

TOKI Rapa Nui: Tallando una nueva identidad territorial por medio de la Educación Musical

TOKI Rapa Nui: Carving a new Territorial Identity through Musical Education

por

Moira Fortin

Universidad de Otago, Nueva Zelanda

moira.fortincornejo@otago.ac.nz

ONG TOKI se encuentra en su décimo año ofreciendo lecciones gratuitas a cerca de ciento veinte niños que actualmente viven en Rapa Nui, enseñando ukelele, piano, violoncelo, violín y trompeta. Para su fundadora, Mahani Teave, introducir instrumentos clásicos no indígenas es como introducir “otro color” con el que hacer arreglos musicales contemporáneos a la música rapanui. En el caso de Rapa Nui, la noción del territorio/kaiŋa/henua abarca al ser desde su concepción en el kaiŋa/útero a través de la henua/placenta. La noción del territorio reconoce las dinámicas culturales que interactúan en el espacio físico, siendo esta una “construcción social que da significado al espacio geográfico en términos de su representación cultural” (Bustos Velazco y Molina 2012), lo que dentro de la cosmovisión rapanui es bastante más profundo. El trabajo de ONG TOKI evidencia un tipo de fusión musical y sincretismo cultural por medio de la enseñanza de la música, con que se está tallando una nueva identidad territorial en sus participantes. Estos ya no ven como necesariamente foráneos los instrumentos clásicos no indígenas, sino que lentamente los están adoptando como parte de la identidad musical de Rapa Nui. El objetivo de este artículo es ilustrar y discutir el impacto que ha tenido el trabajo de TOKI Rapa Nui en el desarrollo de la identidad musical rapanui y cómo TOKI ha promovido cambios e influido en la forma en que la sociedad rapanui está utilizando los nuevos conocimientos acerca de instrumentos clásicos no indígenas en sus entornos culturales y performativos.

Palabras clave: ONG Toki Rapa Nui, Educación musical, Identidad territorial, Artes Escénicas Rapa Nui, Isla de Pascua.

NGO TOKI is in its tenth year of offering free lessons to about 120 children currently living on Rapa Nui, teaching ukulele, piano, cello, violin, and trumpet. For its founder, Mahani Teave, introducing non-indigenous classical instruments is like introducing “another color” with which to make contemporary musical arrangements to Rapa Nui music. In the case of Rapa Nui, the notion of territory/kaiŋa/henua encompasses the being from its conception in the kaiŋa/uterus through the henua/placenta. The idea of territory recognizes the cultural dynamics that interact in the physical space, becoming a “social construction that gives meaning to the geographic space in terms of its cultural representation” (Bustos Velazco & Molina 2012), which within the Rapa Nui worldview territory becomes a much deeper understanding. The work of NGO TOKI evidences a type of musical fusion and cultural syncretism through the teaching of music, with which a new territorial identity is being carved in its participants who no longer see non-indigenous classical instruments as necessarily foreign but are beginning to adopt these as part of the musical identity of Rapa Nui. The primary purpose of this article is to illustrate and discuss the impact that TOKI Rapa Nui’s work has had on the development of the Rapa Nui musical identity and how TOKI has promoted and

influenced changes in the way Rapa Nui society is using new knowledge on non-indigenous classical instruments in their cultural and performative settings.

Keywords: NGO Toki Rapa Nui, Musical Education, Territorial identity, Rapa Nui Performing Arts, Easter Island.

Introducción

Rapa Nui/Isla de Pascua, una isla oceánica perteneciente políticamente a Chile, ha sido objeto de innumerables estudios que van desde la arqueología hasta la botánica, pasando por la lingüística, la geología y la antropología. Desde el primer contacto con Occidente, la cultura rapanui ha sufrido varios cambios sociales, políticos, educativos y económicos. La música no ha quedado al margen de estas importantes transformaciones y, a lo largo del tiempo, formas musicales y expresiones de la identidad musical rapanui se han adaptado y evolucionado según los tiempos e influencias. Este artículo define la identidad como la “diferenciación y reafirmación frente al otro” (Molano 2007: 73) formada “a partir de procesos sociales, que a su vez la preservan, modifican y transforman, dotándola de contenidos expresivos que se manifiestan en producciones culturales, como la música” (Gómez Muns 2005: 2). Patricia Campbell (2002) sostiene que la educación musical es crucial en momentos de transformación cultural, porque la música es una forma de conocer la cultura y de reafirmar la identidad cultural.

Una de las características de las culturas indígenas, quizás un cliché para algunos, es que su cosmovisión ancestral posiciona al ser humano en un estrecho vínculo con la llamada Madre Tierra (Sissons 2005) de tal manera que “el individuo y el medio ambiente forman un solo ser indivisible en términos psicológicos de conciencia” (Gómez Segura 2017: 19). Delsing (2006) explica que el concepto de “territorio” en la época precolonial, denominado *kaiŋa*¹ en lengua rapanui, estaba estrechamente ligado a un espacio geográfico especial o a un terreno perteneciente a un determinado clan. El concepto de territorio/*kaiŋa* desde la cosmovisión rapanui se refiere “al espacio geopolítico, social y económico donde se desarrolló la polis rapanui” (Gómez Segura 2017: 19). En lengua rapanui, sin embargo, la palabra territorio se entiende como *henua* y *kaiŋa*, que se refieren no solo a la tierra, sino también a la placenta y al útero, respectivamente (Englert 2007). En la disciplina de estudios territoriales, el territorio se entiende como el espacio donde se ejecuta y materializa un proyecto vital. En el caso de Rapa Nui esta definición es bastante literal, estableciendo el territorio como el punto de encuentro de un espacio físico, sociocultural, espiritual y simbólico.

Analizando el trabajo que ha realizado TOKI Rapa Nui (TOKI) desde su fundación en 2010, y siguiendo el trabajo de Suwa (2009), sostengo que el concepto de territorio es útil porque evita la dicotomía habitual entre la música y su trasfondo sociocultural, ya que “territorio” en este sentido postula fenómenos musicales sin necesidad de hacer una distinción entre valor estético y formas culturales. En cambio, se distinguen las diferentes formas en que se lleva a cabo el acto de producir sonido bajo diferentes situaciones sociales y condiciones materiales (Suwa 2009). Siguiendo el trabajo de De Lima Mendes, Simonard y Kabengele (2019) la labor de TOKI refleja la interacción cotidiana en el uso y ocupación del espacio, como un medio para romper los estereotipos, el racismo y los valores estéticos eurocéntricos. Desde su fundación, Toki ha impactado en las etnografías rapanui y el papel de la comunidad en la generación de nuevos conocimientos, por ejemplo, desarrollando habilidades musicales que los estudiantes puedan usar de forma independiente, centrándose en el desarrollo de técnicas de interpretación y alfabetización notacional, y forjando un espíritu de pertenencia a la escuela de música.

