

Katipare: Colección musical de rapa nui. Patrimonio inmaterial

MARGOT FLORA DEL CARMEN HOTUS SALINAS

Filiación institucional: Coordinadora Centro Cultural Katiparé. Rapanui

ORCID: 0009-0008-7288-6302

Mail contacto: margohts@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Archivos, Colecciones,
Colectivos y Museos

katipare: Rapa nui musical
collection. Intangible
heritage

2025. Vol 18. N° 29

Páginas: 41-65

Recepción: junio 2025

Aceptación: septiembre 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.29.5358>

RESUMEN

Este documento sintetiza los principales resultados del Informe de Investigación desarrollado por el personal de *Katipare*, unidad dependiente administrativamente de la Municipalidad de Isla de Pascua.

La investigación fue realizada por el equipo del Área de Patrimonio Musical, conformado por músicos rapanui y residentes en la isla, quienes abordaron el trabajo desde una perspectiva patrimonial, artística y comunitaria. El proceso investigativo se centró en el levantamiento, análisis y comparación de repertorios tradicionales y contemporáneos, poniendo especial énfasis en la identificación de distintas versiones de canciones, sus características musicales y sus contextos de transmisión. Posteriormente, se desarrolló una etapa creativa destinada a la elaboración de nuevos arreglos y reinterpretaciones musicales, con el objetivo de facilitar el acceso, comprensión y apropiación de estos repertorios por parte de las nuevas generaciones, manteniendo su valor cultural, simbólico y su vínculo con la tradición oral de la isla. Para la implementación de esta fase, el equipo se organizó en una agrupación musical denominada *Katikati*, la cual realizó presentaciones públicas y efectuó la grabación de sencillos que materializan los resultados del proceso investigativo. Toda la información recopilada, así como los productos generados, fueron debidamente sistematizados y rendidos a la jefatura correspondiente, conforme a las directrices administrativas establecidas.

Palabras clave: Patrimonio musical; Rapa Nui; música tradicional; música contemporánea; investigación cultural; tradición oral; arreglos musicales; reinterpretación musical; transmisión cultural; gestión patrimonial.

ABSTRACT

This Executive Summary synthesizes the main results of the Research Report developed by the staff of Katipare, an administrative unit under the Municipality of Easter Island. The research was carried out by the Musical Heritage Area team, composed of Rapa Nui musicians and island residents, who approached the work from a heritage-based, artistic, and community-oriented perspective. The research process focused on the documentation, analysis, and comparison of traditional and contemporary musical repertoires, placing particular emphasis on the identification of different versions of songs, their musical characteristics, and their contexts of transmission. This approach allowed for a deeper understanding of the dynamics of continuity, transformation, and preservation within Rapa Nui musical practices. Subsequently, a creative phase was developed aimed at producing new musical arrangements and reinterpretations, with the objective of facilitating access to, understanding of, and engagement with these repertoires by younger generations, while preserving their cultural and symbolic value and their connection to the island's oral tradition. To implement this phase, the team organized itself as a musical group named *Katikati*, which carried out public performances and recorded singles that materialize the outcomes of the research process. All information collected and outputs produced were systematically organized and formally reported to the corresponding supervisory authority, in accordance with established administrative guidelines.

Key words: Musical heritage; Rapa Nui; traditional music; contemporary music; cultural research; oral tradition; musical arrangements; musical reinterpretation; cultural transmission; heritage management.



>> Figura: Imagen 1. Logo Fundación KATIPARE.

Fuente: Elaboración propia

INTRODUCCIÓN

En Centro Cultural Katipare fue inaugurado en abril de 2019 con fondos del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y funciona bajo la administración de la Ilustre Municipalidad de Isla de Pascua. Su misión principal es rescatar, preservar y promover la cultura rapanui — tanto en su dimensión ancestral como contemporánea— y contribuir al desarrollo intelectual de la comunidad mediante acciones educativas. Para ello, organiza su quehacer en tres áreas de trabajo: Investigación, Educación y Extensión. En particular, el Área de Investigación se ha orientado al levantamiento sistemático de información de diversa índole, destinada a la difusión de contenidos culturales y educativos dirigidos tanto a la comunidad isleña como a los visitantes. Este material se resguarda en archivos digitales y se comparte a través de catálogos, y en actividades de extensión y programas educativos.

En este marco, en el año 2020, el programa municipal laboral llamado “PRO-EMPLEO” destinó personal al Centro Cultural Katipare con el objetivo de implementar sistemas de levantamiento de información. Dentro de esta labor se reconoció a la música tradicional de la isla como un bien patrimonial que, gracias a la transmisión oral, ha permitido la supervivencia de las tradiciones originarias y ha dado lugar a nuevas expresiones artísticas contemporáneas.

El presente artículo ofrece una síntesis de las funciones, tareas realizadas e Informe de Investigación, de las ocho personas contratadas mediante este programa, quienes se dedicaron a la investigación del patrimonio musical de Rapa Nui y, a la vez, a la interpretación de las canciones recopiladas. Para ello conformaron un grupo musical denominado *Katikati*, término que en lengua rapanui se relaciona tanto con *ensayo* como con la *improvisación*. De este modo, *Katikati* se abocó a la recopilación de grabaciones de temas tradicionales registradas entre las décadas de 1960 y 1980. Posteriormente, realizaron arreglos musicales para adecuarlos a la instrumentalización, y reinterpretaciones de dichas piezas, incorporando nuevos ritmos para acercarlas a los oídos de generaciones más jóvenes, quienes por primera vez tuvieron la oportunidad de escuchar estas canciones que se daban por olvidadas.

ANTECEDENTES:

MARCO INSTITUCIONAL

Por su parte, el presente texto, se basa en el Informe de investigación realizado por el personal Pro-Empleo asignado al Patrimonio Inmaterial Musical de Rapa Nui (Katikare, 2019) que respondía a las siguientes áreas de trabajo.

ÁREA DE TRABAJO

Patrimonio inmaterial musical de Isla de Pascua

OBJETIVO

Recopilación, análisis, rescate y reinterpretación musical de patrimonio recobrado.

PERSONAL ASIGNADO

Investigador responsable

Margot Hotus Salinas

Directora Centro Cultural Katipare

Músicos especialistas

Aguirre P., Ignacio / Teclado – Guitarra – Coros

Cabre R., Raúl / Sonidista – Teclados

Gutiérrez S., Juan / Guitarra principal – Guitarra apoyo

Hotus S., Jorge / Guitarra – Bajo – Ukelele – Voz

Manutomatoma M., Emilio / Guitarra – Ukelele – Voz

Pacheco P., Oscar / Guitarra – Coros

Pakomio T., Bruno / Teclado – Piano – Coros

Paz R., Mario / Batería – Djembe – Percusiones menores

Prado Z., Valeria: Piano / Ukelele – Trompeta – Coros

Teao S., Roberto / Violín – Ukelele – Voz

TAREAS: El personal especializado, designado tiene como función, la de la recopilación de textos y melodías de cantos de origen *rapanui*, desde la música tradicional hasta la música contemporánea (anterior a los años 80) especialmente para obtener:

- Recopilación de grabaciones sonoras musicales de Rapa Nui
- Catalogación de grabaciones sonoras, de acuerdo con parámetros internacionales que consideren, al menos: Nombre de la canción, Autor, Año de creación, Intérprete, Registro propiedad intelectual, otros datos.
- Organización de agrupación musical para interpretación musical (*Katikati*)
- Análisis de línea melódica y clasificación musical
- Interpretación de la melodía original
- Arreglos musicales para reversión y difusión de patrimonio
- Grabación de nuevas versiones de cantos investigados
- Presentación mensual en dependencias de Centro Cultural Katipare
- Presentación en actividades culturales de nuevas versiones musicales

ESTADO DEL ARTE, COMENTADO

NUESTRO PROPÓSITO: La presente investigación, en tanto sistematización, reconoce a la música tradicional rapanui como una expresión cultural esencial, transmitida de generación en generación y que permanece viva hasta hoy gracias a esta continuidad oral. El propósito central es explorar la música rapanui para comprender su valor cultural, las prácticas y técnicas musicales que la sustentan, así como su influencia tanto en la sociedad rapanui actual como en la creación musical contemporánea.

Este trabajo se desarrolla desde un enfoque respetuoso y colaborativo, en estrecha relación con miembros de la comunidad rapanui, con el fin de garantizar la validez y autenticidad de la información recopilada. Se espera que los resultados contribuyan al conocimiento, la valoración, la preservación y la difusión de esta tradición musical.

Sin embargo, se observa que las nuevas generaciones han perdido en parte el interés por estas expresiones debido a la fuerte influencia de la música popular y globalizada. Ante esta situación, una posible estrategia consiste en realizar arreglos musicales de cantos antiguos, con el objetivo de acercar esta herencia cultural a públicos más jóvenes. Esta labor requiere tanto un profundo conocimiento de la música tradicional rapanui como de los recursos y técnicas propias de la música contemporánea.

El propósito de los arreglos no es alterar la esencia de la tradición, sino dotarla de un sonido actual y atractivo que actúe como puente entre generaciones, fomentando el interés y la valoración de la música rapanui. Para ello, resulta indispensable que los arreglistas trabajen en colaboración con la comunidad rapanui, asegurando el respeto y la autenticidad de cada obra. Los arreglos deben entenderse no como una transformación de la tradición, sino como una estrategia para ampliar su alcance, garantizar su preservación y proyectarla hacia el futuro.

