelanda, mostrando canciones y danzas, recitados rítmicos, juegos de cordeles y leyendas dramatizadas con encantadora ingenuidad.

Entre las canciones de su vastísimo repertorio, se destaca por su belleza y valor histórico un *Ate Manava More* (hígado, vientre herido), canción de amor que él hereda de la Reina Eva, último baluarte de la dinastía pascuense, fallecida en 1942, a la edad de 116 años. Fue registrada en su casa de Hangaroa, donde el informante la interpretó a cappella, acompañándose con movimientos de brazos y manos y gran expresión facial.

Después de cantar, explica la historia que inspiró texto y melodía: "Un hombre llega a la isla en su barco desde *Hiva* (lugar lejano), y ve mujeres bonitas, Koreto, la más hermosa. Entonces ordena a sus empleados que la lleven a vivir con él. Ella no quiere porque tiene su marido, pero igual la tiran, la sacan a la fuerza". Hatu Tini, su marido, deja en este canto su conflicto y su dolor (ver. ej. 8).

Los días pasaron volando y como no hay plazo que no se cumpla, llegó el momento de la despedida. Regresé con sombríos presentimientos y con una frase golpeando mis oídos: "La isla ya no tiene su fuerza", pronunciada por un pascuense.

Bien sé que las sociedades sufren metamorfosis, que los hechos folklóricos, como la vida, cumplen su etapa, que su dinámica es irreversible, pero igual no me resigno a la pérdida de tanta belleza y autenticidad.

Han pasado poco más de 10 cortos años. Un día recibo un aviso desde la isla, Kiko está enfermo y ha pedido me lo comuniquen. Recorro al doctor Campbell, quien también tramita su traslado urgente al hospital Van Buren de Valparaíso. Fatalmente ya era tarde, la enfermedad había avanzado y hubo que amputarle una pierna. El ha soportado esta tragedia con heroísmo y resignación. Hoy se encuentra nuevamente entre nosotros, desde el año pasado (1987) fecha en que viajó a control médico. Y convalece en Quilpué donde lo visito a menudo. Cada semana cuando atravieso el umbral de su pieza, me recibe contento ¡Oh, qué bueno que llegó Marcó!, ¿y qué vamos a trabajar hoy?, así sin apremios he ido acumulando informaciones acerca de diferentes tópicos de la cultura tradicional pascuense.

En el campo de la organología, por ejemplo, me parece interesante documentar los siguientes datos:



Dos niños bailando Tamuré en un camino.  
Isla de Pascua. II - 1975.  
Foto Margot Loyola.

Amelia Tepano, guardadora de tradiciones.  
Isla de Pascua - II - 1975.  
Foto Jorge Negrete

1. *Pu Keho*: Primitivo tambor de pateo, se construía en la tierra, donde cavaban una fosa de aproximadamente 80 cm. de profundidad, por metro y medio de diámetro. En el fondo se abría otro orificio pequeño, donde introducían una calabaza del tamaño de un “mate grande”, con una abertura en su extremo y rellena con paja molida. Luego se cubría con piedra laja, lisa en la superficie y cóncava por la parte inferior, y que debía distar una pulgada de la calabaza.  
El ejecutante, dentro del hoyo, golpeaba esta piedra con los pies, realizando pequeños saltos de dos pies a dos, marcando la pulsación musical. Este



PU KEHO, *Tambor de pateo Tangata haka hetu i te mae'a con teka teka,* acción de danza.

“tangata haka hetu i te mae'a” (hombre que golpea piedra), debía ser cantor y bailarín, pues acompañaba saltos con movimientos de brazos al servicio del *teka teka*, accesorios de danza. Además iniciaba el canto coral (*haka tere*), y hacía de solista.

En 1938, el informante, vio hacer un *Pu keho*, a Horacio y Daniel Teave, según indicaciones de Juan Tepano, Santiago Pakarati y Vicente Pont, guardadores de tradiciones. El hizo lo propio en 1963, usando un tarro de café instantáneo (Nescafé), a falta de calabaza. Además agrega que Horacio Teave, sabe que se ejecutaba dentro del hoyo.

2. *Pipi Moroke*: Trompeta de caracola marina que aparece en tratados con el nombre de *Pu-hura*. Era una caparazón (*paha hera*) de *moroke* (molusco) a la que se le abría un pequeño orificio en su base, por donde se soplabá. Acompañaba canto y danza de funcionalidad recreativa, según el informante.