Mahani Teave Williams (n. 1983), pianista rapanui y fundadora de esta Escuela de Música, ha tenido una gran influencia en el desarrollo de TOKI en la comunidad. Teave es intérprete, docente, y promotora del uso de instrumentos clásicos no indígenas en Rapa Nui. Teave pasó la

¹ La letra *ŋ* se pronuncia como ‘ng’ en inglés al decir cantar – *to sing*.

mayor parte de su infancia fuera de Rapa Nui, siguiendo su pasión por estudiar música. Como ocurre con muchas otras artes y oficios, la presencia o falta de oportunidades para estudiar algo tan específico como el piano, por ejemplo, se relaciona con procesos migratorios de docentes que llegan y salen de la isla. Los patrones migratorios en Rapa Nui, en algunos casos, truncan los procesos educativos, los que solo pueden ser reactivados si llega a la isla otro docente que pueda enseñar las mismas habilidades. Por esta razón, no siempre se garantiza la continuidad del proceso de aprendizaje, lo que obliga al desplazamiento territorial, lingüístico y cultural de futuros artistas rapanui.

A través de este artículo deseo resaltar la creatividad como comportamiento cultural en la construcción de la cultura auditiva en Rapa Nui y, es de esperar, contribuir a los estudios culturales a un nivel más general. Todos los datos han sido obtenidos por la autora mediante investigación de archivo, la propia experiencia de haber vivido en Rapa Nui por más de diez años, así como por medio de sesiones de *talanoa*², las que comenzaron durante trabajos de campo en Rapa Nui realizados en 2009 y 2014 y que han continuado por medios digitales hasta 2022. Este artículo inicia con una breve reseña acerca de visitas históricas a Rapa Nui que introdujeron diferentes instrumentos musicales y melodías, un poco por casualidad. Luego, se expondrá la creación de espacios de música clásica no rapanui en la comunidad. A continuación, se analizará el establecimiento de TOKI y la introducción de instrumentos musicales no indígenas en Rapa Nui, como piano, violoncelo y violín, la que se ha llevado a cabo de una manera sistemática y pedagógica. Se continuará profundizando la territorialización de sonidos clásicos no indígenas a través de la versión para piano del *Himno a Hotu Matu'a*, interpretada por Teave (2021). Para finalizar, se examinará cómo las enseñanzas de Toki han permeado e influido en la producción de otras artes escénicas en Rapa Nui.

La introducción fortuita de instrumentos musicales en Rapa Nui: pre y post contacto con Occidente

En el Rapa Nui precolonial³, el instrumento musical por excelencia era la voz, con la que se recitaban y cantaban letanías monotónicas (González y Kaepler 2009). En un principio la música formaba parte de los ritos religiosos; sin embargo, con el tiempo se dio paso a la creación de una variedad de géneros, pasando de los cantos rituales a canciones costumbristas, hasta canciones recreacionales (Huke 1995). Estas canciones precoloniales son conocidas como *riu* y *ute*. El *riu* es una canción que está clasificada según su función, generalmente de celebración y gratitud, o de melancolía como el *riu taji*; mientras que el *ute* es una canción que recuerda a personalidades o eventos importantes de Rapa Nui (Bendrup 2019). A veces estos cantos y recitaciones iban acompañados de la percusión de *ma'ea poro*, piedras lisas redondas que se encuentra a la orilla del mar, que tienen un sonido muy característico y que suenan bastante fuerte al golpearse entre sí, con el único fin de mantener el ritmo del canto.

Según Campbell (2006), otros instrumentos que acompañaban la música en época precolonial eran el *kauaha* (quijada de caballo) y el *pū keho*. Aunque el *kauaha* fue descubierto después de la introducción del caballo en la isla en la década de 1860 (Hotus et al. 2000), con el tiempo ha llegado a ser visto como un instrumento precolonial, debido al uso del hueso (Fortin 2023). El *kauaha* produce un sonido característico al golpear con la mano la parte ancha de la

² *Talanoa* es un método de investigación del Pacífico que permite un “encuentro personal donde las personas cuentan sus problemas, sus realidades y aspiraciones” (Vaiolletti 2006: 21). *Talanoa* permite que las personas participen en una conversación abierta que no está establecida ni predeterminada en cuanto a su contenido, involucrando a los participantes en una discusión crítica, oral y colaborativa que puede generar conocimiento acerca de temas diferentes.

³ Voy a poner como fecha de inicio del proceso de colonización formal de Rapa Nui el 9 de septiembre de 1888, cuando se firmó el acuerdo de voluntades entre el *'ariki* (alto jefe) Atamu Tekena y Policarpo Toro en representación del Gobierno de Chile.

mandíbula inferior del caballo secada al sol, lo que crea una vibración en los dientes que aún están en su lugar. El *pū keho*, o tambor de tierra, se construía al cavar un hoyo en la tierra en el que se abría otro hoyo circular y más pequeño. Adentro se ponía una calabaza seca y vacía y se cubría todo por una gran piedra laja. Una persona llamada *va'e* (pie) tocaba este tambor con los pies, creando un sonido profundo, como el de un bombo para acompañar una canción (Campbell 2006).

Visitas de extranjeros a Rapa Nui introdujeron diferentes instrumentos musicales y melodías. La llegada de un nuevo instrumento fue circunstancial, es decir, porque alguien llegó a la isla y dejó un instrumento. El *upa upa*⁴ o acordeón, es un instrumento que históricamente ha estado presente en los barcos europeos que navegaban por el Pacífico a mediados y finales del siglo XIX. Seguramente barcos alemanes, franceses o británicos portaban este instrumento cuando llegaron a la isla durante la Primera Guerra Mundial. Bendrups (2019) asegura que el *upa upa* ya se usaba en Rapa Nui en la década de 1920 en ceremonias religiosas y ritos funerarios.

La guitarra habría sido introducida por las religiosas del Sagrado Corazón, quienes establecieron la educación occidental en la isla entre 1938 y 1956 (Arredondo 2012). Ellas fueron las primeras extranjeras en promover el uso de instrumentos de cuerda en la cultura rapanui. De este modo, la guitarra fue adoptada de tal manera que hoy es uno de los principales instrumentos de la identidad musical rapanui (Bendrups 2010). Siguiendo con los instrumentos de cuerda, y siendo este un ícono de la música polinésica, tenemos la llegada del ukelele a Rapa Nui. Se cree que el ukelele es de origen hawaiano, pero su verdadero origen es portugués, más conocido como *cavaquinho*. Fue introducido en Hawai'i por inmigrantes portugueses de Madeira en 1879 (Tranquada & King 2012). De Hawai'i llegó a Tahití, donde tuvo su respectiva transformación, y de allí arribó a Rapa Nui en el siglo XX (Bendrups 2019).

