

LA MUSICA DE LA ISLA DE PASCUA

P O R

Eugenio Pereira Salas

LA expedición del capitán don Policarpo Toro anexó, en 1888, a la soberanía de Chile la lejana, aislada y misteriosa Isla de Pascua, esa Rapa-Nui solitaria que ha movido a la par la legítima curiosidad de los hombres de ciencia y la imaginación de muchos novelistas en busca de la nota pintoresca y el escenario exótico.

Por ser esta isla un interesante apéndice cultural de nuestra historia, creemos conveniente ofrecer en esta Revista un modesto panorama, una síntesis, espigada en las fuentes a nuestra disposición, del significado que ha tenido y que tiene la música en la vida espiritual de los isleños kanakas.

Hay sin duda tropiezos para llegar a conclusiones, pues los más acuciosos observadores científicos demuestran cierto escepticismo al respecto; y así, el último, a nuestro juicio el más completo de los investigadores en el terreno mismo, el etnógrafo francés Alfred Métraux, afirma que «las actuales condiciones para la rebusca antropológica son desalentadoras, pues existen pocos lugares en el área del Pacífico en que queden menos recuerdos de la antigua cultura. Todo lo que hoy día se sabe, remonta al testimonio de los 111 nativos—y sus descendientes—, que permanecieron en la isla después de su abandono por los misioneros franceses en 1872» (1).

LA CREACIÓN POÉTICO-MUSICAL EN PASCUA

En todo el ámbito de la Polinesia existen bardos y cantores tribales, pero, según los datos de Métraux, es curioso constatar que tan solo en Pascua pueden encontrarse vestigios de la existencia de una clase intelectual especializada, los *rongorongo* (tangatao rongorongo) dedicados por completo a este oficio cuasi ritual.

Los rongorongo se educaban en escuelas especiales, donde aprendían a leer o a recitar cantando las enigmáticas «tablillas parlantes». La pedagogía era muy simple: el profesor tomaba en sus manos una tablilla y comenzaba a salmodiar el texto. Los alumnos repetían las palabras y, para asociarlas con el ritmo o canto, iban trenzando figuras con cordeles. El repertorio de estos cantos incluía temas de amor, de muerte, saluciones a los nobles y fórmulas mágicas para la multiplicación de las aves y de los peces.

Los tangatao-rongorongo eran los depositarios de la tradición sagrada y mantenían estrecha relación con el ritual religioso, par-

(1) Alfred Métraux, *Ethnology of Eastern Island*. Publicaciones del Bernice P. Bishop Museum. Honolulu, Hawai, 1940.

Este libro nos ha servido de hilo conductor en esta reseña.

ticipando además en las fiestas familiares. Todavía se habla en la isla con gran respeto de esos «sabios» del pasado (2).

Se conservan noticias un tanto vagas sobre el ritual. Los rongorongo intervenían en las ceremonias para invocar las lluvias, y principalmente en el culto más significativo de Rapa-Nui: el culto del pájaro (manu-tara). Las fiestas del rito se llevaban a efecto durante ciclos estacionales en las localidades de Orongo y Mataverí. La ceremonia consistía en la búsqueda de los nidos. Era preciso ser fuerte, ágil y gran nadador para poder participar en el combate. Aquel que encontraba el primer huevo pasaba a ser un «tangatamanu» u hombre-pájaro, protegido desde ese momento por los dioses. Para celebrar el hallazgo, se alzaban casas especiales donde los rongorongo entonaban himnos a los dioses, en especial a Makemake. Algunos pascuenses interrogados por Metraux, recordaban los antiguos ritmos que «sonaban como un sollozo trémulo», pero no pudieron hacer memoria de las estrofas (3).

En estas fiestas se puede advertir otro de los caracteres rítmicos de los isleños: las danzas sagradas. En las casas de Orongo, la gente reunida para presenciar las ceremonias de la «fiesta del pájaro», permanecía aquí un mes lunar, escribe el marino chileno Ignacio L. Gana, entregada a toda clase de diversiones y excesos. Las mujeres y los hombres «se presentaban enteramente desnudos en las danzas públicas, haciendo contorsiones impropias e inmorales». Estas escuetas noticias, inspiradas sin duda en los informes del Padre Roussel, parecen describir una de esas «Danzas de desnudez» asociadas al ciclo de la fecundidad o fertilización. El musicólogo Curt Sachs nos explica el alcance de esas expresiones adjetivas: «Muy a menudo los blancos se han irritado por la *desvergüenza* existente en estas danzas. Pero las palabras que usan para describir sus reacciones: *indecentes, desenfrenadas, obscenas*, no son objetivas. Porque para los hombres primitivos no hay en todo ello deleite sensorial o placer; para ellos es cosa vital y de unidad con la naturaleza» (4).