LO INVESTIGADO

La música rapanui no se limita a sonar: habita, recuerda y afirma la vida de la Isla. Cada canto, cada gesto, cada ritmo surge de un tejido en el que voz, cuerpo, idioma y cosmovisión se entrelazan. Cantar en Rapa Nui no es sólo producir un sonido: es hablar con los ancestros, narrar la historia, ordenar el tiempo y afirmar la pertenencia a una comunidad que reconoce en el canto un lenguaje de identidad y memoria. Desde fuera, la música de la Isla ha sido escuchada, descrita y analizada por viajeros, misioneros y etnólogos, cada uno filtrando lo que oye a través de su propio horizonte cultural. **Pierre Loti (XXX)**, con su sensibilidad romántica de finales del siglo XIX, escuchó los cantos y vio en ellos melodías quejumbrosas o melancólicas, proyectando en la música emociones europeas que no siempre corresponden a la experiencia rapanui. Más tarde, Walter Knoche (1912) escuchó con atención, describiendo tonos, repertorios y la adecuación del idioma al canto, buscando una lógica más sistemática, menos emotiva, aunque aún desde la mirada de un observador externo. Alfred Métraux (1937), en la primera mitad del siglo XX, transformó la música en objeto de

estudio etnológico: recopiló, clasificó y fijó un corpus, reconociendo finalmente la autoridad de intérpretes locales, pero aun mediando su voz a través del filtro académico. No fueron estos los únicos que intentaron descifrar los cantos de Rapa Nui. Ramón Campbell (1971) y el Padre Sebastián Englert (1948) observaron la música desde su función social, ritual y genealógica, señalando que los cantos no son composiciones autónomas, sino medios para transmitir historias, valores y saberes. Jorge Urrutia Blondel y Bienvenido de Estella profundizaron en la estructura musical de los cantos antiguos, reconociendo introducción, desarrollo y cierre, y la presencia del bajo profundo que otorgaba solemnidad y resonancia. Margot Loyola (1988), por su parte, enfatizó los instrumentos tradicionales y la dimensión corporal del canto, recordando que incluso cuando la interpretación es puramente vocal, el cuerpo y los objetos actúan como extensiones del sonido y del ritmo. Eugenio Pereira (1947) contribuyó con una mirada analítica y musical, reforzando la idea de que los cantos son sistemas complejos, donde voz, texto y contexto se sostienen mutuamente.

Estas voces externas son valiosas, pero hablan *sobre* la música rapanui; no siempre escuchan *desde ella*. Un músico rapanui, que conoce la lengua, comprende la cosmovisión y vive la tradición, percibe que la música no se organiza necesariamente por géneros fijos ni se mide por antigüedad formal o afinación. Los cantos son flexibles, adaptables y vivientes; su valor no está en la melodía inmutable, sino en el texto, la función social, la genealogía y la memoria compartida. Lo que para los investigadores podía parecer un repertorio limitado o “pocas canciones antiguas”, desde la experiencia interna es un tejido vivo, donde cada interpretación reafirma identidad y pertenencia.

En la tradición *rapanui*, cantar implica un cuerpo que acompaña a la voz: el balanceo, el batir de manos, la resonancia del bajo y la circularidad de la interpretación no son meros adornos, sino elementos esenciales para sostener el significado del canto. Los instrumentos, como el *pū keho*, amplifican esta corporalidad, marcando el tiempo y conectando al intérprete con la tierra y el espacio ritual. Incluso los registros graves o los falsetes, interpretados por ojos y oídos externos como “tristes” o “débiles”, son en realidad recursos expresivos que refuerzan la densidad narrativa, la fuerza simbólica y la participación comunitaria. La música rapanui ha recibido influencias externas, especialmente desde el siglo XIX, incorporando guitarras, acordeones y armonías europeas o americanas. Estos cambios no implican ruptura; la tradición se reinventa y se adapta, manteniendo su identidad esencial. Los cantos ancestrales coexisten con nuevas formas, y el repertorio se enriquece sin perder su memoria ni su función social y ritual. Hoy, la música rapanui sigue viva y creativa. Los grupos contemporáneos reinterpretan los cantos, los adaptan a nuevos contextos y públicos, mientras que la documentación y la investigación permiten conservar el vínculo con la historia cultural. Se logra su sentido pleno cuando la voz rapanui se convierte en sujeto del discurso: cantar es afirmar la vida, no lamentarla; un registro grave

no significa tristeza, sino profundidad; un falsete no indica fragilidad, sino potencia; y la misma es un acto de memoria, identidad y pertenencia. A continuación, se muestra el material recopilado, a lo largo de estos años, respecto al material fonográfico recopilado.

KATIKATI, COMO RESPUESTA VIVA: LA MEMORIA SE TRABAJA TODOS LOS DÍAS

En este recorrido por las miradas externas sobre la música rapanui —desde las más descriptivas hasta las más sensibles a la experiencia— se vuelve evidente una tensión constante entre registro y vida, entre conservación y continuidad. Es precisamente en ese punto donde se sitúa el trabajo de *Katikati*, no como ruptura con la tradición ni como negación de los estudios anteriores, sino como una respuesta desde la práctica viva a una pregunta que los textos no alcanzan a resolver del todo: ¿cómo sigue sonando esta música hoy?

El trabajo de *Katikati* se enmarca en un proceso sistemático de investigación y recopilación de cantos rapanui, tanto antiguos como contemporáneos. Esta labor no se limita a la búsqueda de repertorios “antiguos” en un sentido museográfico, sino que asume que la tradición rapanui es dinámica, que ha cambiado históricamente y que sigue transformándose. En ese sentido, recoge cantos heredados, cantos aprendidos en contextos familiares, religiosos y comunitarios, así como composiciones más recientes que ya forman parte del paisaje sonoro de la isla.

La propuesta central no es la reproducción literal ni la fijación de estos cantos, sino su reactivación, donde sus integrantes proponen arreglos musicales que incorporan nuevas melodías, nuevas armonías y nuevos instrumentos, siempre con el objetivo de mantener vivo el vínculo entre el canto y las generaciones nuevas. Esta decisión dialoga con lo observado por autores como Englert, Campbell y Loyola (1964) respecto de la variación, la modulación y la centralidad del acto vocal por sobre la forma cerrada. Aquí, la variación no es entendida como pérdida, sino como continuidad.

En coherencia con la lógica rapanui tradicional, no se concibe la música como una pieza intocable ni como un objeto patrimonial inmóvil. Así como el *riu* se adapta al contexto, al momento y a la intención, los arreglos del grupo buscan que los cantos vuelvan a ser cantados, escuchados y sentidos por quienes hoy habitan la isla. El uso de instrumentos actuales no responde a una voluntad de modernización forzada, sino a una comprensión profunda de que la música rapanui siempre ha dialogado con su entorno histórico, incorporando y resignificando elementos externos sin perder su identidad. Esta propuesta también se hace cargo de una brecha generacional evidente. Muchos jóvenes *rapanuis* reconocen los cantos como parte de su herencia, pero no necesariamente como parte de su experiencia cotidiana. *Katikati* trabaja precisamente en ese espacio intermedio, donde la música puede volver a ser significativa sin dejar de ser rapanui, al ofrecer nuevas sonoridades, nuevos arreglos y formatos de interpretación

cercanos a las sensibilidades actuales. No “traduce” la música rapanui a otro lenguaje, sino que permite que ella misma siga hablando. Desde la perspectiva de este trabajo, el equipo encarna aquello que los estudios externos apenas logran vislumbrar: la música rapanui como sistema vivo, donde la voz, el cuerpo, el idioma y la comunidad siguen siendo el centro, aun cuando cambien los soportes sonoros. A diferencia de los registros académicos, aquí no se describe la música desde fuera, sino que se la práctica, se la tensiona y se la proyecta hacia el futuro. En ese sentido, *Katikati* no contradice a los autores analizados, sino que los completa. Allí donde Englert (1948) identifica categorías vocales, las hace sonar. Donde Urrutia Blondel (1958) reconoce la incidencia del idioma en la melodía, la explora creativamente. Donde Campbell (1971) observa el *riu* como expresión cargada de emoción y función social, lo resignifica en nuevos contextos. Y donde Loyola (1958) describe el canto como acción corporal y comunitaria, lo devuelve al espacio compartido.

El trabajo del grupo se instala, así como una forma de investigación desde la práctica, una etnomusicología encarnada, donde crear, arreglar e interpretar es también una forma de pensar la música. Más que conservar repertorios, *Katikati* conserva la capacidad de la música rapanui de transformarse sin dejar de ser ella misma. Y en un contexto donde se ha escrito demasiado *sobre* la música rapanui, su propuesta devuelve la palabra —y el canto— a quienes la sostienen desde dentro.

MISMOS CONTENIDOS, NUEVOS SONIDOS

Terminado el análisis y estudio de canciones, *Katikati* ha creado nuevas versiones y grabado masters de los siguientes temas rapanui tradicionales y contemporáneos:

1. *E Ira e, e Raparenga e.* (Tradicional)
2. *Erisapeta* (Incorporada desde Tahiti)
3. *Hotu Matu'a* (Tradicional)
4. *Ka hía manu* (Tradicional)
5. *Ka reva nei au* (Sergio “Kio” Teao)
6. *Mahatu* (Sergio “Kio” Teao)
7. *Manutara* (Ricardo Hito y otros)
8. *Me'e 'iti'iti te poki vahine* (Hermanos Pakarati)
9. *Moiko* (Sergio “Kio” Teao)
10. *Ngaheva rikiriki* (Tradicional)
11. *Opaopa* (Incorporada desde Tahiti)
12. *Tapati Rapanui* (Jorge “Zopzi” Tepano Paoa)
13. *Terefonía* (Hermanos Pakarati)

De este listado de canciones tradicionales, incluso ancestrales, que el grupo KATIKATI ha reinterpretado, se han seleccionado 5 canciones que se analizarán y expondrán más adelante.

ENTREVISTADOS:

ATÁN PAKARATI, Esteban “Mata Ika”. Músico rapanui, cantautor.

HOTUS CHÁVEZ, Alberto. Músico y cultor tradicional, especialista música y cantos rapanui.

HOTUS, María Elena. Cultora tradicional, especialista música y cantos rapanui.

MANUTOMATOMA ATÁN, Carlos Reinaldo. Músico rapanui, cantautor.

MANUTOMATOMA, Juan. Músico rapanui, cantautor.

PAKARATI TEPANO, Isabel. Cultora tradicional.

PATÉ RIROROKO, Clemente Federico. Cultor tradicional, cantautor.

PATÉ TUKI, Federico. Cultor tradicional, cantautor.

TEPANO PAOA, Jorge. Músico rapanui, cantautor.

RESULTADOS

Se presenta a continuación, el análisis técnico musical de una selección de estas canciones, incorporando enlaces a archivo sonoro en *drive*. Además, se presentan cuadros comparativos en base a cuatro criterios técnicos.

ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN, ESCUCHA ACTIVA

CASO 1: HOTU MATU'A / TRADICIONAL

E IRA E, E RAPARENGA E

*E Ira e, e Raparenga e
o te huru o te atea e
ka kimi te ma'ara,
o Hotu Matu'a e,
o Ava Rei Pua.*

*Hotu Matu'a
ka ketu tou ngaru ena
tomo tomo ki hanga riorio.*

*A matou i oho mai nei
e kimi a a matou
i a Hotu Matu'a e
i a Ava Rei Pua e
a Te Ana Harai e.*

¡IRA, RAPARENGA!