Por medio de diferentes intercambios, visitas y viajes, poco a poco llegaron a Rapa Nui otros instrumentos, como el *toere* tahitiano, un instrumento de percusión, el bombo y “varios instrumentos de percusión latinoamericanos” (Bendrups 2010: 142). Con todos estos instrumentos surgieron diversos grupos de música y danza como Tararina, Los Pascuenses, Ballet Cultural Kari-Kari, y Polinesia, quienes viajaron a Chile, Tahití, Marquesas y Nueva Zelanda. Así compartieron música rapanui, aprendieron e intercambiaron ritmos y melodías con otras culturas indígenas oceánicas (Bendrups 2010), las que luego influyeron en la producción de nuevos sonidos y transformaron la identidad musical de Rapa Nui.

La narración de historias y la expresión de la identidad rapanui por medio de la música ha sido fundamental en su historia colonial, puesto que la producción musical ha sido “un vehículo de socialización, una herramienta esencial para la supervivencia” (Suwa 2009: 215) de una cultura que estaba siendo diezmada por el poder colonial. Según Bendrups (2010), la anexión de Rapa Nui al territorio chileno abrió la isla a las influencias de la industria del entretenimiento comercial que se han incorporado a la música rapanui. Un ejemplo de esto es el tango rapanui, “un género percibido como propio de Rapa Nui pero que llegó mediante grabaciones en las décadas de 1920 y 1930, época en la que el tango fue más popular en Chile” (Bendrups 2010: 142). La adopción del tango y la creación del tango rapanui ejemplifican la noción de territorio de Deleuze y Guattari (1987: 503), el que “está hecho de fragmentos decodificados de todo tipo”, que se toman prestados para luego ser integrados a la cultura local adquiriendo el valor de propiedad y ampliando así la territorialidad musical rapanui.

La creación de espacios de música clásica no indígena en Rapa Nui

Históricamente no había una escuela de música como tal en Rapa Nui. TOKI es la primera. La educación musical es parte del currículo escolar de los distintos establecimientos educacionales en la isla. De mi experiencia de haber trabajado en el colegio Aldea Educativa *Hoja'a o te Mana*

⁴ El nombre *upa upa* proviene del sonido “um-pah” que produce el instrumento cuando se toca (Bendrups 2010).

(Aldea) en Rapa Nui, recuerdo que la educación musical tenía más que ver con el canto de canciones populares rapanui que con aprender a leer partituras. Debido a la naturaleza oral de la cultura rapanui, la transmisión de conocimientos es por medio de la experiencia y la práctica. Esta práctica se daba a nivel informal, por ejemplo, en el ensayo de canciones para participar en ciertos eventos, donde algunos participantes aprendían a tocar guitarra o ukelele copiando posturas. Es así como la mayoría de los estudiantes de los colegios en Rapa Nui ya sabe tocar guitarra, ukelele y quizás percusión como las congas, el bombo, el bongó y el djembé.

En 1998 llegó a la isla Marisol Medina, una violinista profesional chilena que estudió violín en Montreal, Canadá. Al instalarse en Rapa Nui, comenzó a dar clases de violín a personas de la comunidad que estuvieran interesadas⁵. Tiempo después llegó César Rivera⁶, profesor de música, quien en 2002 inició la formación de una orquesta juvenil de música clásica. Tuvo varios estudiantes, la mayoría de ellos en el taller que dirigía en el recién fundado Colegio San Sebastián de Akivi. En ambos contextos, los estudiantes debieron aprender a leer partituras, a solfear y, especialmente los participantes del taller del Colegio San Sebastián de Akivi y posterior Orquesta Infantil Rapa Nui, acerca de la importancia de las presentaciones para reafirmar conocimientos musicales y potenciar habilidades performativas frente a un público compuesto de padres, profesores y compañeros de escuela.

En 2010 Eliana Cornejo, chilena residente en Rapa Nui por más de treinta años, creó un programa de radio dedicado a la música clásica, en especial a la ópera. Este programa fue transmitido durante un año⁷ cada viernes por la radio local *Manukena*. El programa, llamado *Encuentro con la ópera*, no solo reprodujo piezas de dicho repertorio, sino que Cornejo explicaba la historia narrada por medio de la música y el canto. La reacción de la comunidad rapanui frente a este programa fue variada, pues para algunos era “música para dormir”, ya que el canto operático puede crear cierto distanciamiento en el público que no está acostumbrado a este tipo de música. Sin embargo, para otras personas este fue un espacio musical bien recibido, definiéndolo como “algo diferente y educativo” debido a que, al igual que la ópera, la música rapanui narra historias a través de la letra de sus canciones (Cornejo 2022). Antes de que se creara la escuela de música TOKI, por tanto, ya existían algunos espacios donde la comunidad rapanui había estado expuesta al sonido que producen los instrumentos clásicos no indígenas como el violín, violonchelo, contrabajo, piano, trompeta, el sonido de orquestas y canto operático.

Escuela de Música y de las Artes de Rapa Nui

En 2010 Mahani Teave, y un grupo de jóvenes rapanui que estaban terminando sus estudios en el continente, decidieron crear la ONG TOKI para ayudar a la isla con sus nuevos conocimientos. Eligieron empezar con una escuela de música porque fue Teave la que hizo la convocatoria inicial. Según Teave, el propósito de TOKI fue crear en 2012 una escuela artística donde el estudiantado pudiera explorar “nuestra cultura ancestral,” (Teave 2014) así como también ser un nido de oportunidades artísticas en Rapa Nui. El nombre de esta ONG se refiere a la herramienta por excelencia utilizada por los pueblos indígenas (desde los mapuches en el sur

⁵ Marisol Medina Alonso (Osorno, n. 1965), violinista y violista, se integró a la escuela TOKI desde sus inicios y residió en la isla hasta 2020. En la actualidad se desempeña como docente en el Centro de Educación Artística de Frutillar (N. del E.).

⁶ César Rivera Castillo (Ovalle, 1975-2021) se formó en la Universidad de La Serena, al alero del recuerdo de Jorge Peña Hen, pionero de las orquestas infantiles y juveniles en Chile y Latinoamérica. Con la Orquesta Infantil Rapa Nui participó en 2006 en la producción del documental *Los Jaivas en Rapa Nui* (N. del E.).