La danza del hombre-pájaro era bailada por hombres que lucían como atuendo en la cabeza pelucas de mujeres y trenzas colgando sobre las espaldas. La cabellera iba adornada con ramas del árbol del «toromiro», de cuya madera esculpían las estatuas. Los hombres al bailar llevaban en sus manos la *rapa*, especies de remos, de forma ovalada, con la parte superior irregularmente cilíndrica, tallados en figuras antropomorfas. Los acompañantes tenían en sus manos los *ao*, otro accesorio ritual de baile, formado por dos paletas, unidas por una vara. Al danzar, movían rítmicamente el cuerpo.

(2) Sebastián Englert, en su *Diccionario Rapanui-Español*. Prensas de la Universidad de Chile, 1938, traduce *Ronorono*: recitar, leer cantando; hombres que sabían leer los textos sagrados.

(3) Metraux ya citado, págs. 137, 333, 341, 391-392.

Dr. Stephen-Chauvet, «La Isla de Pascua y sus Misterios», *Zig-Zag*, 1946, págs. 90-95.

(4) Curt Sachs, *Historia Universal de la Danza*, trad. Jascalevich. Buenos Aires, 1944. Ignacio L. Gana, *La Isla de Pascua*, Santiago, 1903, pág. 62.

Estos bailes animalísticos ocupan una posición especial entre las danzas imitativas de los pueblos primitivos y contienen, escribe Curt Sachs, cuatro ideas: «la primera es el conjuro de la caza. La imitación de los animales comestibles en sus características y marchas propias, trae aparejado el poder de obtenerlos, de atraerlos a la red. Después de la caza—y ésta es la segunda idea—el alma del animal recibe su apropiación en la danza. El tercer concepto es el siguiente: algunos animales tienen poder mágico, dirigen la lluvia o el poder solar. El imitarlos en sus características distintivas significa apropiarse de su poder mágico y utilizarlo. La cuarta idea es: la danza animal, determina un aumento de los animales útiles, especialmente cuando representa su apareamiento» (5).

En general puede afirmarse que los bailes de la Isla de Pascua poseen ciertas características propias. Existía, al parecer, en ellas la separación funcional de los sexos; utilizaban algunas prendas y accesorios especiales, como sombreros de plumas y cabelleras, así como mantillas blancas de algodón, de uso constante en las figuras coreográficas, que pronto fueron reemplazadas por los *rapa* y *ao*, ya someramente descritos. Lo peculiar, según Thompson, es la ausencia de movimientos violentos; los pies y las manos se movían de acuerdo con la música monótona. Bailaban semi desnudos.

El género de danza predominante es el tipo de «sobre una sola pierna». Prototipo, escriben los tratadistas, de las danzas de expansión, de armonía con el cuerpo. «Las danzas de una sola pierna—se lee en la *Historia Universal de la Danza*—, constituyen otra expresión de la urgencia de ascensión o de alivio y un relevamiento llevado al extremo, sin que el cuerpo abandone totalmente el cuerpo. La danza ejecutada con una sola pierna reduce la base de sustentación y disminuye el contacto con el suelo».

Practícanse danzas de este tipo en escala mucho menor. Sachs pone como ejemplo las del Japón, coincidiendo así con los comentarios de Thompson sobre los bailes de Pascua (6).

La más antigua descripción de estas danzas es la del Almirante Du Petit-Thouars, que relata la invitación hecha a unos isleños, que danzaron a bordo una especie de frenético zapateo denominado «nagada», que podemos estudiar gráficamente en un pintoresco grabado.

Hay noticias sobre las danzas colectivas de las fiestas familiares de *koru*, en que los kanakas, agrupados en dos filas, bailaban simulando gestos y ademanes cadenciosos muy monótonos, de intención licenciosa.

La *katenga* la vió bailar en 1912 el Dr. Walter Knoche, que la describe en su libro *Osterinsel*, (Concepción, 1925), como danza obscena. Filas de hombres frente a líneas iguales de mujeres, bai-

(5) Ejemplos y descripciones de estas insignias de baile pueden verse en Metraux, págs. 267-269; y en Stephen Chauvet, pág. 135; lámina 95; Curt Sachs, ya citada, pág. 95.