¡Ira!, ¡Raparenga!

*busquen el sitio preciso
para Hotu Matu'a
para Ava Rei Pua*

*Hotu Matu'a
deslízate con fuerza
para llegar a Hanga Riorio*

*Hemos venido acá
y estamos buscando
a Hotu Matu'a
y a Ava Rei Pua
hijos de Te Ana Harai*

>> **Figura 3: Cuadro 2. Letra y traducción de tema tradicional "HOTU MATU'A" Fuente: Elaboración propia**

TEMÁTICA DE LA CANCIÓN: Cimentada en la tradición oral, la obra evoca la misión de *Ira* y *Raparenga*, dos de los siete exploradores enviados por el sabio *Hau Maka* para conocer el nuevo territorio y localizar el sitio de desembarco del rey *Hotu Matu'a* y el pueblo que lo acompaña.

La narrativa incluye, una alegoría sobre la llegada del monarca a la bahía de *Hanga Riorio*, composición creada para conmemorar el cincuentenario de la anexión de la Isla a la soberanía chilena. En dicha efeméride, organizada por el subdelegado, teniente 1° Cirujano Álvaro Tejeda Lawrence, él mismo personificó al Rey en el marco de las festividades culturales organizadas, en la que se llevaron a cabo competencias de cantos, bailes, recitaciones y carreras. La relevancia histórica de la pieza radica en su tercera estrofa, pues constituye el único registro en el repertorio musical rapanui que indica explícitamente a *Te Ana Harai*, padre de los reyes, según la tradición oral.

ENLACE INTERPRETACIÓN TRADICIONAL. *Kiko Avaka e te mau korohua* – 1995. Interpretación monódica y coral de raíz pura, donde se prescinde de cualquier apoyo armónico externo para centrar la potencia de la obra en la masa humana. Representa el formato de "himno" o canto colectivo tradicional, donde la arquitectura de la canción no depende de una base rítmica instrumental, sino de la sincronía rítmica de los cantores. La obra funciona como un vehículo de memoria histórica, donde la ausencia de instrumentos realza la solemnidad y la fuerza del texto fundacional. En cuanto al tratamiento vocal, el núcleo de esta versión es un bloque vocal masivo con una emisión puramente pectoral y gutural, característica del canto épico de la Isla. Mientras en la textura predomina el unísono reforzado y el canto en octavas, lo que genera una "onda de choque" sonoro sin necesidad de amplificación, la frase es un ataque fuerte, donde las consonantes de la lengua rapanui funcionan como elementos percusivos. Así existe un control absoluto del aire para mantener notas largas que sirven de pedal para el resto de la narrativa melódica. La identidad sonora se traslada íntegramente a la "percusión" vocal y corporal implícita, donde el pulso se siente a través de las síncopas del texto. La instrumentalización aquí es la resonancia física, el eco natural y la suma de timbres de los diferentes integrantes del grupo, que aportan una riqueza armónica natural (armónicos vocales) que suple la falta de instrumentos musicales de cualquier naturaleza. La métrica es binaria en 4/4, mantenida con una precisión metronómica humana. El pulso se marca internamente por el grupo, lo que demuestra una alta cohesión rítmica colectiva. El tempo, entonces, es rápido y vigoroso, aproximadamente en 105-110 BPM, a diferencia de versiones instrumentales que pueden fluctuar, aquí el tempo es un motor constante que empuja la narración hacia adelante. La armonía es implícita, aunque no ha acordes sonando, la melodía sugiere una estructura diatónica simple. La fuerza no reside en la progresión de acordes sino en la estabilidad del tono central. Por otro lado, la melodía basada en motivos cortos y repetitivos que suben y bajan en una curva estrecha, típica de los cantos de tradición oral. Se adapta milimétricamente a la métrica del texto, logrando

que el relato es el protagonista absoluto.

ENLACE NUEVA VERSIÓN Grabación de estudio *Katikati* – 2022. Versión de raíz rapanui construida sobre la arquitectura rítmica, melódica y armónica del éxito euro-disco “*Crazy Music*” del grupo *Ottawan*. Representa un proceso de apropiación estética donde el dinamismo y la alegría del disco pop de fines de los ’70 se utiliza como soporte para el texto tradicional rapanui.

El formato vocal presenta un predominio de un bloque vocal masculino de emisión natural y carácter pectoral, buscando la potencia colectiva. Se establece un “juego” de llamado y respuesta donde la masa corporal responde a frases lideradas con energía. La voz femenina aguda entrega contrapuntos y armonías brillantes, emulando el estilo de los coros de apoyo de la versión tradicional; y el fraseo es estrictamente silábico, adaptado con precisión a las síncopas y la línea melódica característica de la composición de *Ottawan*, logrando que el texto étnico encaje naturalmente en la métrica del pop internacional. La instrumentalización sitúa la versión en un formato de conjunto pop-disco completo donde el bajo eléctrico ejecuta una línea melódica funcional muy activa con el clásico movimiento de octavas y síncopas del género disco. Por su lado, las guitarras eléctricas marcan el ritmo con rasgueos *funky* (*muting*), mientras sintetizador y piano proporcionan los acentos en los contratiempos y

la trompeta reproduce los icónicos *riffs* de metales de la canción base. La batería, por su lado, mantiene un pulso “*four on the floor*” típico del estilo bailable, eliminando el uso de percusiones tradicionales en favor de un sonido de estudio más moderno. La métrica es binaria en compás de 4/4, con un pulso regular y altamente dinámico diseñado para la pista de baile. Con tempo rápido y estable, situándose aproximadamente entre los 122-126 BPM, respetando la cadencia enérgica de la grabación disco. Hay una progresión funcional diatónica en la tonalidad mayor de la armonía, con ciclos repetitivos y resoluciones claras que invitan a la participación grupal. Mientras que la melodía original del canto rapanui se funde íntegramente con la línea vocal de “*Crazy music*” resultando un híbrido perfecto donde la curva melódica preexistente se vuelve el vehículo para el relato de la canción, logrando una simbiosis entre el texto tradicional rapanui y la rítmica festiva global pop.

RESUMEN COMPARATIVO: Mientras la versión tradicional se presenta desde la desnudez y la fuerza del linaje, *Katikati* la presenta a través del brillo y la celebración del mestizaje cultural, accediendo al oído moderno ávido de motivadores energizantes que, sin querer, continúan impregnando a rapanui en los sentidos.

Parámetro	Versión original	Katikati
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	Motor rítmico endógeno que surge de la relación orgánica entre el texto narrativo, la melodía silábica y el acompañamiento instrumental mínimo. La guitarra sostiene el pulso sin imponer una estructura externa, funcionando como soporte del relato. No existe un modelo musical foráneo que determine la forma: el canto se organiza desde la lógica interna de la tradición rapanui.	Se produce un desplazamiento del motor rítmico hacia una estructura exógena, construida sobre la arquitectura armónica y formal de la canción popular chilena “ <i>Cómo dejar de amarte</i> ”. La melodía y el texto rapanui se “siembran” sobre un chasis rítmico - armónico ajeno, donde la forma, los ciclos armónicos y las resoluciones están previamente definidas.
Transformación de textura vocal	Textura vocal colectiva y mayormente masculina basada en un unísono reforzado con leves desviaciones de altura y de timbre, generando una heterofonía vocal leve. No hay intención de polifonía funcional occidental: la densidad surge del canto grupal natural, como una emisión no impostada y flexible.	Se mantiene el unísono reforzado como eje identitario, pero se incorpora una armonía de dúo masculino – femenino, y un mayor control de la afinación debido al marco armónico funcional. La textura vocal se vuelve más contenida y regulada por la instrumentalización, privilegiando el espesamiento sonoro por sobre la libertad vocal del relato tradicional.
Del pulso corporal a la ranchera pura	Pulso regular y estable, de métrica binaria clara, sostenido por la guitarra con acentuación constante y sin síncopas complejas. El pulso cumple una función narrativa y evocativa, no orientado a la danza, permitiendo que el texto fluya con cadencias abiertas y sensación de continuidad cíclica.	Pulso regular y estable, también binario, pero asociado a la lógica de la cumbia ranchera o cumbia romántica chilena, con una orientación bailable contenida. Aunque el tempo se mantiene cercano al original (95-105 BPM), el pulso se vuelve más cuadrado, predecible y funciona al acompañamiento instrumental y al formato popular.
Cambio en la función social de la música	La función social es conmemorativa y narrativa, actuando como memoria sonora de un acontecimiento histórico. La música acompaña el relato y fija el hecho en la memoria colectiva, sin buscar espectáculo ni masificación.	Se desplaza hacia la difusión y resignificación contemporánea. La canción se integra a un formato popular reconocible, facilitando su circulación y apropiación por parte de las nuevas generaciones. El canto deja de ser exclusivamente memorial para transformarse en un vehículo de vigencia cultural, manteniendo el contenido histórico dentro de un código musical accesible y actual.

>> Figura 4. Tabla 2. Tabla descriptiva tema tradicional
“HOTU MATU’A” Fuente: Elaboración propia

CASO 2: ERITAPETA. / EMILE TEHUAFILO

ERITAPETA

*Ua hiti te ra'a ava'e
i ni'a Eritapeta e
ua tapo'i hia e te ata
te ata poiri e.*

*Ha'apu va'iva'i noa mai
te hupe no te moana ra e
ua turorirori to tino iti e
aue ra ho'I aue.*

*Aué te aroha i a Eritapeta
i te fa'arurura'a, I te toetoe
ruruta'a hia to tino iti e
I te po, e te ao.*

ELIZABETH

Ha salido el sol
sobre Elizabeth
la han cubierto las nubes
nubes oscuras.

Sopla suavemente
La brisa marina
Se tambalea su cuerpo
Qué dolor.

Qué lástima Elizabeth
enfrentando el frío
tremolando su cuerpo
en la noche y en el día.