⁷ La razón del término del programa fue que Cornejo, que en ese momento trabajaba en la Ilustre Municipalidad de Isla de Pascua –entidad de la que depende la radio *Manukena*–, jubiló para dedicarse a otras actividades.

de Chile hasta los Māori en Aotearoa) para tallar, moldear y construir, convirtiéndose en un símbolo de fuerza, determinación y coraje en tiempos de adversidad. En 2010 aún era evidente para Teave la falta de oportunidades que había en Rapa Nui para “desarrollar los talentos en los pequeños que, debido al aislamiento, no tendrían la oportunidad de hacer” (Teave 2014). TOKI brinda a los niños que viven en Rapa Nui la oportunidad de desarrollar su talento artístico y musical dentro de su propio territorio emocional, cultural, lingüístico, artístico y afectivo.

Teave empezó a estudiar piano a los nueve años con Erica Putney, una violinista alemana que estuvo de paso algunos meses en Rapa Nui. Apadrinada por el pianista chileno Roberto Bravo, Teave junto con su madre y su hermana menor emigró a Chile continental en 1992 para poder continuar con sus estudios de piano. De este modo, prosiguió su formación con Ximena Cabello Volosky en el Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Chile en Valdivia. Posteriormente se trasladó al Cleveland Institute of Music (Estados Unidos) a estudiar con Sergei Babayan y después a Berlín hasta convertirse en una concertista de piano reconocida (ONG TOKI 2016). Salir de Rapa Nui a tan temprana edad y sufrir un fuerte desarraigo cultural marcó los primeros pasos del sueño de Teave para ayudar a que otros niños con talento no tuvieran que dejar Rapa Nui (Teave 2014).

TOKI es una organización sin fines de lucro que funciona gracias a la gestión de varios colaboradores. Estos donaron los instrumentos musicales que permitieron ofrecer las primeras clases de piano y violín gratuitas para niños en Rapa Nui. El hecho de sustentar por medio de donaciones la gratuidad de las clases y actividades exige un esfuerzo enorme y continuo. Si bien a través de los años TOKI ha postulado a fondos concursables gubernamentales, convenios con empresas privadas, *crowdfunding*, la realización de varias campañas de financiamiento público, así como la producción de CDs y conciertos a beneficio, la falta de financiamiento constante les impide tomar decisiones respecto de reforzar la actual estructura organizacional, lo que ha significado tener que asumir un costo humano muy alto para la organización (ONG TOKI 2016). En un principio TOKI fue financiado por empresas privadas rapanui, especialmente relacionadas al turismo, como Explora y Aku-Aku Turismo. Sin embargo, y debido a discrepancias con Teave en asuntos relativos a políticas internas de Rapa Nui, este apoyo financiero fue suspendido. Según una de las apoderadas de los estudiantes de la escuela, TOKI habría empezado a cobrar por sus clases a los niños y jóvenes, los que hasta 2020 habían participado de forma gratuita (Díaz Gorena 2023).

Esta escuela de música unió bajo un solo nombre a los interesados en la música clásica no indígena en Rapa Nui. En 2012 las clases comenzaron con violín y piano, y se realizaron en las casas de los profesores. En 2014 comenzó la construcción de la casa de TOKI en colaboración con *Earthship Foundation* y su biotectura (ONG TOKI 2016). Este tipo de arquitectura fue creada por el arquitecto estadounidense Michael Reynolds y está inspirada en el problema de la basura y la falta de vivienda asequible (Earthship Global 2020). Rapa Nui recibe ciento veinte mil turistas al año⁸, genera siete toneladas de basura al día, tiene importantes problemas de generación de electricidad y de agua y enfrenta deforestación. El cuidado del territorio es parte fundamental de la visión de TOKI. Para hacerse cargo, en parte, de este grave problema, TOKI construyó la primera escuela de música totalmente autosustentable de Latinoamérica y Oceanía. La organización no solo ha influido en la percepción del territorio cultural de Rapa Nui sino también, de manera explícita, ha intervenido en el uso del territorio geográfico, enfatizando la importancia que las nociones de *kaiŋa* y *henua* tienen en la cosmovisión rapanui. En este nuevo edificio construido con desechos, TOKI se transformó en un semillero de otros saberes, como la agricultura y arqueología, incluyendo artes escénicas rapanui como el *ori* (danza), *takona* (pintura corporal) *riu* (canto precolonial) y *maramarama tupuna* (saberes precoloniales) con personas de la comunidad que enseñan narraciones orales asociadas a diferentes lugares de la isla.

⁸ El número de visitantes promedio pre pandemia de COVID-19. La isla permaneció cerrada desde marzo de 2020 y fue reabierto a los visitantes en febrero de 2023.

TOKI imparte clases de música clásica occidental y “tradicional”⁹ rapanui a niños y jóvenes de la isla, con un promedio de sesenta alumnos por año (ONG TOKI 2016). Las disciplinas clásicas que se imparten son piano, violín, violoncelo, orquesta, y entrenamiento auditivo; la disciplina rapanui corresponde al ukelele. La inclusión del ukelele como un instrumento que está a la par con los instrumentos clásicos es muy interesante, pues dentro de los instrumentos musicales clásicos occidentales existe una jerarquía. Andre Schaeffner desarrolló en 1932 un sistema de clasificación de instrumentos “exhaustivo, que abarca todos los instrumentos reales y potencialmente imaginables” (Kartomi 1990: 176). Dentro de esta jerarquía el ukelele no estaría ubicado al mismo nivel del violín, a pesar de ser ambos instrumentos de cuerda y de tamaño similar. Sin embargo, las clases de música impartidas en TOKI dan a cada instrumento la misma importancia. Esto pone en evidencia la visión expresada por Teave en nuestro *talanoa*; que la introducción de instrumentos al territorio musical de Rapa Nui representa “otro color” con los que crear y expresarse.

La Escuela de Música y las Artes de Rapa Nui lleva diez años de funcionamiento, y durante este tiempo cerca de ciento setenta niños han pasado por sus salas. Los estudiantes de TOKI están aprendiendo a solfear, a leer partituras y a desarrollar otras capacidades cognitivas por medio de la música. Lenta y sistemáticamente los instrumentos clásicos no indígenas están siendo absorbidos, escuchados y aceptados por la comunidad rapanui. Hasta la fecha, esta es la única institución educativa que se enfoca en la formación musical clásica no indígena, abriéndose lentamente a las artes escénicas y saberes de Rapa Nui, como el canto. Se crean así oportunidades de formación artística para jóvenes rapanui sin tener que salir de la isla.