(6) W. J. Thompson, *Te Pito te Henua or Eastern Island*, citado por Metraux, pág. 360; Curt Sachs, págs. 43-44. Stephen Chauvet, pág. 359 y lámina 18; Metraux, pág. 359.

construída por Tuapoi, es costumbre ejecutar danzas miméticas, que simulan los ejercicios de la tripulación de un navío. Metraux niega la difundida creencia que se tratara de un recuerdo histórico de la nave del Capitán Cook (7).

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Algunos autores ponen un punto de interrogación en lo relativo al uso de instrumentos musicales entre los pascuenses, lo que sería extraño, pues Curt Sachs asegura que son pocos los pueblos primitivos en estas condiciones. Tenemos testimonios que confirman la tesis del empleo de instrumentos. Geiseler habla de «unos tambores improvisados»; Eyraud, se refiere también a ellos. Walter Knoche hace referencias a «unas calabazas rellenas de piedras».

Alfred Metraux comprueba la existencia remota de dos instrumentos. Uno de viento: la trompeta de caracol (*pu-hura*; *pu*, dice Roussel en su «Diccionario») que vió emplear Beechey; y otro de percusión, que fabricaban introduciendo una calabaza, rellena de pasto, en un hoyo de tres pies de profundidad, por uno o dos pies de ancho. Se cubría luego el caño con una delgada lámina de piedra. El instrumentista se incorporaba sobre la lámina y batía con los pies el ritmo del canto o del baile. Sachs conecta este tipo de instrumento con los ritos de la fertilidad (8).

LAS CANCIONES DE LA ISLA DE PASCUA

Se ha recogido un valioso caudal poético de canciones en la Isla de Pascua. Entre otros han publicado colecciones Geiseler (1883); Thompson (1889); Knoche (1914); Bienvenido de Estella (1920-21); Humberto Fuenzalida (1935); Alfred Metraux (1940). Sin embargo, es difícil formarse una idea clara de los tipos genéricos de las canciones antiguas de la isla. Han sido los laboriosos intérpretes Juan Tepano y Martín Beriberi los que han permitido esbozar una clasificación, aunque los términos morales—bueno o malo—que emplean para designarlas son un tanto ajenos a la sustancia musical de las canciones. Damos a continuación un cuadro sinóptico de los tipos que hemos podido ubicar en las diversas colecciones mencionadas.

(7) Para las danzas ver: Metraux, págs. 350-351, 359-360; Stephen Chauvet, pág. 65; Walter Knoche: *Osterinsel*, pág. 202-205 y *Tres Notas sobre la Isla de Pascua*, Santiago, 1912, págs. 26-27. Ignacio Vives Solar describe en su artículo *Mi última Pascua en Pascua* (*Siluetas Magazine*, Diciembre, 1917), las «curiosas y exóticas danzas interrumpidas por los extraños cantos a coro que entonaba el pueblo». Inserta dos fotografías: El viejo Pati danzando con las insignias y Nicolao Hira bailando *upa* con una kanaka.

(8) Ver Metraux, pág. 354-355; Curt Sachs *The History of Musical Instruments*. New York, 1940, pág. 26. Walter Knoche, *Beobachtungen und Erkundigungen an der Osterinsel* (*Deutschen Wissenschaftlicher*, Santiago, VI, 1920).

1.—*Canciones ate-atua o hare a-te-atua*

Según Metraux, son el tipo de las canciones solemnes relacionadas con los dioses, que se cantaban en las grandes ceremonias. Ejemplo de ellas sería la siguiente canción de funeral:

E koro e, ka moemoe koe, tou aringa ena
 Oh padre, tu reposas tu cara,
E koro e, aue taua e, e koro e, koro kai nui e,
 Padre, para nuestro mal, padre, padre que nos trajiste mucho
 [alimento]
Ika nui e, koreka nui e, koira nui e.
 Mucho pescado, muchas anguilas, muchos congrios
Toa, nui e, maika nui e.
 Mucha azúcar de caña, muchas bananas (Metraux 117).

El Padre Englert, en su *Diccionario Rapanui-Castellano*, traduce la voz *ate-atua*, cantos en que se hacían recuerdos de los sucesos gratos y felices del pasado (9).

2.—*Canciones a-te-hakakai*

Canciones de guerra. Tal vez sea ejemplo de ellas una que nos envía el distinguido geógrafo don Humberto Fuenzalida, que tuvo a su cargo una misión científica en la Isla en 1935 (10).