PIPI MOROKE

3. *Mae'a Haka Hetu*: (Piedra golpea tierra). Idiófono de golpe directo. El ejecutante hincado, tomaba la piedra de dos extremos y marcaba el pulso de la melodía golpeando sobre la tierra. “No acompañaba cantos tristes”, señala Kiko.



MAE'A HAKA HETU

Consultado acerca del *Kaunga Terongo-E tu'u enave*, el *Tari tarita* y la danza de los *Mokos* (lagartos), sus informaciones son coincidentes con las investigadas hasta este momento; sólo acota que la posición de los bailarines en la danza guerrera *E Tu'u enave*, no era circular, sino en bloques, sin un lugar establecido y que los movimientos del *Kohou*, eran pendulares, sobre la cabeza y circulares hacia el frente de cada bailarín, así lo demuestra y enseña.

La danza coral femenina en homenaje a Reyes y Nerus, parece haber tenido gran profusión a juzgar por los textos del repertorio musical antiguo y referencias orales. Mujeres cantaban y bailaban, llevando en sus manos ofrendas como *huru-huru* (flores de plumas de manutara), *maros* (collares de plumas), calabazas con agua, etc.

Las dramatizaciones que actualmente realizan en los escenarios conjuntos folklóricos, integrados por jóvenes pascuenses, testimonian la existencia del significado de los gestos y pantomímica, probables resabios de danzas Maorí.

A principios de este siglo, existió el *Haka Piri*, danza de pareja, donde hombre y mujer unían sus pelvis, *puku vahine* (pelvis de mujer), con *puku tangata* (pelvis de hombre) y así movían circularmente sus caderas, llevando los brazos en jarra o arriba, y otras, con las palmas de las manos sobre la nuca.

Y hasta aquí no más llevo. Ahora "ordeno mi despedida, mi despedida yo ordeno", como dicen nuestros cantores populares, pensando... ¿qué pasará en la isla en breves instantes? ¿hasta cuándo resonarán guitarras y ukeleles, no acallados por la estridencia electrónica?; ¿se continuará por mucho tiempo más cantando como ayer, por imperiosa necesidad de vida y expresión?; ¿sigue siendo placentera la existencia, con tiempo para contemplar y soñar? La violencia, la droga, lacras de nuestra sociedad occidental, ¿aún no han penetrado en aquel paraíso que conocí en 1961? Que nadie conteste mis interrogantes, pues no quiero finalizar estas líneas con un dejo de amargura.

Así como la isla ha resucitado tantas veces de sus escombros, así como han surgido valores ejemplares como Emilia Paoa Cardinali con una conciencia clara de sus esencias y voluntad para defenderlas, así como la mano firme de geniales artistas como José Araki o Elías Rapu siguen esculpiendo la piedra y tallando la madera, así como han conservado su idioma el más sonoro del mundo, así como empiezan a perfilarse magníficos compositores como Kío Teao, con una nueva propuesta musical, pero que conserva el sello inconfundible de esa isla maravillosa ¿por qué del mismo modo mujer y hombre pascuense, tierra y semilla, no van a renacer en cada primavera y permanecer bajo el arco iris?

Ua Ua Te Tiare  
Flor floreciendo.

Versión de:  
FELIPE RIROROCO  
Transcripción:  
MARGOT LOYOLA

Ej. 1  
♩ = 102

U-a u-a a te ti a re ei te  
ta-ri-a o-i-a to-a te ti-a-re tei ma  
na-o na-o hi-a i-te po A-  
ru-hi ru-hi vau e e e e e e  
i-te i-e nei ao ma-te u-me-ra a  
u-me u-me hu-ti hu-ti ra a  
ta pa-ra-hi hi-a va-u e ma ma

“Ua Ua Te Tiare”

Ua ua'a te tiare  
eite tariá  
oia toa te tiare  
tei manao nao  
hia ite po  
Aru aruhi ruhi vau e e e e e e  
ite nei ao mate umerá  
ume ume huti huti ra'a  
ta parahi hia vau e ma má

Vocabulario según Kiko Paté

Ua ua'a te tiare = abrir la flor  
tariá = oreja  
manao nao = recordando  
po = noche  
aruhí ruhi vau = se pone vieja, no sirve (mujer y flor)  
ao = mundo

mate = llevar  
 ume ume = se va (se aleja)  
 hutí hutí = se muere  
 parahí = abandonar

...En este texto nos encontramos con la personificación de una mujer en la flor. La flor florece en la oreja, es la juventud. Luego en el ocaso se marchita (vejez) es la muerte.