La música y el canto en Rapa Nui están estrechamente ligados; son inseparables. Por medio del canto viene el lenguaje, y con él, la cultura, ya que los idiomas no solo se refieren a formas de comunicación verbal, sino que también revelan cosmovisiones y formas de pensamiento (Cook & Bassetti 2011). A través de TOKI, y según Teave, estos jóvenes rapanui están “tallando nuestro presente construyendo nuestro futuro... el futuro de este planeta... de nuestros hijos...” (Polynesian Voyaging Society 2017), autodeterminando qué y cómo quieren vivir sus vidas artísticas. TOKI fundó más que una escuela de música, es una escuela de cultura rapanui donde la metodología de trabajo es colaborativa, que resalta la importancia del trabajo en equipo, y la ayuda mutua –llamada *umanga* en el idioma rapanui–, poniendo al frente y al centro de TOKI este concepto precolonial rapanui como metodología de trabajo, desarrollo y crecimiento.

La territorialización de sonidos clásicos no indígenas en Rapa Nui: el caso del *Himno a Hotu Matu’a*

El territorio es el lugar en el que se reproduce social, económica, política, cultural y biológicamente un grupo social, una etnia o una comunidad (De Lima Mendes, Simonard y Kabengele 2019). Según Haesbaert, la noción de territorio “inspira una identificación (positiva) y una ‘apropiación’ efectiva” en quienes viven y se reproducen en él. Además, es un “proceso espacial” (Haesbaert 2014: 1) multifuncional y socialmente construido, mediante el cual un grupo o comunidad se reproduce a sí mismo de diversas maneras. En este espacio se manifiestan

⁹ Escribo el término “tradición” entre comillas pues el concepto tiene orígenes históricos relativamente recientes (Jolly & Thomas 1992). Críticas académicas del concepto cuestionan las nociones de tradición que implican algo fijo, estático y atemporal (Balme 1998; Hobsbawm & Ranger 2012; Stevenson 2008; Whimp 2010) Aunque las definiciones varían y son cuestionadas, la tradición a menudo sugiere una continuidad ficticia con un pasado histórico. Siguiendo el trabajo de académicos oceánicos como Wendt (1982) y Mallon (2010) sostengo que la sinergia entre lo “tradicional” y lo contemporáneo es parte de un continuo mediante el cual las nociones de lo que es tradicional se definen y reinterpretan continuamente en el presente. Lo que es considerado como contemporáneo hoy puede convertirse en la “tradición” que influirá prácticas culturales indígenas y formas de creatividad en el futuro.

y transmiten a las generaciones futuras referencias culturales no materiales (Haesbaert 2014), produciéndose un entrecruzamiento del grupo social o étnico con el territorio en el que se reproduce.

TOKI es una institución que ha territorializado la comunidad de Haŋa Roa en Rapa Nui en todo sentido, desde la forma en la que se construyó el edificio que la aloja, hasta las clases de música que se imparten, transmitiendo así nuevos conocimientos a las nuevas generaciones. TOKI ha creado un idioma local particular por medio de las diferentes presentaciones públicas que han hecho, en las que se incluyen obras de músicos occidentales clásicos como Mozart o Brahms, y obras clásicas indígenas rapanui. Los estudiantes de TOKI no solo están aprendiendo a tocar un instrumento, sino también a navegar ambos mundos, el clásico occidental y el clásico indígena, donde se intersecan diferentes lenguajes culturales.

El entendimiento de una cultura se realiza a través del lenguaje, ya que de acuerdo con Chomsky (1975), el lenguaje sería el espejo de la mente. A su vez, el lenguaje juega un papel como significante de la identidad local, lo que a su vez conduce a compartir el aquí y ahora (Suwa 2019). En este sentido, y tomando en cuenta que la palabra rapanui *kaiŋa* conecta tierra y útero, la noción del territorio en Rapa Nui vendría de la “naturaleza social, económica y política que la tierra o el territorio involucra como realidad incontrastable” (Gómez Segura 2017: 26). La conexión de los rapanui con la tierra no es solo simbólica, como argumenta Gómez Segura (2017), sino que al contrario, es tácita, pues sustenta el parentesco y el sentido de pertenencia del individuo al grupo y, por ende, al territorio. Esto se evidencia en el lenguaje utilizado al hablar del *kaiŋa*. Siguiendo el trabajo de Gómez Segura (2017) y estudiando la gramática del idioma rapanui propuesta por Englert (2007) y el libro *Hable Rapa Nui: Una lengua viva* (Thieme y Tuki 2012), se puede ver que existen dos tipos de posesivos. El primero se utiliza al hablar de relaciones accidentales y adquiridas. El segundo, en cambio, se usa para expresar un sentido de pertenencia indivisible, como sucede al referirse a “mi territorio” - “*tō'oku kaiŋa*”, lo que equivaldría a decir que “la tierra me es inherente, de manera esencial, permanente y sin posibilidad de separación o alienación” (Gómez Segura 2017: 30). La relación tierra-útero, toma sentido por medio del lenguaje, estableciendo que el territorio rapanui no es solo el territorio geográfico actual donde la cultura se genera, sino que también el territorio cultural de los antepasados y de las generaciones que están por venir. Es a través del territorio cultural pasado que hoy en día se crea y se construye el territorio cultural del futuro.

La versión para piano del *Himno a Hotu Matu'a* realizada por el músico chileno José Miguel Tobar e interpretada por Teave (2021) es un ejemplo destacado de esto. Campbell (1999) explica que, entre los tipos de música rapanui, los cantos referentes a los *'ariki* (jefe de alto mando) están basados en narraciones orales. Uno de ellos es el *Canto a Hotu Matu'a*, recordando a quien guio la primera migración desde la mítica tierra de Hiva a Rapa Nui. Con el tiempo este canto se transformó en “un verdadero himno” (Campbell 1999: 243). En este caso, la territorialización significa que la música indígena, a pesar de que ha sido remodelada y que se usa a menudo como un significante para la identidad indígena en la actualidad, fue des-territorializada para luego ser re-territorializada “bajo diferentes condiciones en un nuevo espacio-proceso que dio lugar a nuevas formas de reproducción simbólica, política, económica, social y cultural” (De Lima Mendes, Simonard y Kabengele 2019: 191). Siguiendo el trabajo de Suwa (2009: 215), se podría afirmar que la territorialización de este himno adquiere una doble articulación en tanto significación social y el comportamiento musical que conforma la corporeidad de la música, y el sonido producido. Esta corporeidad musical se manifiesta mediante la territorialización, ya que “se vuelve inseparable del propio espacio social en el que tiene lugar el proceso de articulación”.