>> **Figura 5: Cuadro 3. Letra y traducción de tema tradicional "ERITAPETA" Fuente: Elaboración propia**

TEMÁTICA DE LA CANCIÓN: Esta es una pieza fundamental del repertorio lírico de la Polinesia Francesa, compuesta por Emile Tehuafilo a principios de la década de 1950, en los albores de la "época de oro" de la música tahitiana. Su consagración definitiva llegó en 1952 cuando fue grabada por la icónica voz de Eliane Vahimarae Laroche, acompañada por la Orquesta de Nono (Nono Niua) para el sello discográfico Disques Mareva. Esta versión sentó las bases estilísticas del género que más tarde influenciaría profundamente la música de Rapa Nui. Existe una sólida hipótesis interpretativa que trasciende la lectura romántica tradicional. Esta sostiene que no es una dedicatoria a una mujer, sino una elegía a la tierra aislada, personificándola para describir la vulnerabilidad de un territorio remoto frente a la inmensidad del Pacífico. El eje central de esta teoría es la Isla Henderson, la cual fue oficialmente conocida y cartografiada como *Elizabeth Island (Eritapeta)*, para los polinesios) desde su redescubrimiento en 1819. Para un compositor como Tehuafilo, *Eritapeta* representaba el confín oriental de la esfera de influencia polinesia, el último punto de tierra antes de la absoluta soledad de las Pitcairn.

Eritapeta se alza como una oda a la resiliencia geográfica, y se describe una existencia donde la isla a pesar de estar cubierta de sombras y asediada por el frío de la brisa marina, permanece imperturbable. Así, cumple una función reparadora al nombrarla y cantarle con compasión; el músico le devuelve su lugar en la memoria colectiva. Así, la isla deja de ser un punto perdido en el mapa para convertirse en una entidad viva que, aunque sola y "temblando de frío", sigue existiendo bajo el sol en el corazón de la cultura polinesia. Luego, aunque la autoría intelectual pertenece a Tehuafilo, su arraigo en Rapa Nui no fue accidental ni meramente estético sino genealógico. La figura de *Elizabeth (Eritapeta) Rangitaki Te Uatau*, al ser la esposa de Nicolás Pakarati Ure Potahi, primer catequista y líder espiritual católico de la Isla, representaba una figura de respeto y matriarcado funcional. Así, cuando la grabación de Eliane llega a Pascua, los descendientes de la familia *Pakarati* adoptaron la melodía como un himno de homenaje a su ancestral. Se produce así una resignificación musicológica en la que una obra concebida en el contexto de Tahiti, adquiere una nueva dimensión simbólica y familiar al ser trasladada al entorno de Rapa Nui. Para la familia Pakarati, y para la comunidad isleña, *Eritapeta* trasciende la imagen de la isla remota y solitaria para personificar la memoria viva de Elizabeth Rangitaki. Su origen en las islas *Tuamotu* (cuya proximidad cultural y lingüística con Tahti resonaba con una herencia polinesia distinta a la rapanui) otorgó a la interpretación un valor identitario único. Para los Pakaati, interpretar esta canción no sólo significaba honrar el nombre de su antepasada, sino también reivindicar su origen foráneo como matriarca fundamental. De este modo, la obra se convirtió en un puente musical hacia la Polinesia Francesa, validando una historia familiar que integra influencias de otros archipiélagos dentro del tejido cultural de Rapa Nui.

ENLACE INTERPRETACIÓN MATA IKA *Mata Ika* – 1983. Versión que representa la evolución de la raíz tradicional hacia la fusión instrumental, donde la potencia de la masa vocal (característica en la familia *Pakarati*) se amalgama con una instrumentación moderna. A diferencia de las versiones puramente corales, aquí la arquitectura sonora se sostiene sobre una base rítmica y armónica explícita que actúa como el nuevo soporte a la narrativa y “familiar” del texto.

El núcleo vocal mantiene el bloque masivo característico polinesio, con una emisión pectoral y abierta que proyecta una gran sonoridad. Se observa un predominio de la armonización en bloques (voces en paralelo), lo que genera una textura densa y brillante. El fraseo es decidido y enérgico, donde los ataques vocales coinciden con el pulso rítmico de la percusión, reforzando la naturaleza percusiva del idioma. Aunque la instrumentalización es prominente, la voz conserva su rol protagónico, utilizando vibratos controlados al final de las frases que remiten directamente al estilo de la época de oro tahitiana.

La identidad sonora de esta versión está definida por la presencia de guitarra, que asume tanto roles rítmicos como melódicos; y el ukelele que aporta el timbre tradicional indispensable. La sección rítmica, por otro lado, proporciona una base sólida que permite a las voces expandirse sin perder el eje. La riqueza tímbrica no reside solo en los armónicos vocales, sino en la interacción entre la distorsión sutil de la guitarra y la resonancia natural del grupo vocal, creando un sonido “electrizante” que moderniza los conceptos ancestrales, sin restarle peso emocional.

Se interpreta en una métrica binaria de 4/4, mantenida con rigor por la percusión, y tempo rápido muy vigoroso, situándose en un rango de 115-120 BPM, como motor constante que transforma la melancolía original en una celebración rítmica, empujando el relato con una cadencia bailable pero respetuosa. La armonía es explícita y diatónica, basada en una progresión clara de I-IV-V-I, definiendo los instrumentos los centros tonales con precisión, mientras la guitarra rellena el espacio armónico con rasgueos rítmicos. La melodía basada en los motivos circulares de la obra de *Tehuafilo*, se adapta perfectamente a la base instrumental, permitiendo que el nombre de *Eritapeta* destaque en cada estribillo como el núcleo fundamental de la pieza.

ENLACE NUEVA VERSIÓN *Grabación de ensayo* – Katikati 2021. Esta versión se aleja de la potencia coral masiva para centrarse en una estética de ensamble de cámara polinesio. Representa el sonido contemporáneo de los grupos de “serenata” o “show” de las islas, donde la prioridad es la nitidez melódica y el balance entre las cuerdas y las voces. Apuesta por una interpretación más lírica y rítmicamente ágil, manteniendo la esencia de la voz tahitiana, pero con un pulso más moderno y bailable. Utiliza una emisión vocal más ligera y melódica con uso destacado de armonías en terceras y sextas. Es una polifonía clara donde se distinguen las voces individuales, creando un tejido armónico transparente. Con ataque suave, priorizando la dicción del texto y la dulzura del canto, se suaviza la carga dramática de la letra para darle un aire de nostalgia romántica. Sí, existe un mayor juego de matices entre las estrofas y el estribillo, donde las voces son un colchón armónico que envuelve la melodía principal. El soporte instrumental es el corazón de esta versión, destacando por su limpieza técnica. El ukelele actúa como instrumento “líder”, marcando los arpeggios introductorios y el brillo rítmico constante que define el género. Las guitarras, por su lado, proporcionan un rasgueo rítmico con síncopas marcadas, además de pequeñas líneas melódicas que dialogan con la voz. Y aunque sutil, la percusión es precisa, usando instrumentos de percusión menor, que acentúan el tiempo débil del compás, reforzando el *swing* polinesio. Tiene métrica binaria en 4/4, ejecutada con una sensación de “balanceo” rítmico. El tempo se sitúa en un rango de 110-114 BPM con una sensación más ligera debido a la ausencia de distorsión eléctrica y baja densidad vocal. La armonía tiene una estructura diatónica perfecta en modo mayor, los cambios armónicos son fluidos y sirven para resaltar las modulaciones de las voces, manteniendo la progresión clásica que permite la participación de los oyentes. La melodía respeta fielmente la curva melódica de *Tehuafilo*, pero añade pequeños adornos vocales que son típicos de la interpretación contemporánea de los escenarios polinesios.

Parámetro	<i>Mata ika</i>	<i>Katikati</i>
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	El motor se desplaza a una sección instrumental que impone energía lineal y compacta.	Sustitución hacia un motor de cuerdas acústicas y teclados, donde además el ukelele reubica el texto sobre un balanceo (<i>swing</i>) polinesio.
Transformación de textura vocal	Textura de bloque masivo y denso, con emisiones pectorales y guturales que actúan como “onda de choque”.	Textura transparente y lírica con armonizaciones melódicas que generan un sonido sofisticado de ensamble moderno.
Del pulso corporal a la sección de metales	Pulso vigoroso y motorizado donde la cuadratura de la banda elimina la elasticidad temporal.	Pulso regularizado en cuadratura acústica con mayor sensación de fluidez y sincopa.
Cambio en la función social de la música	Su función es de presentarse como un vehículo de memoria histórica y aparente linaje, representando una nueva herencia patrimonial de la familia <u>Pakarati</u> .	Traducción cultural, entretenimiento y devolución al sentido original del texto, buscando además la empatía emocional mediante una estética de difusión y espectáculo, pero aceptando, a su vez, la nueva “pertenencia” de la canción a la cultura rapanui.

>> Figura 6. Tabla 3. Tabla descriptiva *tema tradicional*
“ERITAPETA” Fuente: Elaboración propia

CASO 3: KA HÍA MANU / TRADICIONAL

KA HIA MANU

*Ka hia manu
ka hia manu
ka hia manu te re'o
rangī ki te hoa e.
I a au e...*

*Ka moe mai tou toto
hare keri hoko tahi
ena e au i te po
e manu e.*

*E au i ta'e kai i te horeha era
o tou korohua era
ko Ma'ea a te Renga e.*

*E au i ta'e kai
i te imara
o tou korohua era
Ko Ma'ea a te Renga e.*

*He tangi o te vi'e
mo ta'ana kemu e.*

CUÁNTOS AÑOS

Cuántos años
cuántos años
cuántos años hace que la voz
llama a su compañero.
Soy yo misma...

Brotaba mi sangre
cuando estaba sola
en la noche...
Cuántos años...

Y yo que no comía las anguilas
que traía el anciano
Ma'ea a te Renga e.

Y yo que no comía
los tubérculos
que traía el anciano
Ma'ea a te Renga e.

Es el lamento de la mujer
por su esposo.

>> **Figura 7: Cuadro 4. Letra y traducción de tema tradicional "KA HÍA MANU" Fuente: Elaboración propia**

TEMÁTICA DE LA CANCIÓN: La tradición oral narra que, de manera anual, se realizaba la celebración del *koro manu* (fiesta de las aves) debido a la temporada de anidación de las aves marinas. Era la instancia en la que las dos grandes confederaciones, *Miru* y *Tupahotu*, medían sus fuerzas a través de una competencia ritual. En ella participaban jóvenes de distintas tribus pertenecientes a ambas confederaciones, quienes debían dirigirse a buscar huevos del *manu tara*.