Canción de desprecio a los enemigos

<i>Tai ne'i ne'i</i>	Defecando sobre el mar
<i>Tatou to'a</i>	nuestros enemigos
<i>i te iene ei</i>	y gracias a sus vientres
<i>re ua ua hé.</i>	se establecieron allí.
<i>Na te heu ia</i>	De ahí los descendientes
<i>mana e tu'u mai</i>	pudieron venir hacia acá.
<i>he ni'o ai toe</i>	Estaban demás para mantener el fuego,
<i>tatou ra'e</i>	puesto que nosotros estábamos primero.
<i>Te mahute ruhi</i>	El pez del mahute
<i>te aru eraéa</i>	el árbol del mahute
<i>ia oe.</i>	llegaron hace tiempo
	y no sobraban.

3.—*Canciones vairena*

Según la traducción de Englert, son ellos los cantos serios en las reuniones de hombres solos, donde podían cantarse canciones *ate-atua* y los *riu* serios.

(9) Muchas de las diferencias lingüísticas corresponden al acomodo fonético, dición en francés, inglés y español. De antemano nos disculpamos de los errores de transcripción que puedan deslizarse.

(10) Agradecemos la gentileza de nuestro apreciado colega Sr. Fuenzalida, de facilitarnos este material inédito que aquí aprovechamos.

4.—*Canciones koro hakaopo o koro kakaapo*

Canciones de buena intención, cantadas en un tono profundo en las reuniones en que no había separación de sexos en el recinto (koro) de la fiesta.

<i>I o te korongo mai nei</i>	Aquí está el canto de la fiesta
<i>I Moana-vera-vera-ra-tahai</i>	En Moana... (nombre del lugar)
<i>Rima turu, turu.</i>	Alcen las manos, alzadlas

(Metraux, 347).

5.—*Canciones riu*

Según la opinión de Metraux, se trataría de canciones de funeral, especies de lamentos líricos, según el ejemplo que trae en la página 356. En un relato pascuense: *La Jirva Negra*, inserta Bienvenido de Estella otro lamento:

Kakao e kakao hanua-nua mea
Clavad, sí, clavad, arco iris

Englert divide el género en dos grupos: los *riu rivarna*, canciones serias de tipo sentimental, (que los aborígenes califican de «buenas o decentes»), y los *riu kakerake*, «canciones malas o indecentes». Podría considerarse como *riu rivarna* una de las que figuran en la colección de Humberto Fuenzalida que coincide con el tipo que describe Englert: *Riu tani mo te matu'a a una mate* (canto triste por el padre cuando muere).

Canción que canta un padre a su hijo muerto

<i>Hé Erema a te poki e</i>	El niño que se llama Erema,
<i>Ko hoki hoki mai</i>	¿ya no vuelve más?
<i>Ai ta oir aué</i>	¡Ay!, se ha retirado
<i>e hoki at'u</i>	y no vuelve aquí.
<i>Tau-tau ra'a ina</i>	Nadie lleva ya al sol
<i>toto au ne'i</i>	sangre de mi vientre
<i>ke ati au ne'i.</i>	

Bienvenido de Estella traduce: *Riu tangui*, por lamentación y *Riu haka-kaa-kai*, por canto alegre.

6.—*Canciones hei o ei*

De mala intención o eróticas las clasifica Metraux. Englert las da como de tipo antiguo, pasadas de moda; al parecer cantos e insultos contra una persona con el fin de ridiculizarla.

El Padre Hipólito Roussel, en su *Diccionario*, las designa *Hakamee*.

El único ejemplar que pudo obtener Metraux se refiere a una mujer abandonada por su marido, quien volvió a llamar tiempo después, arrepentido, a la puerta del hogar.

<i>Tupa-hotu rakerake</i>	Tupa-hotu es malo.
<i>Tae tangitangi rikiriki</i>	No estoy llorando, ni un poco
<i>Hove e kiore e nikeneku mai nei</i>	Es tal vez un ratón que roe aquí.
<i>A koia o ku tata hakanu mai a.</i>	El ha regresado aquí.

(Metraux, pág. 356).

7.—Cantos manu

El compositor de ellos se llama «tapa». Cuentan algo, traduce Englert, que haya sucedido en la isla muchos años atrás. Genéricamente se aplica a las confesiones íntimas de un asesino que pide a un amigo que le escriba la relación de su crimen.