La relación que la cultura rapanui tiene con la tradición es muy fuerte, y responde a la historia colonial de esta cultura, donde expediciones esclavistas diezmaron la población exterminando a muchos cultores de narraciones orales y de varias prácticas culturales precoloniales. Por lo tanto, la cultura rapanui busca cuidar, mantener y preservar sus formas de expresión precoloniales. Hoy en día es difícil proponer algo que se salga de la tradición

completamente. Si bien otros instrumentos y formas musicales fueron aceptadas anteriormente, como el tango rapanui, siempre la identidad musical y la cosmovisión rapanui han estado al centro y al frente de estas formas de expresión.

Bendrup (2010: 144) explica que una de las principales características de la música oceánica precolonial es que “enfatisa la primacía del texto de la canción sobre todos los demás aspectos de la música”, es decir, la melodía. En el caso de esta versión para piano del *Himno a Hotu Matu’a*, la melodía se hace importante en contraste con la fuerza y la importancia de la letra. Esta pieza inicia con la voz cantado *a capella*, respetando la forma en la que este himno ha sido cantado por músicos rapanui desde su creación, es decir, utilizando solo la voz. Sin embargo, en esta versión, una vez que el piano comienza, la voz cesa y solo reaparece cerca del final. El piano solo interpreta la melodía y un apoyo con líneas y figuras que la sostienen, mientras las palabras, el texto del himno, son preservadas solo para la comunidad rapanui. El significado de este himno, así como su conexión con la identidad rapanui, queda resguardado dentro del territorio rapanui, en el más amplio sentido de la palabra. Un elemento importante de esta nueva musicalización del himno no es cantar acerca de Hotu Matu’a, sino que intensificar emociones, concentrándose en evidenciar sentimientos afectivos que puedan ser compartidos inmediata y simultáneamente entre audiencias multilingües de diversos orígenes. Esta forma de compartir la música rapanui con personas que no hablan el idioma indígena y que no conocen la letra o la historia de la isla es muy interesante, puesto que la conexión ocurre en un plano sensorial y emocional.

En la medida de mi conocimiento, no ha habido resistencia de la comunidad en Rapa Nui respecto de esta musicalización del *Himno a Hotu Matu’a*. Tampoco se han expresado temores con respecto a la pérdida de identidad musical o a la erosión cultural. Quizás esto se deba a que el público que va a las presentaciones de TOKI es aún pequeño, siendo la mayoría familiares de los estudiantes en escena. Sostengo que la razón por la que esta nueva versión no ha sido percibida como una forma de apropiación comercial de la música “tradicional” rapanui es porque este arreglo respeta y enfatiza la primacía del texto de la canción original mediante su ausencia.

La territorialización de la música genera una doble articulación de lo musical y lo social, actuando de manera tal que genera un fenómeno cultural. La territorialización implica la construcción de un espacio donde una persona se convierte en actor con un tipo específico de patrón de acción, mostrando un comportamiento cultural. Siguiendo el trabajo de Suwa (2009), argumento que la territorialización musical en Rapa Nui, por medio del trabajo de TOKI, por un lado, ha sido externa. La territorialización de Rapa Nui por medio de la ejecución de música clásica no indígena, en efecto, presenta una estructura múltiple, ya que se muestra de forma fractal, es decir; lo individual versus lo colectivo: TOKI, versus Haña Roa, versus Rapa Nui, versus Polinesia, versus Oceanía y, finalmente, versus el resto del mundo. A su vez, la territorialización cultural en Rapa Nui es un proceso interno, que está estrechamente ligado al lenguaje, que no solo incluye el significado de territorio en el idioma rapanui, sino que también a la letra de sus canciones e historias que son expresamente creadas en el idioma indígena.

La permeabilidad e influencia de TOKI en otras artes escénicas en Rapa Nui

El trabajo de TOKI ha permeado en otros territorios artísticos, como el teatro. En la década de 1990 se creó y desarrolló el festival llamado *Mahana O Te Re’o* (Día de la lengua). Esta es una festividad escolar que dura un solo día y se realiza en el mes de noviembre de cada año. Virginia Hao (2022)¹⁰ explica que esta celebración surgió por la necesidad de revitalizar el uso de la lengua rapanui. Durante la década de 1960, con la llegada de la administración civil chilena, la lengua rapanui comenzó a perder su lugar dominante como primer instrumento de interacción local. Además, en las primeras etapas de la introducción de la educación en la isla, se prohibió el uso de la lengua rapanui. Recién en 1975 el Ministerio de Educación permitió por primera

¹⁰ Docente de lengua rapanui en el curso de inmersión total, en el Colegio Lorenzo Baeza Vega.

vez que se enseña el idioma indígena. Todos estos antecedentes dan cuenta de la realidad lingüística rapanui hacia 1990 (Fortin 2023).

El principal objetivo de esta festividad es celebrar el uso de la lengua rapanui, ya sea por medio de la recitación de poesía, canciones, o el teatro representando historias “tradicionales”.

Aldea Educativa *Hoŋa'a O Te Mana* es la escuela rapanui que más ha producido teatro hasta la fecha para *Manaha O Te Re'o*. En general, los instrumentos y formas de expresión artística, como la música y la danza, utilizadas en obras de teatro son las que se consideran “tradicionales” rapanui. La música “tradicional” se refiere a los géneros que sobrevivieron al contacto con el poder colonial y que todavía se utilizan; estos géneros incluyen, entre otros, el *pata'ru ta'u* (recitaciones), y el *riu*. Las canciones elegidas para cada representación son principalmente aquellas cuyas letras están estrechamente relacionadas con la historia a representar. Algunas de ellas se cantan *a capella* acompañadas solo de percusión para mantener el ritmo. Otras composiciones contemporáneas están acompañadas de guitarras y ukeles. Sin embargo, durante *Mahana o Te Re'o* de 2018 la producción de la obra de teatro *Vakaroa* incluyó piano y violoncelo, junto con otros instrumentos como la guitarra y el ukelele (Aldea Educativa Hoŋa'a o te Mana 2018). Esta es la primera vez que se escucha el sonido del piano o el violoncelo dentro del contexto del teatro rapanui. La inclusión del piano y violoncelo no habría sido posible sin la creación de TOKI, demostrando que la enseñanza de instrumentos clásicos no indígenas ha permeado en otras artes escénicas rapanui, descolonizando la enseñanza musical y artística dentro del contexto escolar en la isla.