Cada joven debía encontrar un huevo y, posteriormente, pasar por los sitios llamados *Keremea* y *Kororupa*, donde debía relatar sus sueños premonitorios, las peripecias vividas durante la búsqueda y las distintas señas que daban cuenta de que el hallazgo había sido real. Solo así podía validarse el triunfo de su confederación. En la canción, la viuda cuenta el paso del tiempo diciendo "*Ka hía (Koro) Manu*" —es decir, cuántas fiestas anuales han pasado— desde la última vez que vio a su esposo. Esta metáfora temporal aparece reiteradamente en diversas canciones y debe entenderse dentro de la lógica simbólica propia de los pueblos indígenas. Dichas metáforas nacen de una relación íntima con la naturaleza, con los ciclos de la vida y con las prácticas cotidianas que sostenían su existencia antes de la llegada del mundo occidental. Las imágenes simbólicas —frecuentemente vinculadas a la tierra, el mar, los astros, los animales y la vida diaria— expresan conocimientos y sentimientos profundos, no siempre evidentes, y difíciles de traducir fuera de su contexto cultural. Al no compartir la misma cosmovisión, quienes intentan comprenderlas desde fuera suelen percibir las como enigmáticas o confusas. Sin embargo, cada metáfora guarda en sí la memoria de un modo de vida y de un lenguaje sensible que articula lo espiritual con lo terrenal. Por ello, transmitir las exige respeto, paciencia y apertura, reconociendo que su significado va más allá de las palabras literales occidentales.

El esposo de la mujer era un hombre mayor. Por esta razón, en la segunda y tercera estrofas, la mujer señala que no comía los alimentos que le ofrecía el "anciano" llamado *Ma'ea a te Renga*. Puede suponerse que este es el nombre de su esposo, a quien recuerda, aunque la canción no lo explicita de manera literal. También es posible que se trate de una referencia a otros miembros de la familia o a ancestros, lo que refuerza el carácter abierto y no unívoco del relato cantado.

La primera estrofa presenta, en algunas versiones, una variación textual: mientras algunos intérpretes usan el verbo *moe* (estar acostado), otros emplean *pari* (brotar). En ambos casos, el sentido remite a una situación de maltrato físico, expresada de manera indirecta y simbólica, como es habitual en este tipo de cantos. La última estrofa es una explicación general de la canción y es incorporada por algunos intérpretes con el fin de facilitar su comprensión. Sin embargo, no siempre se interpreta, ya que la estructura del canto —estrofas y coro— queda a criterio de quienes lo ejecutan. Todos los cantos *rapanui*, cuentan con un intérprete principal, quien "lleva" la canción: es quien la inicia, da comienzo a cada estrofa y al coro. Aunque existan

armonías corales, no se produce un inicio conjunto entre los intérpretes; es una sola voz la que establece el ritmo y la entonación, según su propio registro vocal.

Para asistir al funeral de su esposo, la mujer reúne a sus parientes, pero no les enseña el canto que debe preparar, sino sólo les pide que la sigan, y que se los enseñará en el camino. La siguen porque respetan su duelo y comprenden que la conformación musical y la conducción del canto no son de su responsabilidad, sino de ella. Su rol es acompañar allí donde sus voces resulten pertinentes, reafirmando el carácter colectivo, flexible y profundamente humano del canto rapanui. La detienen varias veces para pedirle que les enseñe la canción, pero ella no lo hace y los insta a seguir caminando. Al llegar a la casa del marido, se sienta y comienza a entonar su canto, que los demás siguen en el coro como si siempre la hubieran conocido.

ENLACE INTERPRETACIÓN TRADICIONAL *Musiques de l'Île de Paques – 1981*. Versión tradicional de raíz ancestral rapanui que constituye un canto ritual sosteniéndose sobre una estructura puramente vocal y percusiva, representando un repertorio de filiación antigua donde el texto y la melodía dictan la forma, sin mediación de estructuras de la música popular occidental.

Predominio de la voz masculina en registro medio-grave, con una emisión pectoral y natural, de carácter vigoroso y sin impostación académica. La textura es de unísono reforzado, donde destaca el liderazgo de una voz solista generando un espesamiento sonoro, donde las pequeñas variaciones de afinación y el timbre rudo refuerzan el poder de la ejecución. La versión presenta una austeridad instrumental absoluta, con soporte rítmico exclusivo mediante percusión corporal e idiófono del *kaua'e* (mandíbula de caballo), evidenciando una pureza tímbrica alejada de procesos de hibridación modernos. Se mantiene una métrica binaria clara y pulso regular, asociada a los ritmos tradicionales que, a diferencia de los ritmos occidentales, este es seco y repetitivo, diseñado para el trance o la coordinación colectiva. Ausencia de progresión armónica y funcional, con estructura tradicional abierta y cíclica, basada en la repetición de frases melódicas sobre un centro tonal estático.

Melodía silábica, con un ámbito melódico reducido y movimiento mayormente conjunto. El fraseo está intrínsecamente ligado a la métrica de la lengua rapanui, con ajustes melódicos que responden a la acentuación natural de las palabras, más que a un patrón de canción popular prediseñado.

ENLACE NUEVA VERSIÓN. *Grabación de estudio Katikati – 2022*. Versión reinterpretada y adaptada del canto de raíz ancestral rapanui, construida sobre la estética y el lenguaje sonoro del rock pesado y el metal de fusión. La pieza corresponde a un proceso de apropiación tímbrica, donde el formato de banda de rock (caracterizado por la saturación y la potencia) es utilizado como soporte estructural para un texto y melodía rapanui tradicionales. Predominio de un bloque vocal masculino de emisión natural y pectoral, sin impostación académica, buscando la resonancia gutural propia del canto tradicional, mayoritariamente colectivo

en unísono reforzado con una textura que prioriza el espesamiento sonoro y el vigor rítmico por sobre la polifonía funcional. Se observa una leve heterofonía provocada por la energía de la ejecución, característica de las prácticas corales polinesias a un entorno de alta presión sonora instrumental, donde la configuración instrumental sitúa la versión en formato rock incluyendo guitarras eléctricas con uso intensivo de distorsión (*high-gain*) y *power chords*; bajo eléctrico con ecualización que resalta el ataque y las frecuencias graves para sostener la masa sonora; batería de ejecución enérgica con énfasis en el bombo y caja, propia del *hard rock*; percusión de raíz como refuerzo orgánico que se amalgama con el set de batería, evidenciando un proceso de etno-fusión radical. Se respeta una métrica binaria de 4/4 con un pulso regular y marcado, asociándola al rock / metal, con una sensación de “empuje” constante y “agresividad” contenida, alejándose de la síncopa bailable para enfocarse en la solidez del *beat*. El tempo es rápido y estable, situándose aproximadamente entre los 125-135 BPM, lo que otorga a la pieza un carácter de “himno guerrero” contemporáneo. Progresión armónica basada en ciclos repetitivos de acordes mayores y de quinta (tonalidad mayor), con cadencias cerradas y resoluciones claras que refuerzan la estructura del *riff* de guitarra. Su melodía es de carácter silábico y declamatorio, adaptada a la rigidez de la estructura instrumental del rock. El movimiento melódico respeta el fraseo tradicional, pero se ajusta a la métrica del rock pesado logrando que la melodía origina de raíz “encaje” en el muro del sonido eléctrico.

RESUMEN COMPARATIVO: Se permite afirmar que no adapta el canto, sino que lo desplaza estructuralmente, trasladándolo desde una lógica oral y corporal hacia un sistema musical de alta presión sonora, demostrando que el texto rapanui puede sostener incluso estéticas extremas como el *rock – metal* sin perder su potencia simbólica.

Parámetro	Versión original	Katikati
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	No existe un motor externo propiamente tal. La estructura rítmica se genera desde el propio intérprete, a partir de la relación entre voz, gesto corporal y percusión mínima. El tiempo es orgánico, no mecanizado y responde directamente al texto.	Se produce un desplazamiento radical del motor rítmico: la batería y el bajo imponen una estructura <i>rock – metal</i> , rígida, basada en <i>riffs</i> repetitivos y acentos fuertes. El canto ancestral deja de generar su propia rítmica y pasa a ser “inertado” sobre una maquinaria sonora externa, ajena a su lógica original.
Transformación de textura vocal	Textura monódica y desnuda. La voz opera sola, sin refuerzos armónicos ni duplicaciones, lo que enfatiza el carácter individual, narrativo y funcional del canto.	La textura vocal se densifica y se vuelve colectiva. Predomina el unísono reforzado, con una emisión intensa y pectoral que busca competir con la distorsión de las guitarras y la potencia de la batería, transformando la voz en un bloque sonoro más dentro del muro instrumental.
Del pulso corporal a la banda de rock	El pulso es flexible y variable. Puede acelerarse, suspenderse o dilatarse según la respiración y el énfasis del texto, manteniendo una relación directa con la oralidad y la memoria corporal.	El pulso se fija y se estabiliza de forma estricta. La batería elimina la elasticidad temporal, estableciendo una métrica constante que no admite variaciones micro temporales, reforzando la sensación de fuerza, empuje y repetición propia del <i>rock – metal</i> .
Cambio en la función social de la música	La música cumple una función de transmisión cultural y continuidad patrimonial. El canto existe como práctica viva, vinculada a la oralidad, la memoria y el contexto comunitario, más que al espectáculo.	La función social se redefine hacia la performatividad escénica y la confrontación sonora. <i>Ka Hia Manu</i> se convierte en una pieza de alta intensidad destinada a escenarios amplificados, donde el texto rapanui actúa como marcador identitario dentro de un lenguaje musical global y contemporáneo, especialmente atractivo para audiencias más actuales.

>> Figura 8. Tabla 5. Tabla descriptiva *tema tradicional*
“KA HÍA MANU” Fuente: *Elaboración propia*

CASO 4: OPAOPA

TRADICIONAL RAPANUI

OPAOPA

*Vahine mata ninamu
arofa atu ra vau
a vitiviti mai
tau here iti e.*

*Haere opaopa opaopa te pahi
haere opaopa opaopa te pahi
tetera mai nei ki Rapa Nui nei*

BOGA

Mujer de ojos garzos
ten compasión de mi
y apresúrate
mi pequeño amor.

Boga, boga el bote
boga, boga el bote
escapa hacia acá a Rapa Nui.