8.—Canciones de amor

El libro de Thompson ha popularizado una canción de amor pascuense que insertamos a continuación, en una de las traducciones reproducidas por el obispo don Rafael Edwards, en su vibrante alegato en favor de los naturales de la isla (11):

Ate-a-renga kokau iti porekaa

¿Quién está triste? Es Renga-a-manu Hakopa.
 Una rama roja heredó de su padre.
 Abre tus párpados mi verdadero amor.
 ¿Dónde está tu hermano, amor mío?
 En las fiestas de la bahía de la salutación.
 Nos encontraremos bajo las plumas de tu tribu.
 Ella tenía largo tiempo simpatías por ti.
 Envié a su hermano como mediador de amor entre nosotros,
 Su hermano que está ahora en casa de mi padre.
 ¡Oh! ¿Dónde está el mensajero de amor entre nosotros?
 Cuando la fiesta del madero arrastrado por las aguas termine,
 Allí nos encontraremos en amoroso abrazo.

Muy simpático y movido es el canto de amor que nos ofrece Walter Knoche en uno de sus artículos de la «Revista Chilena de Historia y Geografía».

(11) Reproducida por Rafael Edwards, *La Isla de Pascua*, Santiago, 1914; otra versión de contenido más poético corre impresa en Walter Knoche, *Tres notas sobre la Isla de Pascua*, Santiago, 1914. También la aprovecha Bienvenido de Estella, *Mis Viajes a Pascua*, Santiago, 1921, págs. 24-25.

<i>Até manande máte</i>	Quiero una chiquilla que se quede sola
<i>Kakuro koe nerué</i>	en la casa, que tenga la cara bien
<i>Kakuro, kataca ritu ritu</i>	blanquita, y que tenga en la casa una
<i>Ite ana rano</i>	calabaza con polvo colorado para pin-
<i>Ite ana, tautau ipu kiea</i>	tarse la cara y la chiquilla se quede
<i>Onga nerue tuai á.</i>	mucho tiempo en la casa.

Metraux afirma que actualmente los naturales recuerdan tan sólo cuatro canciones de amor, a saber: *E Miru*; *E Mea*, a *tino mamachi rua e ki te iti ki te nui e* (¡Oh Mea!, por tu cuerpo, tanto el chico como el grande están peleando); *E mau koe i te mate o te manava* (Tú estás enferma de amor); *E Manu e ka pari mai toto* (¡Oh Manu!, mi sangre hierve).

9.—Canciones himene

Bajo este rubro podríamos clasificar las canciones tahitianas que circulan en el cancionero de la isla. Incluiremos entre ellas una muy popular recogida por Humberto Fuenzalida:

Ti aré no'a no'a teniri
no te mau pokihi farari
Nivira gin aro
rahi ai e te mau
naea ri raehi

10.—Canciones Infantiles

En este grupo agruparemos los ritmos con que los niños de Rapa-Nui acompañan sus juegos. Al lanzar el trompo, por ejemplo, cantan las siguientes estrofas.

<i>Kanini te makoi</i>	Da vueltas el trompo del makoi;
<i>Ka tuu te makoi miro rakerake</i>	el de madera no se para bien,
<i>Kanini koe te makoi oone o te</i>	da vueltas el trompo de la
<i>Rano-kao.</i>	arcilla de Rano-kao.

Más populares son aún las antiguas melodías del juego llamado *kakai*,—figuras de cordel,—sobre las cuales prepara Alfred Metraux una monografía especial a base de los veintiocho ejemplos que recolectó entre los naturales.

Cada trenzado va acompañado de un canto. Y aunque el texto de ellos no es comprendido por los actuales habitantes, se siguen entonando las melodías.

Bienvenido de Estella, al describir el juego de «esconder prenda», apunta que «cantan con entusiasmo y ligereza una monótona canción».

Los juicios, que respecto a la música de la Isla de Pascua han dado los viajeros, son valiosos como impresión psicológica, pero debemos interpretarlos dentro de una concepción sociológica de «des-

cubrimiento». José Luis Romero, que ha estudiado el aspecto teó-rético de los contactos de cultura en un valioso ensayo, nos explica este concepto: «Enfrentadas dos culturas distintas por el azar del hallazgo, una de ellas, que es consciente de su actitud activa se atribuye el «descubrimiento» de la otra».

Sólo más adelante, «el observador adquiere la objetividad suficiente para percibir lo distinto, y la realidad histórico-social frente a la cual se halla, se presenta a sus ojos con caracteres de individualidad valiosa en sí» (12).