**Aué Mafatu**  
 Ay ay ay! corazón

Versión de:  
**FELIPE RIROROCO**  
 Transcripción:  
**MARGOT LOYOLA**

Ej. 2

♩ = 112

Tei po'e a - va - u te ti - a re Ta - hi -  
 ti Tei fa no - a no - a i to - u  
 ma a ti - no i - ti - e Ha - e - re  
 a vau e i - mi a - vau tei he - re  
 hí - a e - to u ma - fa - tu a ué a  
 ue a ue i - te - a - ro - fa e

*"Aue Mafatu"*

Tei po'e avau te tiare Tahiti  
 Tei fa noa noa itou ma'a tino itíe  
 Haere avau, e imi avau  
 tei here hia iTou mafatu  
 aue aue aue i te arofa e

*Traducción de Felipe Riroro Teao*  
 Estoy triste por una flor tahitiana  
 estoy perfumando mi cuerpo para ti  
 yo saldré a buscarte  
 porque te necesita mi corazón  
 ay ay ay ¡qué pena!

mahatu - corazón (en pascuense)  
 mafatu - corazón (en tahitiano)

Sau Sau  
Danza

Versión de:  
NAHOE TUKI y  
ABIMEREKA Y PAOA  
Transcripción:  
MARGOT LOYOLA

Ej. 3 M.M. = 104 a 120

Sa-u sa-u re-va sa-u re-ho va-ri e-ru-a

si-mo si-mo si-mo po-u po-u ka-ri e-u-a ma-ki

ma-ki ma-i sa pai-pa hu-re hi-a ua ri-ro

re he he — ua ri-ro re he he — ua ri-ro

re he he he re he he he o re he he e e

e E mai te ho' a po a-va' e a-va' e

hau-ma - ru ta-u - a mi - hi mi - hi ra - a

ta-u - a he-re hi-a e A o-re to o o-e

ri - ri e mau Se-ri - ti' e ia ho' i , faa hou

ta-ua ta-u-a ma-te a-u-é

"Sau Sau" Danza

Sau-Sau reva  
sau reho vari  
erua simo simo

pou-pou kari  
eua maki-maki  
mai sapai pahure hia  
Ua riro re he he  
ua riro re he he he he  
re he he he  
ore reहेhe e e e  
E mai te ho'a po ava'e  
ava'e haumaru  
taua mihi-mihi raa  
taua here hia e  
A oretoo o-e riri  
e mau siriti'e  
ia ho'i fa hou taua  
taua mate aué

Según indicaciones de informantes el texto de la primera y segunda parte proviene de "Samoa" o "Pao Motu", por lo tanto su traducción no es posible. La tercera y cuarta estrofa pertenecen a Rapanui. Traducción Margot Loyola, según vocabulario entregado por Kiko Paté.

En una noche del primer mes del año  
tranquilo, calmado  
para amarnos siempre

Calma tu enojo  
Mau Siriti'e  
vamos a volver  
vamos otra vez a estar bien juntos los dos ay ay ay



Mara Hucke Atán y Eugenio Huki bailando Sau-Sau. (Quilpué - I - 1988)

El *Sau-Sau* se caracteriza por la calidad de sus movimientos suaves y flexibles de caderas, brazos y manos, desplazamientos lentos con centro cambiante y pasos cortos que levantan apenas los pies del suelo, trasladando el peso del cuerpo de un pie a otro, sobre todo el pie o media punta. En Isla de Pascua vi en algunas bailarinas movimientos de los dedos en sucesión del meñique e índice y también de frotación de la yema del pulgar contra la del anular, medio e índice, con brazos en posición alta. Otras con brazos en posición media en acción de acariciar una superficie lisa en forma circular, al frente y a los lados con ambas manos. Hombres y mujeres en gesto mímico como peinándose con una mano y con la otra simulando un espejo, en fin, cada cual imprimía a la danza su sello personal y aportes expresivos individuales conservando siempre mesura y armonía.