>> **Figura 16: Cuadro 11. Letra y traducción de tema tradicional “OPAOPA” Fuente: Elaboración propia**

TEMÁTICA: *Vahine mata ninamu*, del autor tahitiano Emile Tehuafilo, con arreglos de Yves Roche, llega a Rapa Nui durante la década de 1960 y pasa a integrarse progresivamente al repertorio musical isleño. Para ello, se realizan ajustes menores en la letra, de modo que las palabras y expresiones resulten coherentes con la lengua rapanui. En el segundo verso de la primera estrofa, el texto original dice *rouru tou noa* (permanece tu aroma), el cual fue sustituido por *arofa atu ra vau* (ten compasión de mi) que sigue estando en lengua tahitiana, este acomodo es por la contextualización. En el primer verso de la segunda estrofa, el original es *ua tere opaopa te pahi* (conduce, remando, el bote) y fue adaptado como *haere opaopa te pahi* (ven bogando el bote). Finalmente, el último verso de esa misma estrofa dice *tetera mai nei Pape'ete nei* (ven a Pape'ete) y fue reemplazado por *tetera mai nei ki Rapa Nui nei* (ven a Rapa Nui). La versión original puede escucharse en la interpretación de Esther & Coco, incluida en el LP *Lei Aloha Lei Makamae*, aquí. Es muy interesante precisar que, tanto los manuales de folclore como los establecimientos educacionales en Chile incorporaron esta canción a partir de algunos éxitos discográficos grabados por intérpretes rapanui, sin distinguir que se trataba de una adaptación de un tema tahitiano, etiquetándola como “música de Isla de Pascua”. Probablemente su ritmo, en 2/4, resultó fácil de enseñar en el contexto escolar, junto a su cadencia simple, que permitía crear coreografías de rápida asimilación y que simulaban ser isleñas, favoreciendo su uso reiterado. De este modo, la canción se transformó en un “comodín” para representar a la Isla en los actos escolares a nivel nacional. Excepto en Isla de Pascua, cabe mencionar.

En 1964, **Vicente Bianchi (xxx)** lanza el LP “Esta tierra nuestra” en la que incluye la canción con el título de “*Opaopa*” interpretada por el coro Chile canta probablemente basándose en las investigaciones y grabaciones del doctor Ramón Campbell, tomado del estribillo. Entre 1974 y 1978 se impulsó en Chile, con fuerza, la construcción de una identidad nacional dentro del currículum escolar, promoviendo que durante las fiestas patrias se representaran las distintas zonas geográficas del país, lo que aún se realiza en la mayoría de los establecimientos educacionales nacionales. Es en ese contexto que el principal impulsor de las coreografías destinadas al ámbito escolar y al espectáculo fue Humberto “Tito” Ibarra, director de conjuntos de proyección folklórica. Junto a otros directores de la época, elaboró cuadros de danza simplificados, pensados para que los profesores de Educación Física pudieran enseñarlos de manera masiva, contribuyendo así a fijar una imagen estandarizada de la música y la danza de Rapa Nui en el imaginario nacional, especialmente utilizando esta canción y *Sausau*. Si bien *Vahine mata ninamu* tiene un origen tahitiano claramente identificable, su trayectoria en Rapa Nui permite comprenderla como una obra reapropiada culturalmente por intérpretes rapanui, y no simplemente como una canción “importada”. La adaptación consciente de su letra al idioma rapanui, la incorporación al repertorio local y su circulación sostenida dentro de la isla la transformaron en una pieza funcional al

contexto cultural rapanui, otorgándole una nueva capa de significado. En este sentido, la canción puede considerarse rapanui por uso, por transmisión y por resignificación, aunque conserve raíces polinésicas externas.

No obstante, reconocer este proceso de apropiación cultural no implica afirmar que la obra represente de manera integral o paradigmática la tradición musical rapanui ancestral. Su masificación en el ámbito escolar chileno respondió menos a su representatividad patrimonial que a factores prácticos y pedagógicos: una métrica simple, un ritmo binario fácil de enseñar y una estructura propicia para la creación de coreografías estandarizadas. Esta simplificación condujo a que la canción fuera utilizada como símbolo genérico de Rapa Nui, invisibilizando otras composiciones más profundamente enraizadas en la historia, la lengua y los sistemas musicales propios de la isla.

Así, debe entenderse como un ejemplo valioso de circulación e intercambio cultural polinésico, pero también como un caso que evidencia los riesgos de homogeneización cultural cuando se traslada al ámbito educativo y escénico nacional. Probablemente existieron, y existen, otras canciones rapanui más representativas que podrían haber cumplido ese rol formativo y simbólico, permitiendo una comprensión más compleja y respetuosa de la diversidad musical y patrimonial de Rapa Nui.

ENLACE INTERPRETACIÓN RICARDO HITO. *Grabaciones de Ramón Campbell – 1964.* Canto polinesio de carácter lúdico y comunitario, con una función primordialmente social, identitaria y expresiva, más que ceremonial, estricta. Se inscribe en la tradición del canto oral contemporáneo, combinando elementos heredados de la transmisión tradicional con un espíritu festivo y participativo, orientado al encuentro colectivo y a la comunicación directa. Con pulso regular y claramente perceptible, con métrica binaria (sensación de 2/4 o 4/4), de acentuación franca y estable. El ritmo es simple, repetitivo, accesible, sustentado en la prosodia del texto y en acentos corporales implícitos (balanceo vocal y desplazamientos), favoreciendo la participación grupal. Podría llegar a ser un ritmo coreográfico formal, fluyendo rítmicamente con una constante que sostiene la energía del canto.

Sensación aproximada de 100-115 BPM, manteniéndose estable a lo largo de la interpretación. No presenta rebatos ni variaciones agógicas relevantes, reforzando el carácter reiterativo y comunitario propio del canto de tradición oral adaptado a contextos sociales contemporáneos.

Cadencias abiertas y circulares, sin resolución armónica en el sentido tonal occidental. Las frases concluyen en puntos de reposo más que de cierre definitivo, facilitando la repetición cíclica, el encadenamiento de estrofas y la posible extensión del canto según el contexto performativo. La cadencia responde principalmente a la estructura del texto y a su declamación natural.

La textura es predominantemente monódica con una voz principal clara, susceptible de ser reforzada por unísonos o respuestas colectivas. La melodía es mayoritariamente silábica, de contorno sencillo, con movimiento conjunto,

escasos saltos interválicos y un ámbito melódico reducido. Se observan motivos breves y fácilmente memorizable, repetidos con mínimas variaciones, lo que favorece la apropiación comunitaria.

Modalidad no funcional, basada en la escala reducida, cercana a la pentatonía anhemitónica, sin jerarquías armónicas de dominante-tónica. El centro sonoro es flexible y flotante, definido más por la reiteración melódica que por relaciones armónicas estructuradas.

Timbre vocal natural y directo, sin impostación académica, con una emisión clara y espontánea. Se aprecia una ligera nasalidad característica del canto polinesio, con ornamentación mínima limitada a micro inflexiones expresivas, sin desarrollo melismático extenso. El énfasis está puesto en la inteligibilidad del texto y en la energía comunicativa del canto.

ENLACE NUEVA VERSIÓN. Registro de estudio Katikati – 2022. Canto polinesio de carácter festivo performativo, con una función social y celebratoria explícita, orientada a la ejecución colectiva y al espacio público. En esta versión, el canto se convierte en un dispositivo de cohesión grupal, donde el gesto, el ritmo y la repetición son tan relevantes como el texto. Pulso regular, con métrica binaria estable (4/4) perceptible desde el inicio. Explícito y conducido, sostenido por acompañamiento instrumental y percusión, con acentuaciones fuertes en los tiempos 1 y 3. No hay sincopas complejas: el patrón rítmico es recto, insistente y cíclico, favoreciendo el trance rítmico más que la variación.

Tempo moderado vivo, perceptiblemente estable, en un rango aproximado de 112 – 118 BPM, sin fluctuaciones agógicas relevantes. El tempo constante refuerza el carácter de canto colectivo prolongable, para sostener energía y participación más que para articular secciones contrastantes.

Cadencias abiertas y reiterativas con marcados cierres melódicos conclusivos. Las frases, sin embargo, descansan siempre en un punto de reposo recurrente, que actúa como centro melódico, permitiendo la repetición indefinida del esquema. La sensación de cierre está dada por el corte rítmico del conjunto y no por una resolución melódica o armónica. Textura estrófica con liderazgo vocal, donde una voz guía establece el modelo melódico y el grupo responde o refuerza en unísono estricto. Se observa polifonía y armonización funcional; aunque la fuerza expresiva proviene de la densidad sonora colectiva. La melodía es totalmente silábica, con repetición insistente de un mismo motivo corto. Melodía basada en un esquema reducido de 3 a 4 alturas, con movimiento casi exclusivamente conjunto, sin saltos interválicos relevantes. El contorno es ligeramente descendente – oscilante, muy típico de fórmulas de canto polinésico social, donde la melodía funciona como vehículo rítmico del texto más que como entidad autónoma. Modalidad no tona, sustentada en una escala reducida cercana a la pentatonía, pero en esta versión el sistema se percibe incluso más tritónico / cuatrónico, con un centro melódico reiterado. No existe sensación dominante – tónica, ni progresión armónica: el eje es puramente melódico rítmico. Timbres vocales

abiertos, frontales y colectivos, con emisión natural, sin impostación. La nasalidad es moderada y homogénea, acentuada por el canto en grupo. No hay melismas ni ornamentación individual: toda la expresividad se concentra en la energía rítmica, la articulación clara del texto y el empaste vocal. Instrumentalmente, se aprecia la reinterpretación contemporánea, con la utilización de elementos modernos como ejes estructurales. Reconfiguran el canto desde una lógica oral comunitaria a una lógica de banda popular amplificadora, causando un cruce cultural consciente, donde lo polinésico tradicional se vuelve bailable y urbano, polinésico contemporáneo donde la trompeta es un elemento altamente significativo y protagonista, los teclados cumplen funciones armónicas, tímbricas y rítmicas que refuerzan el pulso con ataques regulares; la armonía que generan es simple, cíclica y no funcional, no hay progresión tonal narrativa sino un campo armónico estático al servicio del ritmo y la repetición.

CUADRO COMPARATIVO: El paso de la versión inicial rapanui a la versión de Katikati implica un corrimiento del centro de gravedad musical de la voz al ritmo instrumental, de la flexibilidad oral a la fijación estructural y de la función comunitaria a la función escénica. Se trata de una pérdida o ganancia sino de una reconfiguración funcional y simbólica del canto en un nuevo ecosistema musical.