El cadete Jules Viaud, que más tarde iba a conquistar la fama literaria como el sugerente y nostálgico escritor Pierre Loti, nos ha dejado una poética evocación de la música pascuense:

«Cantan una especie de melopea quejumbrosa, lúgubre, que acompañan con un balanceo de cabeza y de cintura, como lo hacen los grandes osos danzando sobre sus patas traseras. Al cantar baten las manos como para dar un ritmo de danza. Las mujeres dan notas tan suaves y melodiosas como el canto de los pájaros. Los hombres a veces cantan en falsete, con vocecillas baladoras y temblorosas, y a veces prorrumpen en mugidos de són cavernoso. Su música se compone de frases cortas y sacudidas que terminan en lúgubres vocalizaciones descendentes, en tono menor.

«Parecen querer expresar la sorpresa de estar vivos y además la tristeza de la vida. A pesar de todo, cantaban alegremente, con la ingenua alegría de vernos, con el placer de las pequeñas cosas nuevas que nosotros les traímos» (13).

Eugenio Eyraud, el conquistador espiritual de Pascua, al describir en tono catequista las fiestas «*areauti*», expresa este juicio: «Debo confesar que su poesía es muy primitiva y no muy variada. Lo que llama la atención es el asunto del canto. Si una nueva enfermedad ha aparecido, sobre ella se cantará en el *areauti*. Con ocasión de una de estas fiestas, asaron una oveja y la comieron. Alrededor de ello giró el tema del canto. No se piense que componen un poema para cada ocasión; quedan muy satisfechos repitiendo en tonos diferentes el mismo hecho; a veces, el nombre con que lo expresan» (14).

Metraux atribuye mayor valor documental al testimonio de Geiseler, que traducimos a continuación: «Dan gran importancia al canto, que está compuesto de tres partes, en bajo profundo. Tienen un gran número de hermosas canciones que suenan muy bien en su idioma, abundante en vocales, pero emitido a la manera monótona de Polinesia. Además de las canciones de juego, danza y amor, conocen también otras para entonar a los muertos, moribundos o heridos. Lo más característico de ellas es el bajo profundo. Las canciones las cantan sentados sobre las rodillas. Tienen un di-

(12) José Luis Romero, *Bases para una morfología de los contactos de cultura*. Buenos Aires, 1944, págs. 32-33.

(13) Citado por el Dr. Stephen-Chauvet, pág. 65; Metraux, pág. 357.

(14) Sobre Eugenio Eyraud, véase la biografía novelada de J. T. Ramírez: *El Conquistador de Pascua*. Biografía del hermano Eugenio Eyraud de los Sdos. Corazones. 2 vols. Santiago, 1944.

rector que les da la entonación. Al comenzar el canto, afinan sus voces de acuerdo con una especie de escala musical en que se aprecia la pureza y el unísono de las voces.

«Las canciones van acompañadas de un movimiento de piernas y de pies que es muy animado» (15).

Para poder pronunciar un juicio definitivo sobre la música de Pascua, se necesitan todavía muchos estudios parciales. En primer lugar, debemos tomar en cuenta la posición de la Isla de Pascua en el conjunto del lejano Pacífico. Si aceptamos las conclusiones de Alfred Metraux, Rapanui pertenece a «una sub-área marginal de la cultura polinésica central», o dicho en los términos con que remata el etnógrafo francés su extraordinaria monografía: «La Isla de Pascua es una cultura polinésica local que se ha desarrollado partiendo de una indiferenciada y arcaica civilización polinesia» (16). Si esto nos ilumina sobre los orígenes lejanos, tal vez algún día podamos recoger melodías musicales que nos den a conocer los residuos o vestigios primitivos. Por el momento, Metraux asigna a las canciones recogidas una relativa antigüedad de 45 años, y ofrece al lector dos ejemplos. El que transcribimos a continuación, relata al desembarco en Rapanui de algunos chinos de larga cabellera y reloj de pulsera.

<i>I rari te reka hiva</i>	Estan mojados los alegres extranjeros,
<i>Toe hakavie.</i>	con el cabello como mujeres.
<i>I topa mai ai.</i>	Desembarcaron aquí,
<i>Me toona hinete hora</i>	sus relojes guiando
<i>I te rima</i>	sus manos
<i>Ana tangi, tangi.</i>	Así parece, así parece.

(Metraux, 355).