Habría que destacar su tempo reposado durante el comienzo de los *Sau-Sau* (fiestas) y su *acceleratto* en altas horas de la madrugada, más su duración indefinida. Como fondo musical, coro polifónico y guitarra y muy esporádicamente ukelele o acordeón de botones. *Rima* (palmas) y *Va'e* (golpes de pies

Riu Tangi  
Canción fúnebre

Aprendida de  
RICARDO HITO  
Transcripción:  
MARGOT LOYOLA

Ej. 4

The musical score consists of six staves of music in a single system. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence on the last staff.

Ka tu ru ki ha re mo ri ta e pu ra e  
 ta a a a e pu ra e Ha re hío o u ki ki  
 u i a tu a i e o o o o i a tu ai  
 I tu ai te rei mi ro i pa ke ke a i e  
 o ma hi a hi a u ka e I ba ai mi mi ro pu ke  
 au ba na ba na e o ko ro o te ma tu a e

“Riu Tangi” Canción fúnebre

Katuru ki hare mori tae pura'e  
 ta a a e pura e:/  
 Hare hío uki ki ui a tuai e  
 o o o ia tuai:/  
 I tu aite reimiro i pakekea ie  
 o mahia hia uka e:/  
 I bai mimiro puke au bana bana e  
 o koro o te matua e:/

Traducción del informante

La niña está muerta  
 La llevamos a una casa sola y sin luz  
 donde no se ve el sol  
 Una casa sin puertas ni ventanas  
 La niña no podrá asomarse a la ventana  
 para ver a sus padres,  
 sólo escuchará sus pasos  
 La niña no irá a la fuente  
 a peinar su pelo.

Ate Atua  
(Canto al Rey)

Registrada en  
Isla de Pascua (1961) de  
VERONICA Y SUSANA ATAN  
Transcripción:  
MARGOT LOYOLA

Ej. 5

Ka ui ma i a a ue te a ri ki e  
e e e e e e e mai ma hi na me a  
me a e e e e e e e ka ui ma  
hi ai a ue te a ri ki e e e e e  
e e e mai ma hi na ta ka ta ka e  
e e e e e e

**Kauna Terono**  
Género Patautau

Versión de:  
**KIKO PATE**  
Transcripción:  
**MARGOT LOYOLA**

Ej. 6



Ka-un-go te-rongo kia Hi-na ma-go e-ve ra-ku ra-ku te-ke te mekoi



ha-ka ve-ke o ho i-ro-to te ko-ro ni-u ha-u pu ka-re-te ka-



re-te ka-ra-te ka-ra-ta e te te te u-re mu-mu-ni ki-ri va-ku



va-ku a u-ka a te-a a-ta Ki-po i-hu i-hu a-ta Ki-po



a-ve a-ve he ru-ru pe-a-ha he ke-na pe-a-ha a hei pe-a-ha



ma-ha-ro te u-ka ngu' ngu' po i-na-na ha ha-ve ka-re-va ko-re-



va u-re ki ki-u ka ko-e ko-e te mo-re o te nu-a hi ne more



ka-ta ta-u ka-ta ta-u ra



more ka-re re-va ka-re re-va ra



he un-gaa e te mangá e tu-ki-a e te ha-ka-tu ka o-ho



e ma-a-ki a po-tu' e ve pu-ti pu-ta ha-va ha-va re

Te Vahine Anani  
Danza Tamuré

Versión de:  
NAHOE TUKI  
ABIMEREKA PAOA  
Transcripción:  
MARGOT LOYOLA

Ej. 7

Q o - e te va - hi - ne A - na - ní  
no - ho no - ho i - te pa - e pu - ru - mu —  
ta - ta - ra hi - a mai - rá te pu - ru - mu au - ri  
e ma - te ma - te u - a ho - pe te hi - na a -  
- ro i e ha ha a ha Ta - mu - re ta - mu -  
re Ta - mu - re ta - na - na ta hui - te he re  
re ta - ma - i - e pu - te Tu pe - re Tu pe - re  
i - te u - pe ta - mu - ré tu pe - re tu pe - re  
i - te hu - pe ta - mu - ré

(♩) : nota aproximada, casi declamado



Erisapeta Tuki Hito y Eugenio Huki, bailando Tamuré

Quilpué - I - 1988)

El *Tamuré* en contraposición con el *Sau-Sau* es de tempo vivace de movimientos bruscos y vibratorios de la pelvis, adelante y atrás y de líneas corporales más bien angulosas. Danza casi acrobática, sobre todo en el hombre, que demuestra gran destreza en el manejo de las piernas. Describo uno de sus pasos, que nos parece el más distintivo y de difícil ejecución: "Cuerpo erguido, rodillas flectadas, pies algo separados. Las rodillas se juntan y separan al mismo tiempo que se traslada el peso del cuerpo de un pie a otro. En el momento que el peso del cuerpo está en un solo pie, las rodillas están separadas y juntas cuando el peso va en ambos pies o trasladándose de uno a otro. Pero falta algo más: cuando las rodillas están separadas se vascula la pelvis hacia adelante y hacia atrás cuando están juntas. Los brazos en posición media o alta presentan múltiples posibilidades". Es danza vigente.