Parámetro	<i>Kiko Avaka</i>	<i>Katikati</i>
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	La estructura rítmica se origina desde el texto y la prosodia del idioma con un motor interno y corporal. El pulso emerge de la voz y de la repetición oral, no existiendo un elemento externo dominante que imponga el ritmo.	La estructura rítmica se desplaza hacia un motor externo de batería y bajo, con anuncios de la trompeta. El pulso y el <i>groove</i> son impuestos desde la instrumentalización amplificadora, subordinando la voz a una matriz rítmica fija y establecida por la banda.
Transformación de textura vocal	Textura monódica de unísono flexible, con liderazgo vocal claro y posible refuerzo colectivo. La voz es el eje estructural y portadora principal del contenido musical y simbólico.	Textura vocal integrada dentro de un entramado instrumental denso. La voz pierde centralidad estructural y pasa a funcionar como una capa más del arreglo, dialogando con instrumentos melódicos (especialmente con trompeta y teclados).
Del pulso tradicional al nuevo polinesio	Implícito, orgánico y flexible, sostenido por la repetición textual y el cuerpo. Puede adaptarse al contexto, a la duración del canto y al número de participantes.	Pulso explícito, fijo y mecanizado, marcado por la batería de 4/4 con <i>backbeat</i> . El tiempo se estandariza y no admite variaciones contextuales significativas.
Cambio en la función social de la música	Función social comunitaria primaria, orientada a la cohesión, la transmisión oral y la participación directa. El canto puede adaptarse al espacio, al tiempo y al grupo, manteniendo una lógica identitaria.	Función performativa y espectacular, orientada a la presentación pública, el baile y el consumo musical. El canto se transforma en un objeto escénico, pensado para el público y el escenario más que para un uso comunitario directo.

>> Figura 16. Tabla 10. Tabla descriptiva *tema tradicional “ME’E ‘ITI’ITI TE POKI VAHINE”* Fuente: *Elaboración propia*

CASO 5: TEREFONIA / NICOLÁS PAKARATI TEPANO

TEREFONÍA

*Ahami ka kore te terefonía
pi'i mai ena to re'o
pi'i mai ena to re'o o papá
to re'o o mamá e.*

*Haere pa'i au i Sire nei e
e i te vahii i te atea e
e ita e moe i a oe,
femia Rapanui e.*

TELEFONÍA

Lloran las pequeñas
en el acantilado, están llorando
¿Por qué están llorando?
Por nuestros cuñados.

Madre, padre
Su llanto es un murmullo como de moscas
Son Vi'e Moko, Vi'e Kena
Vi'e Kena Tea.

>> **Figura 17: Cuadro 11. Letra y traducción de tema tradicional "TELEFONÍA" Fuente: Elaboración propia**

TEMÁTICA DE LA CANCIÓN: Tras el fin del contrato con la Compañía Explotadora (CEDIP), la Armada de Chile asumió el control total de la Isla, marcando una época donde la institución naval era la única proveedora de transporte (a través del legendario transporte Pinto), salud y, fundamentalmente, telecomunicaciones. En un tiempo sin telefonía satelital ni internet, la radiotelefonía de alta frecuencia (HF) era el único medio para enviar "recados"; así las familias en la isla y los residentes en Sire (Chile) dependían de turnos radiales para saber de nacimientos, muertes, viajes, necesidades o simplemente para saludarse, lo que generó un sentimiento de profunda dependencia y agradecimiento hacia los radiofonistas navales. Muchos de los autores rapanui de la época, eran jóvenes que viajaban al continente para estudiar, cumplir servicio militar o sólo buscar nuevos aires. Y sus canciones reflejaban la nostalgia del migrante, un sentimiento de soledad en las grandes ciudades chilenas frente al deseo de regresar a la calidez de la isla. Es así que, en la década de los 50, cuando se intensificó un proceso migratorio que llevó a numerosos rapanui a radicarse en centros urbanos del continente, principalmente en Santiago y Valparaíso, el único vínculo comunicativo con la Isla era ese sistema de radiotelefonía, más conocido por todos, simplemente, como Telefonía

ENLACE A INTERPRETACIÓN TRADICIONAL *Los Pascuenses* – 1965. Obra de folclore contemporáneo rapanui en su vertiente de canto de conjunto acústico, pieza que destaca por su carácter testimonial y conmemorativo. Utiliza la estructura de la canción popular de mediados del siglo XX como soporte para rendir tributo al vínculo comunicativo entre la isla y el resto de Chile. Representa fielmente el estilo de "conjunto de guitarras y voces", donde la instrumentación sirve de marco para un relato de profundo contenido social y nostálgico. Vocalmente predomina un bloque coral masculino con una emisión natural, abierta y de carácter pectoral, típica del canto épico y participativo de la Isla. El tratamiento armónico se basa en la monofonía con duplicación melódica y el uso de terceras paralelas, lo que genera una textura vocal robusta y el "espesamiento sonoro" característico del canto grupal tradicional. Las voces mantienen una ejecución vigorosa y directa, priorizando la inteligibilidad del texto por sobre la sofisticación técnica. La austeridad instrumental del ensamble de guitarras acústicas, que ejecutan un rasgueo rítmico constante en patrón binario, define la base armónica y el motor de la pieza. Su función es rítmica y de acompañamiento ("colchón"), proveyendo una base estable para que la narrativa vocal sea el eje central de la sonoridad. Hay una métrica binaria (2/4) con un pulso regular, fluido y de carácter motor. El ritmo evoca una marcha cadenciosa, un canto de reunión social, donde la síncopa ligera del rasgueo acentúa la identidad polinésica de la obra. La regularidad rítmica garantiza la cohesión del grupo vocal durante toda la interpretación. Tempo moderado, situándose aproximadamente en los 100-105 BOM, velocidad estable que permite la claridad del texto silábico, esencial para transmitir un mensaje de gratitud. Por su lado la armonía presenta una progresión funcional diatónica simple en tonalidad mayor, utilizando resoluciones en cadencias

auténticas y cerradas, dando una estructura predecible y circular que facilita la memorización y la transmisión oral de la pieza. La melodía es silábica, con un movimiento de grados conjuntos y saltos de intervalo reducidos. El diseño melódico está supeditado a la rítmica de las guitarras, con un fraseo que se adapta milimétricamente a la acentuación natural de las palabras en rapanui, logrando que el relato sea protagonista absoluto.

ENLACE NUEVA VERSIÓN. *Registro de estudio Katikati* – 2022. Obra fusionada que utiliza una base rítmica de *country dixie* como soporte para el relato testimonial, destacando la pieza por su naturaleza ecléctica, donde el folclore contemporáneo de Rapa Nui se amalgama con elementos del ragtime y el rock sureño estadounidense, transformando la elegía a la telefonía en una composición de carácter lúdico y festivo. En el tratamiento vocal se presenta un bloque coral armónico con una emisión ligera y melódica, alejándose de la densidad pectoral tradicional para adaptarse al pulso ágil de la instrumentalización. La textura se define por el uso de armonías vocales en terceras y sextas que siguen la métrica del texto de manera estricta, manteniendo la claridad narrativa sobre “Sire” y el sistema de radiotelefonía mientras las voces se integran como un instrumento melódico más dentro del ensamble.

En la instrumentación, el ensamble destaca por una hibridación tímbrica que define la identidad de la versión. Base de *dixie ragtime* donde el piano ejecuta una base rítmica que incorpora citas melódicas explícitas de *The entertainer* (Scott Joplin) en los interludios e introducciones. Presencia de *rock* sureño estadounidense que introduce fraseos y *riffs* de guitarra que remiten directamente a *Lookin’ out my back door* (Credence Clearwater Revival),

aportando una sonoridad de *rock* de raíz que refuerza el motor rítmico de la pieza. Y la sección rítmica en donde el bajo y la percusión acentúan el tiempo débil, consolidando la estética del *country dixie* como el eje de acompañamiento.

La métrica binaria de 2/4, característica tanto del *dixie* como del *ragtime* lleva a un pulso altamente sincopado, sustituyendo la marcha cadenciosa original por un “oom-pah” rítmico que otorga a la canción un aire de danza rápida. La síncopa es el elemento unificador que permite que la cita de Joplin y el texto rapanui coexistan en una estructura coherente.

El tempo es rápido, situándose aproximadamente en los 15-120 BPM, como velocidad constante y vigorosa que transforma “el sentimiento de nostalgia por la distancia en una celebración a la conectividad”, impulsando el fraseo vocal hacia una interpretación dinámica.

Hay una armonía funcional diatónica en tonalidad mayor, enriquecida por las progresiones típicas del *ragtime* en las transiciones instrumentales. El uso de grados fundamentales es robusto, con una estabilidad necesaria para que los saltos estilísticos entre los *reefs* de *Credence* y las melodías de *Joplin* no rompan la unidad de la obra. La melodía es silábica y ágil, adaptándose al fraseo rápido impuesto por el *country dixie*, así el diseño melódico rapanui se entrelaza con las líneas instrumentales foráneas, logrando que el relato sobre la telefonía de la Armada se desplace con fluidez sobre una estructura musical globalizada, con una apertura y apropiación cultural de la música contemporánea de la Isla.

Parámetro	<i>Los Pascuenses</i>	<i>Katikati</i>
Desplazamiento de la estructura rítmica (Motor externo)	No existe un motor externo impuesto; la rítmica nace de la relación entre la voz y el rasgueo básico de la guitarra. El tiempo es orgánico y se manifiesta como una marcha cadenciosa subordinada al texto narrativo.	Se produce una sustitución total del motor rítmico por una base de <i>country dixie</i> . La estructura se desplaza hacia un patrón que incorpora maestralmente un <i>reef</i> de <i>Credence Clearwater Revival</i> y citas del icónico <i>The Entertainer</i> .
Transformación de textura vocal	Textura de bloque coral masculino denso y pectoral. Utiliza monofonía con duplicación melódica y terceras paralelas, manteniendo la aspereza y el vigor del canto tradicional rapanui.	La textura vocal se vuelve más ágil y armonizada en terceras y sextas melódica. La emisión es más ligera para poder integrarse en el fraseo rápido impuesto por el ensamble instrumental de estilo <i>dixie</i> .
Del pulso corporal al <i>country music</i>	El pulso es regular y fluido, ligado a la respiración y al énfasis de la historia comunicativa, así la sonoridad descansa exclusivamente en las cuerdas de nylon y la voz humana.	El pulso se estabiliza y acelera mediante una hibridación instrumental compleja. La balada original se transforma en una pieza de <i>ragtime rock</i> donde la percusión y el bajo imponen una cuadratura estricta y bailable.
Cambio en la función social de la música	La función principal es el testimonio histórico y la continuidad patrimonial. El canto actúa como documento oral que agradece un vínculo único, a través de la radiotelefonía.	La función social se desplaza hacia la traducción cultural lúdica. Al insertar el texto rapanui en géneros globales, se facilita la empatía emocional y el acceso de audiencias externas a través de un formato festivo y reconocible.