Sobre esta base musical antigua, que todavía no estamos en situación de inferir, se han ejercitado influencias culturales poderosas que tienden a deformar el fondo primitivo de su música.

El influjo de Tahití se ha dejado sentir directamente en la isla, y además, por intermedio de los misioneros franceses, que utilizaron en su labor catequista textos y devocionarios en lengua tahitiana.

Los actuales cantos son tahitianos, escribía Walter Knoche en 1912 (17). El tipo de los «*himenes*» lo describe Henri Libeaux en su libro sobre «*Otahiti*» en la forma siguiente: «Una voz de mujer entona el himno en un tono elevado; otras la toman en octavas diferentes y, por encima, los hombres bordan variaciones rítmicas curiosas» (18). Sin embargo, más de un testigo asegura encontrar diferencias entre ellos: «La música de los tahitianos es alegre y

(15) Geiseler, citado por Metraux, pág. 357.

(16) Metraux, págs. 412-420: Conclusiones.

(17) Walter Knoche, *Tres Ensayos sobre la Isla de Pascua*, pág. 26.

(18) Henri Libeaux, *Otahiti*. París, 1911, pág. 239; Walter Knoche *De la Isla de Pascua* (Pacífico Magazine, Septiembre, 1913).

fácil; la de la Isla de Pascua por el contrario, muy triste. Los hombres cantan con una voz quejumbrosa, que no tiene nada de natural y en cambio las mujeres dan notas suavísimas».

Poderosa ha sido igualmente la influencia de los misioneros franceses en el terreno musical. Divulgaron diversas melodías que todavía se cantan en la Iglesia. Esta tradición se ha conservado gracias a una escuela, dirigida por Sophia Hanu, donde se prepara a los kanakas para los actos musicales-religiosos. Se aprenden allí los *rutúa* o cantos en coro. En ellos los kanakas distinguen—es opinión de Englert—diversos tipos de voz: *reo a maeha*, es la voz clara y sonora; *ré o pohaha*, la voz oscura y baja. Al cantar una melodía a cuatro voces diferencian la primera voz con la palabra: *te reo aruna*; la media o segunda, la llaman, *vaena*; la tercera *vaena araro*, y la cuarta *araro*.

Son aficionados a hacer modulaciones en el canto y a variar ciertos tonos de la melodía (19).

«Durante la misa, escribe Bienvenido de Estella, en voz puesta y pausada, todos al igual, cantan diversos cantos en latín, castellano o en su lengua; tan afinados y con tanto entusiasmo y con tanto sentimiento que enternece. Todos entran en el *laorana* al unísono y al tercer compás se armonizan en variadas y afinadas voces» (20).

«Canto Religioso de la Isla de Pascua.»

Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.

E a - ru e ma i te hū - ro ma i te u - ro
i te Jo - a - no Pe - te - ro Pe - te - ro
Y to - ta to - u pa - te - ro - no e Pa - u - ro e
i - a - o - ra - na i e - o - ra - na i to - ta to - u
pa - te - ro - no e Pa - u - ro e i - a - o - ra - na.

(19) Sebastián Englert, *Diccionario Rapanui-Castellano*, que hemos utilizado como guía en las voces. P. Hipólito Roussel. *Vocabulario de la Lengua de la Isla de Pascua*, trad. castellana de P. Félix Jaffuel. Santiago, 1917, contiene algunas voces musicales antiguas que hemos señalado.

(20) Bienvenido de Estella, *Mis viajes a Pascua*, pág. 23.

Los kanakas tienen una facilidad extraordinaria para la música. Bienvenido de Estella da cuenta en su libro *Mis Viajes a Pascua*, de la rapidez con que aprendieron a tocar de oído el armonium que llevó en su visita apostólica.

Demuestran extraordinario ingenio para la improvisación literario-musical. Apuntaremos el ejemplo que inserta el Padre Estella en lo relativo a la música.

“Juguete Kanaka.”

Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.



1. E me o re o re to te pas cu i ne
2. E me o re o re to te Ka pu ssi ne.

Metraux recogió de labios de María Ika, una corta improvisación surgida, al ver transportar una de las estatuas de piedra por mano de los miembros de la comisión belga:

Ka totoi ahu Orongo
Ka tototi ahu Orongo
Ka tototi a te hanga tomo
Reka hiva e roou korua
A Hanga-one-one-mo mau
Mo hata i runga o te ahu
Oi uka o te Pereia.