Los niños y jóvenes que participan en TOKI también van al colegio y participan de las distintas actividades, poniendo este nuevo saber al servicio de la obra y generando nuevas posibilidades sonoras y de expresión, con instrumentos diferentes a los que normalmente se usan en estas presentaciones teatrales contemporáneas con rasgos precoloniales. Antes del establecimiento de TOKI en Rapa Nui, la inclusión de piano y violoncelo dentro del contexto de *Mahana O Te Re'o* habría sido impensado, puesto que es una instancia para celebrar y revalorar *lo rapanui*. Sin embargo, TOKI ha abierto un nuevo canal de expresión en el que nuevas formas de entender *lo rapanui* lentamente está ganando territorio.

Conclusión

El trabajo de TOKI evidencia un tipo de fusión musical y sincretismo cultural más bien holístico e interdisciplinario, al incluir la enseñanza de instrumentos clásicos no indígenas junto con instrumentos percibidos como propios de la cultura rapanui e incorporando otras artes escénicas rapanui que están íntimamente ligadas a la música, como es el canto y la narración de historias, dentro de su estructura curricular. Por medio de la enseñanza de la música, TOKI está labrando una nueva identidad territorial en sus participantes, quienes ya no ven como foráneos los instrumentos clásicos no indígenas. Estos son fusionados lentamente y de forma sistemática a la identidad musical rapanui.

De acuerdo con Bustos Velazco y Molina (2012: 2), la noción del territorio reconoce las dinámicas culturales que interactúan en el espacio físico, siendo esta una “construcción social que da significado al espacio geográfico en términos de su representación cultural”. En el caso de Rapa Nui, la noción del *kaiŋa/henua*/territorio también es biológico, ya que su conceptualización abarca al ser desde su concepción en el *kaiŋa*/útero a través de la *henua*/placenta. Este territorio es “el resultado de una acción social que, de forma concreta y abstracta, se apropia de un espacio tanto física como simbólicamente” (Flores 2007: 36). En este sentido la noción rapanui del territorio es literal, estrechamente ligada a la creación de la identidad y de la apropiación de las relaciones sociales representadas por sus interacciones (Bustos Velazco 2012). Estas interacciones reconocen raíces históricas, mediante las cuales “el conocimiento se construye de manera colectiva, tomando como punto de partida un contexto particular en el cual los individuos interactúan y resaltan la importancia de la cultura en desarrollo y validación de sus creencias” (Bustos Velazco y Molina 2012: 4).

La territorialización de instrumentos clásicos no indígenas realizada por TOKI y Mahani Teave se ha ido generando mediante la creación de una relación público-intérprete. Esto se ha logrado con las presentaciones que ha hecho TOKI no solo en el escenario principal de la cultura rapanui, el festival *Tapati Rapa Nui*, sino que también en otros espacios culturales de Haja Roa. El aporte de TOKI ha sido enorme, porque está fomentando la creación musical contemporánea y dándole la oportunidad a los jóvenes que desarrollen habilidades que no se podían desarrollar de manera profunda en Rapa Nui, pues no existía el lugar físico donde hacerlo, ni las competencias requeridas. TOKI ha iniciado un cambio en la identidad territorial musical que es importante y novedoso. Diez años, por cierto, es un plazo más bien breve para evaluar el éxito de una escuela de música. Uno de los principales desafíos que enfrentará TOKI en el futuro será diversificar los objetivos de la Escuela de Música, pensando en que no todos los estudiantes de TOKI querrán ser concertistas profesionales, y quizás solo quieran aprender a tocar un instrumento, o al revés. Una vez que se definan estas directrices y se abran espacios para objetivos diferentes, la metodología tendrá que cambiar, ya que el camino de un músico profesional requiere un compromiso mayor que el de quienes aprenden un instrumento para disfrutar de su música en el tiempo libre.

La influencia que TOKI ha tenido en la forma en que los niños y jóvenes se relacionan con la música en general, no solo los instrumentos clásicos no indígenas o la música rapanui, ha sido muy enriquecedora. No solo para ellos como estudiantes, si no que para la cultura musical de Rapa Nui. Con el tiempo las personas que vivan en la isla podrán reconocer estos sonidos como parte de lo que significa vivir en Rapa Nui, en el siglo XXI, utilizando y aceptando ambos mundos: el musical y el indígena.

BIBLIOGRAFÍA

ARREDONDO, ANA MARÍA

2012 "Historia de la Educación en Isla de Pascua: Primera Parte 1864—1956", *Apuntes Del Museo*, 1, pp. 53–81.

BALME, CHRISTOPHER

1998 "Staging the Pacific: Framing Authenticity in Performances for Tourists at the Polynesian Cultural Center", *Theatre Journal*, L/1, pp. 53–70. <http://doi.org/10.1353/tj.1998.0001>

BENDRUPS, DAN

2010 "Fusión Rapa Nui Mito Manutomatoma and the Translocation of Easter Island Music in Chilean Popular Culture", *Cross/Cultures*, 125, pp. 137-157. Disponible en: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/fusion-rapa-nui-mito-manutomatoma-translocation/docview/651659527/se-2?accountid=14700> [acceso: 25 de febrero de 2022].

2019 *Singing and Survival: The Music of Easter Island* (Illustrated edition). Oxford University Press.

BUSTOS VELAZCO, EDIER HERÑAN Y ADELA MOLINA ÁNDRADE

2012 "El concepto de territorio: Una totalidad o una idea a partir de lo multicultural", *Inteligencia territorial y globalización: Tensiones, transición y transformación*, pp.1-9. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2639/ev.2639.pdf [acceso: 1 de marzo de 2022].

CAMPBELL, PATRICIA

2002 "Music Education in a Time of Cultural Transformation", *Music Education Journal*, LXXXIX/1, pp. 27-32. <https://doi.org/10.2307/3399881>

CAMPBELL, RAMÓN

1999 *Mito y realidad de Rapanui: la cultura de la Isla de Pascua*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

2006 [1971] *La herencia musical de Rapanui*. Rapa Nui: Rapanui Press.

CHOMSKY, NOAM

1975 *Reflections on language*. Nueva York: Pantheon Books.

COOK, VIVIAN Y BENEDETTA BASSETTI (Eds.)

2011 *Language and Bilingual Cognition*. Nueva York: Psychology Press.