...Eugenio Huki tocando la *Kauaha* o *Kaua'e*; idiófono de golpe, consistente en una quijada inferior de caballo, disecada naturalmente al sol y al viento. El ejecutante en posición encucillada, tomaba con su mano derecha y golpeaba el costado de uno de los maxilares contra el suelo. Así lo vi en la Isla en 1961, pero existe una forma de ejecución menos arcaica; el hombre de pie toma el instrumento con su mano derecha y lo golpea contra la palma de la mano izquierda.

Se escuchan dos sonidos; el del golpe mismo seguido de otro, producido por los dientes sueltos, dentro de sus alvéolos, que tienen una conformación especial que les permite vibrar sin salirse de su base de sustentación.

Fotos de Iván Muñoz.

**E Tu'u Enave**  
Recitado rítmico

Informante:  
**LEONARDO PAKARATI**  
Transcripción:  
**MARGOT LOYOLA**

Ej. 8

2  
4

E Tu' u e — na-ve te hu-ka te ta-a'u  
 ka-ta—hi ne i te pu—Ua—i o — ro  
 ke-tu— a ka— u'— a ka ke—tu ta—tou  
 kia he—tu—u a—mo a—mo ki—te i—ri  
 i—ri va—ra va — ra riu ra—ro  
 riu ra—ro o—vai na—na—ko o—vai na—na—ko  
 ke—re ke—re to—pa ke—re ke—re to—pa  
 tu pa—na — rei iá

Leonardo Pakarati, nos habló también de una danza guerrera *E Tu' u e nave*, en la que un grupo de mujeres incitaba a los hombres a la guerra a través de un recitado rítmico. Los hombres ubicados en círculo llevando en sus manos bastones de madera llamados *Kohou*, indicaban hacia la tierra con movimientos verticales simulando incrustarlos en ella. Luego los levantaban hacia las estrellas... "Nosotros nos levantamos con el triunfo. Detrás de nosotros vienen los demás. Elevemos nuestros *Kohou* hacia las estrellas. Después los clavaremos en la tierra. La neblina, el viento, la lluvia ¡qué importa! Somos como la médula de la tierra".

Traducción del informante.

Ate Manava More

Registrada en  
Isla de Pascua (1975)  
KIKO PATE  
Transcripción:  
MARGOT LOYOLA

Ej. 9

8a. boja

E me a a ti no ma ma hi ru a e e  
ki te i ti ki te nu i e ki te i ti  
ki te nu i e e ki te i ti ki te  
nu i e re E Me a a ti no ma ma hi  
ru e e ki te i ti ki te nu i  
e ki te i ti ki te nu i e e  
ki te i ti ki te nu i e re

Se repite con pequeñas variaciones

1. E Mea tino = mamahi rua'e  
kite iti kite nui'e (repite tres veces)
2. E hora te pua repa hoa ka eo'e  
ka eo kakava e nae  
e hora te pua repa hoa ka mariri  
ka mariri mai to oku aro nei'e.
3. Aué ku matakú mai'a nae  
ite vie honui'e re
4. Etou taina e mea tera a'e  
e meanga tera a e re  
taina rere runga maharo te rei mata e

itu'a i te ana hue Neru'e  
Ere itu'a ite ana hue Neru'e.

*Traducción de Margot Loyola:*

Según vocabulario entregado por Kiko Paté.

1. El cuerpo de Mea era joven, puro y hermoso
2. En invierno era mía, toda entera, fragante como flor que comienza a florecer.
3. Pero en verano todo terminó, se perdió todo
4. ¡Ay! tengo miedo ¿qué va a pasar? ella mostrará su cuerpo a otro hombre...
5. Cuando empieza a salir el sol allá arriba, yo pienso, si ella tuviera una hermana para mirarla mientras pinta sus ojos como mi Neru!