Están acarreado del ahu Oren
.....
Acarrean los que desembarcaron en
[la bahía.
Los alegres extranjeros desde
Hanga, uno a uno trabajan,
para colocar el ahu donde
las niñas belgas lo puedan ver.

(Metraux, 358)

Algunos influjos esporádicos, como la llegada ocasional de buques extranjeros, han contribuido también poderosamente a divulgar en la Isla de Pascua melodías populares de marinos. Muchas voces inglesas y alemanas—divulgadas en especial durante la guerra naval de 1914 en el Pacífico—se conocen en Pascua (21).

(21) Véase sobre este proceso lingüístico, Metraux, págs. 30-33. La improvisación se refiere a una comparación entre la marinería del buque escuela *Baque-dano* y el buque de guerra *Araucano*.

No hay que olvidar que en tiempos de la navegación a la vela hasta mediados del siglo, eran más frecuentes los contactos entre Valparaíso y Tahití y las islas Hawai. Ver la interesante monografía de Mrs. Scoresby Routledge, *The Mystery of Eastern Island*, 2 ed., Londres, 1920.

Al celebrar la Navidad de 1916 en Pascua, J. Ignacio Vives Solar relata que «se sigue un canto entonado por la concurrencia en masa, en que a la letra del himno de Noel, han adaptado la música de una conocida canción inglesa». Humberto Fuenzalida constató el conocimiento que tienen tanto de melodías alemanas e inglesas, como de canciones napolitanas. «Santa María» es muy popular entre los kanakas.

Humberto Fuenzalida nos acompaña una «canción episódica inédita que se canta con música alemana»:

*Aúe ra oi oe
hoe Ruperto
tomo era'a
tomau tamarini.*

Oh, ya se va
el amigo Ruperto

La obra cultural de las autoridades chilenas, principalmente las misiones de religiosos y las escuelas, tiende a imponer el castellano en la isla, por lo cual la lengua rapanui está en un verdadero estado de transición. Algunos isleños, además, han hecho su servicio militar en Chile y a su vuelta han popularizado las «tonadas» y cuecas *del continente*, como ellos dicen.

Una improvisación parece tener este carácter:

*E rake rake te Araukano
El araucano es malo
Te neheneke te Baquedano
La Baquedano es buena.*

(Metraux, 358)

El repertorio actual de la isla es abundante en canciones folklóricas, pero en realidad hasta el momento son pocas las antiguas que se conocen. Para cantar estas últimas adoptan una posición especial, se sientan sobre las rodillas y mueven acompasadamente el cuerpo.

«El canto pascuense—escribe Walter Knoche—, tiene buen tono y el idioma, rico en vocales y sonidos guturales, es magníficamente apropiado para la recitación con melodías intercaladas».

El padre capuchino Bienvenido de Estella, en quien recae el mérito de haber sido el primero en preocuparse del aspecto musical de Rapanui, ha recogido unas cuantas melodías que incluimos, previa autorización, para dar una sensación más directa del asunto (22).

Canto del Rey Maurata

Agua y agua, sí, negra en el islote, el pájaro toma; me cantó su pío pío a mí, Maurata; sí, yo lo vi; era la nueva luna, chica y lejana, muy lejana; yo bajo la tierna rama del chico ginana estaba y me fuí. (Traducción libre de Bienvenido de Estella).

(22) El Canto Religioso de la Isla de Pascua; Juguete Kanaka; A-ua-ué, Canción del Rey Maurata; El Hupa, baile kanaka, figuran en Bienvenido de Estella *Los Misterios de la Isla de Pascua*, ya citado, en una armonización del Padre capuchino J. María de Calahorra. La «Plegaria Kanaka» y «A las Animas» van insertas en *Mis Viajes a la Isla de Pascua* del mismo autor, en arreglo del maestro capuchino Tomás de Elduayen.

« Canción del Rey Maurata. »

Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.

Va - i - e Va - i u ri i - te mo - tu to o ma nu e
 Hi - o Hi - o ma - i - na ma - u - ra ta e i - te
 a - ra e i - ti a - te a a - te a

« Plegaria Kanaka. »

Dolce. Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella.

E - ti mo - te a - ko a - ko E - a - ko a - ko
 te - na E - te tu - e - te ta ha E - te he - re
 hu - a E - te pa - kae pa - ka

« A las Animas »

Grave. Canto popular Kanaka. Recogida por el R.P. Bienvenido de Estella

Y - ro to - i - te a - hu to no te ta -
 ma - ra - i ne - i te a - u ta ne - i mo te
 o - to mo to u te ti - a o ro