DE LIMA MENDES JUNIOR, WALCLER, PEDRO SIMONARD Y DANIELA DO CARMO KABENGELE

2019 "Territory, identity, music and popular rites in the city of Rio de Janeiro", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latinoaméricaines et caraïbes*, XLIV/2, pp. 188-203. <https://doi.org/10.1080/08263663.2019.1581497>

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI

1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DELSING, RIET

2006 "Issues of Land and Sovereignty: The Uneasy Relationship between Chile and Rapa Nui", *Decolonizing Native Histories: Collaboration, Knowledge, and Language in the Americas*. Florencia E. Mallon (editora). Nueva York: Duke University Press, pp. 54-78. <https://doi.org/10.1515/9781478092148-005>

EARTHSHIP GLOBAL

2020 *History*. Earthship Biotecture Michael Reynolds. Disponible en: <https://www.earthshipglobal.com/projects> [acceso: 26 de abril de 2022].

ENGLERT, SEBASTIÁN

2007 *La tierra de Hotu Matu'a: Historia y etnología de la Isla de Pascua. 1948*. Edición facsimilar. Segunda edición. Rapa Nui: Rapanui Press.

FLORES, MURILO

2007 "La identidad cultural del territorio como base de una estrategia de desarrollo sostenible", *Opera*, VII/7, pp. 35-54. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/675/67500703.pdf> [acceso: 17 de febrero de 2022].

FORTIN, MOIRA

2023 *Rapa Nui Theatre: Staging Indigenous Identities in Easter Island*. Londres: Routledge.

GÓMEZ MUNS, RUBÉN

2005 *Una aproximación a la función identitaria de la música*. Tarragona: Univeritat Rovira i Virgili-GIEM. Disponible en: <https://www.slideshare.net/Paulavarez/rubn-gmez-muns-universitat-rovira-i-virgiligiem-una-aproximacin-a-la-funcin-identitaria-de-la-msica> [acceso: 15 de marzo de 2022].

GÓMEZ SEGURA, RODRIGO

2017 "Tikanga Kaiiā Rapanui o Territorio y derecho consuetudinario de Isla de Pascua", *Colección Cultura y Patrimonio Inmaterial de Rapa Nui. Volumen 1. Historia, Espacialidad y Territorio en Rapa Nui: Una perspectiva contemporánea*. Valentina Fajreldin Chuaqui (editora). Santiago: Editorial de la Escuela de Odontología de la Universidad de Chile y Ocho Libros, pp. 19 - 36.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y ADRIENNE KAEPLER

2009 "East Polynesia-Rapanui", *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 9, *Australia and the Pacific Islands*. Adrienne Kaeppler y Jacob Love (editores). Nueva York: Garland Publishing, pp. 951-953. Disponible en <http://gnd.alexanderstreet.com/View/332713/Highlight/rapanui%20music> [acceso: 2 de abril de 2022].

HAESBAERT, ROGÉRIO

2014 *Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade*. Disponible en: <http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf> [acceso: 29 de marzo de 2022].

- HOBBSAWM, ERIC Y TERENCE RANGER
2012 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOTUS, ALBERTO Y COMISIÓN PARA LA ESTRUCTURACIÓN DE LA LENGUA RAPANUI
2000 *Diccionario etimológico rapanui-español*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- HUKE, PALOMA
1995 *Mata Tu'u Hotu Iti: Revelando Misterios*. Santiago: Tiempo Nuevo.
- JOLLY, MARGARET Y NICHOLAS THOMAS
1992 "The Politics of Tradition in the Pacific", *Oceania*, LXII/4, pp. 241-248. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40332503?seq=1> [acceso: 7 de marzo de 2013].
- KARTOMI, MARGARET, J.
1990 *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- MALLON, SEAN
2010 "Against Tradition", *The Contemporary Pacific*, XXII/2, pp. 362-381. <http://doi.org/10.1353/cp.2010.0024>
- MOLANO, OLGA LUCÍA
2007 "Identidad cultural un concepto que evoluciona", *Opera*, VII/7, pp. 69-84. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705> [acceso: 20 de mayo de 2021].
- ONG TOKI
2016 *ONG Toki*. Toki Rapanui. Disponible en: <https://tokirapanui.org/es/ong-toki.html> [access: 26 de abril 2022].
- SISSONS, JEFFREY
2005 *First Peoples: Indigenous cultures and their futures*. Londres: Reaktion Books Ltd.
- STEVENSON, KAREN
2008 *The Frangipani is Dead: Contemporary Pacific Art in New Zealand, 1985-2000*. Wellington: Huia Publishers.
- SUWA, JUNICHIRO
2009 "Music as territory: Aksim Siming and stringband music in the Madang area", *Perfect Beat*, X/2, pp. 197-219. <http://dx.doi.org/10.1558/prbt.v10i2.197>
- THIEME SUTTERLE, HELGA Y EUGENIA TUKI PAKARATI
2012 *Hable Rapa Nui: Una lengua viva*. Corporación Nacional de Pueblos Indígenas - CONADI.
- TRANQUADA, JIM Y JOHN KING
2012 *The Ukulele: A History*. Hawai'i: University of Hawai'i Press.
- VAIOLETI, TIMOTE
2006 "Talanoa Research Methodology: A Developing Position on Pacific Research", *Waikato Journal of Education*, 12, pp. 21-34. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10289/6199> [acceso: 28 de junio de 2013]
- WENDT, ALBERT
1982 "Towards a New Oceania", *Writers in East-West Encounter: New Cultural Bearings*. Guy Amirthanayagam (editor). Londres: Macmillan, pp. 202-215.
- WHIMP, GRAEME
2010 "A Search for the New Oceania", *The Contemporary Pacific*, XXII/2, pp. 382-388. <http://doi.org/10.1353/cp.2010.0030>

FUENTES AUDIOVISUALES

ALDEA EDUCATIVA HOŊA' A O TE MANA

2018 *Vakaroa*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=MDrAw28bo_U&t=48s [acceso: 16 de abril de 2022].

POLYNESIAN VOYAGING SOCIETY

2017 *Worldwide Voyage. Rapa Nui: Toki Music School. 'Ōiwi TV*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kuK5CjsaSM0> [acceso: 7 de abril de 2018].

TEAVE, MAHANI

2021 *I he- a Hotumatu Ia, in E-Flat* (tradicional, arreglo para piano de José Miguel Tobar). *Rapa Nui Odyssey*. Rubicon. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cUIPgcnqoY8> [acceso: 15 de marzo de 2022].

COMUNICACIONES PERSONALES

CORNEJO, ELIANA

2022 *Talanoa* con Moira Fortin via WhatsApp [19 de abril].

DIAZ GORENA, ANDREA

2023 *Talanoa* con Moira Fortin via WhatsApp [5 de octubre].

HAOA CARDINALI, VIRGINIA

2022 *Talanoa* con Moira Fortin via email [18 de enero].

TEAVE, MAHANI

2014 *Talanoa* con Moira Fortin en Rapa Nui [19 de agosto].