>> **Figura 18. Tabla 10. Tabla descriptiva tema tradicional “TEREFONÍA” Fuente: Elaboración propia**

IMÁGENES 01 – ENSAYOS Y GRABACIONES



>> IMÁGENES 1-2. Grabaciones del grupo Fuente:
Elaboración propia



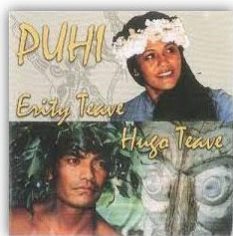
>> IMÁGENES 3-6. PRESENTACIONES Fuente:
Elaboración propia

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPBELL, Ramón. *Etnomusicología de la Isla de Pascua*.
Revista Musical Chilena, Vol. 42, Núm. 170 (1988)
- CAMPBELL, Ramón. *La herencia musical de Rapa Nui: etnomusicología de la Isla de Pascua*
Editorial Andrés Bello. Santiago, 1971. 594 páginas, Il.
- CHAUVET, Stephen. *L'île de Paques et ses mysteres*. Editions
Tel, 1935. París, Francia. 88 páginas, Il.
- DE ESTELLA, Bienvenido. RP OFM Cap. *Los misterios de la Isla de Pascua* Imprenta Cervantes, Santiago, Chile.
1920. 189 páginas, Il.
- ENGLERT, Sebastian. RP OFM Cap. *La tierra de Hotu Matu'a*.
Concepción, Chile. 1948
- KNOCHE, WALTER. *Tres notas sobre la Isla de Pascua*. Revista
Chilena de Historia y Geografía. Tomo 2, Núm 6.
Santiago, 1912
- LOYOLA, MARGOT. *Mis vivencias en Isla de Pascua*. Revista
Musical Chilena, Vol. 42, Núm. 170 (Julio-Diciembre,
1988)
- METRAUX, Alfred. *The kongs of Easter Island*. Journal of the
Polynesian Society. 1937
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *La música de la Isla de Pascua*.
Instituto de Investigaciones Musicales, Santiago, Chile.
1947.
- URRUTIA BLONDEL, JORGE. *Reportaje de un músico a Rapa Nui*. Revista Musical Chilena, Vol.12, Núm. 60 (Julio
Agosto, 1958)
- KATIKARÉ. 2020. INFORME DE INVESTIGACIÓN PERSONAL
PRO-EMPLEO ÁREA PATRIMONIO MUSICAL

FUENTES SONORAS REVISADAS

HUGO & ERITI TEAVE - Puhi



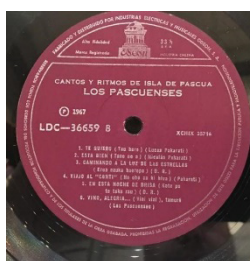
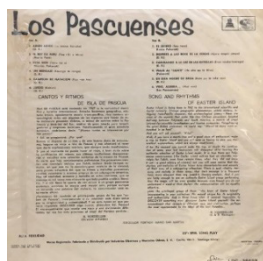
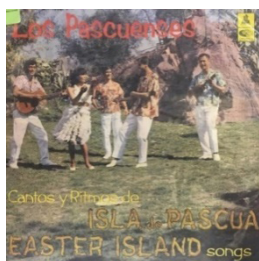
Código: HT-01/1996 - Sello: Arion - ARN 64345 - País:
Francia - Año: 1996 - Formato: CD, Album. Grabación:
Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.rapamusic.cl

KIKO AVAKA E TE MAU KOROHUA – Chants from Rapa Nui



Código: CTM2/11011 – Sello: Total Music – País: Estados Unidos – Año: 1995 – Formato: CD, Album. Grabación e imágenes: Archivo Alberto Hotus Chávez

LOS PASCUENSES – Cantos y ritmos de Isla de Pascua



Código: LP-01/1967- Sello: Odeon – LDC-36659 – País: Chile – Año: 1967 – Formato: Vinilo, LP, Album, Mono. Versiones Odeon, - LP, Album, Mono; PAÍS: Chile; Año 1967 Odeon - LP, Album, Stereo; PAÍS: Chile; Año 1968 Odeon - CD, Album, Reissue; PAÍS: Chile; año 1992 Odeon - Cassette, Album, Reissue, Stereo; PAÍS: Chile; Año. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.rapamusic.cl

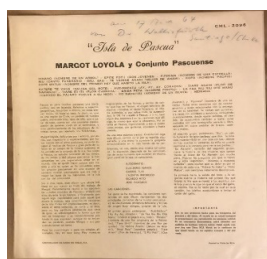
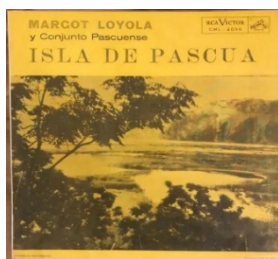
MANU RERE – Cantos y danzas de la Isla de Pascua



Código: MR-01/2004 – Sello: Musicales Zenteno – CDZ-2096 – País: Chile – Año: 2004 – Formato: Compact Disc, Album. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.discogs.com

MARGOT LOYOLA Y CONJUNTO PASCUENSE – Isla de Pascua

AÑO: 1959



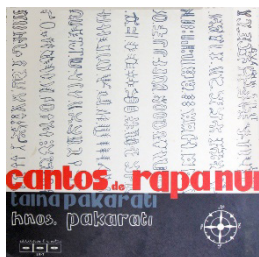
Código: ML-03/1959 - Sello: RCA Victor – CML – 2096 – País: Chile – Año: 1959 – Formato: LP, Album, Mono. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.discogs.com

RADIO MANU KENA – Te re'o o Rapa Nui (Volumen 1)



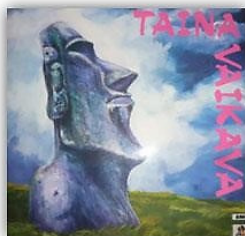
Código: MK-01/2006 – Sello: Radio Manukena – País: Chile – Año: 2006 – Formato: CD. Grabación e imagen: Archivo Alberto Hotus Chávez

TAINA PAKARATI - Cantos de Rapa Nui



Código: TP-01/1963 - Sello: Ediciones L.R. Ortiz - País: Chile – Año: 1963 - Formato: Vinilo, LP, Album, Stereo. Versiones: RCA Victor CML-2096 - LP: Album, Mono PAÍS: Chile; AÑO: 1959
Alerce ALC 72 - Cassette, Album, Reissue; PAÍS: Chile; AÑO: 1980
Alerce CDAE 0118 - CD, Album, Reissue, PAÍS: Chile, Año: 1991
RCA Victor CML-2096 - LP, Album, PAÍS: Chile

TAINA VAIKAVA - Taina Vaikava



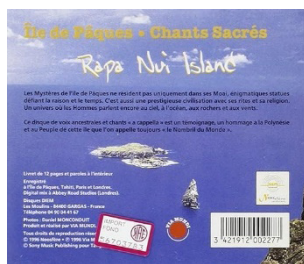
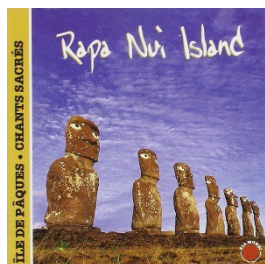
Código: TV-01/1977 – Sello: Odeon – 4169 - País: Chile – Año: 1977- Formato: Vinilo, LP, Stereo. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.rapamusic.cl

TRÍO KIO – Ka hoko mai



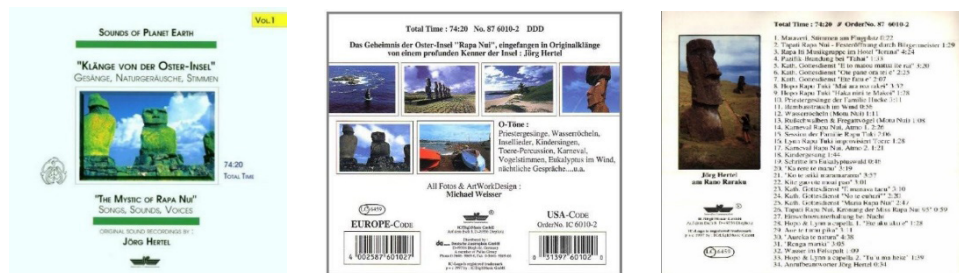
Código: A – Sello: Ace – País:Chile – Año: 1996 – Formato: Cassette, compilation. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.amazon.se

ARIOS ARTISTAS – Ile de Paques Chants sacrés



Código: NSFP 00123 – Sello: NooSFeR Production –200227 – País: Francia – Año: 1996 – Formato: CD, Sampler. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.amazon.se

VARIOS ARTISTAS – Klänge von der Oster-Insel



Código: JH-01/1997 – Sello: Innovativa Communication
– IC 87 6010-2 – País: Alemania – Año: 1997 – Formato:
CD, Sampler. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez –
Imágenes: www.rapamusic.cl

VARIOS ARTISTAS – La herencia musical de Rapa Nui



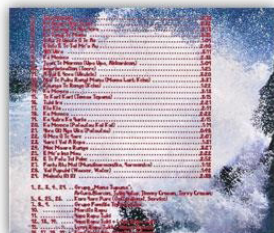
Código: RC-01/1971 – Sello: RCA – CML-2852-X – País: Chile
– Año: 1971 – Formato: Vinilo, LP, Album, Mono. Grabación:
Archivo Alberto Hotus Chávez – Imágenes: www.discogs.cl

VARIOS ARTISTAS – Musiques de l'île de Paques



Código: AMP/2908 – Sello: Antologie de la musique des
peuples – AMP 2908 – País: Francia – Año: 1981 – Formato:
Vinilo, LP, Gatefold. Grabación: Archivo Alberto Hotus
Chávez – Imágenes: Archivo Jorge Hotus Salinas

VARIOS ARTISTAS – Osterinsel



Código: VA-03-01/1999 - Sello: TP9 Records - TP9-014 - País: Alemania - Año: 1999 - Formato: CD, Album, Compilation. Grabación: Archivo Alberto Hotus Chávez - Imágenes: www.colnect.com