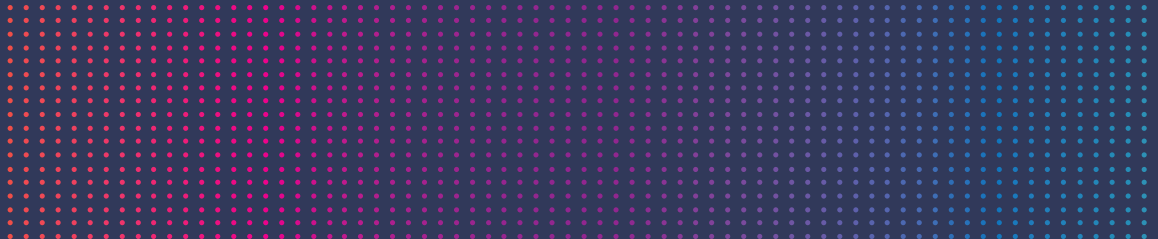




Ministerio de  
las Culturas,  
las Artes y  
el Patrimonio

Gobierno de Chile





ADAPTACIÓN DE LOS ACTUALES  
PLANES Y PROGRAMAS DE  
EDUCACIÓN MUSICAL DE NB1 Y  
NB2 A LA REALIDAD  
SOCIOCULTURAL DE RAPA NUI:  
SUGERENCIAS METODOLÓGICAS Y  
MATERIAL DE APOYO PARA CLASES

HAZ TU TESIS EN CULTURA 2005

Paula Andrea Villegas

Licenciatura en Música

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

## INTRODUCCIÓN


Desde que era una niña siempre quise conocer Isla de Pascua. Recuerdo que dentro de toda la música que mis padres coleccionaban y practicaban en su grupo folklórico había un registro de música pascuense de un grupo llamado Tara Raraina que siempre me fascinó por sus aletargadas melodías y su particular polifonía. Muchos años después supe que dicha grabación correspondía a una de las primeras realizadas por un grupo de pascuenses. Tal vez mi inclinación por esta cultura no distaba mucho de lo que cualquier persona común podría sentir por un lugar lleno de leyendas y misterios como lo es esta isla. Lo importante es que este interés se mantuvo en el tiempo y se concretó el año 2002, cuando por fin pude viajar a Rapa Nui con la intención de adentrarme un poco más en esta cultura que llama tanto mi atención. En esta experiencia tuve un contacto directo con la música y la danza.

Viviendo en Isla de Pascua trabajé en el colegio y advertí algunas dificultades del sistema educativo con respecto a la entrega y recepción de los conocimientos musicales. Por ejemplo, en el caso de la lectoescritura musical. Si los niños en Rapa Nui recibieran una formación más sólida y pertinente desde pequeños en este aspecto, la música Rapa Nui podría fortalecerse un poco más, ya que serían ellos mismos con una formación musical más completa, los que escribirían lo que escuchan de sus mayores y lo que ellos mismos sean capaces de crear. No quiero decir con esto que los alumnos no tengan capacidad de aprender ni que profesores y monitores no hagan un gran esfuerzo en dar lo mejor de sí en sus clases. El problema, a mi juicio, radica en otro punto.

Actualmente en Isla de Pascua se implementó lo que se conoce como Programa de Cursos de Inversión para el primer ciclo básico. Las clases para estos cursos se imparten su mayoría en lengua Rapa Nui. Además, dentro de los planes, se pone especial énfasis en fomentar costumbres ancestrales como la artesanía, el baile, la música y las costumbres familiares, entre otras. Las clases de música las imparten un monitor de origen rapanui, en conjunto con el profesor jefe.

Las clases consisten básicamente en anotar la letra de una canción Rapa Nui en la pizarra, hablar sobre el origen y el compositor de la misma, y después de esto, cantar la canción acompañado de la guitarra o el *ukelele*. Luego de aprendida la canción, se enseña una coreografía y sí la ocasión lo amerita (celebración del día de la lengua u otra festividad), confeccionan trajes para su posterior presentación en público.

A mi juicio, un aporte a esta experiencia de enseñanza-aprendizaje es incluir por un lado actividades dirigidas al aprendizaje de aspectos teórico-prácticos de la música; y por otro, a actividades que fomenten el fortalecimiento de las experiencias musicales familiares y de su comunidad. Se necesita para esto material pedagógico adecuado y



pertinente al medio cultural Rapa Nui, con ejemplos de su música que contenga y facilite la recepción y aprendizaje por parte de los alumnos de la isla, además de un método especializado para los profesores que imparten estas clases.

Este trabajo es una propuesta metodológica para NB1 y NB2 de la enseñanza de Educación Musical dirigida a los niños y niñas de Rapa Nui. Dicha propuesta pretende ayudar a la labor educativa, en cuanto al fortalecimiento de esta cultura a través de:

- La enseñanza de canciones tradicionales Rapa Nui (vocales e instrumentales), tanto antiguas como nuevas situadas en diferentes tópicos como ceremoniales, juegos, leyendas y danzas.
- La entrega de herramientas musicales a profesores en un método más simplificado (método Reusch) para escribir, leer y escuchar música.
- La entrega de herramientas etnográficas como lo es una guía para la construcción de un cuaderno de campo donde se registren cantos, danzas y experiencias relacionadas con el folklore Rapa Nui.
- La entrega de nociones teóricas sobre la Cultura Rapa Nui a los educadores con el propósito de que se acerquen a comprender los símbolos y la historia Rapa Nui en su proceso de aculturación ligada a las manifestaciones culturales musicales.
- El análisis y la síntesis integrada de los objetivos y contenidos de los planes y programas de las áreas de Lenguaje y Comunicación, Educación Física, Educación Musical y elementos del folklore Rapa Nui, elaborando así planes y programas de NB1 y NB2, adaptados especialmente para alumnos de Isla de Pascua.

Se espera que al aplicar estos diferentes métodos y herramientas, se logre desarrollar en los alumnos de Isla de Pascua un sentido crítico y constructivo con respecto a su música para que, de este modo, puedan recrear y perpetuar su cultura.

Espero que este trabajo sea la etapa inicial de una adaptación especial de los actuales planes y programas del subsector de Educación Artística (educación musical), propuestos por el Gobierno a la cultura Rapa Nui que, como objetivo más a largo plazo, tendrá el de alfabetizar musicalmente (aprendizaje de la lecto-escritura musical) a la comunidad Rapa Nui para que, en el futuro, sean ellos los que de forma natural y fidedigna resguarden su legado musical.

Confío en que mi experiencia como educadora en esta tierra lejana, unida a mi formación como músico, pueda ser un aporte al desarrollo de la educación musical intercultural bilingüe que se aplica en Rapa Nui.

## MARCO TEÓRICO

La propuesta educativa que a continuación se desarrolla, encuentra sus fundamentos en tres aspectos que se detallan de la siguiente forma:

1. La importancia de la educación intercultural bilingüe en áreas de alta densidad indígena: Educación Intercultural Bilingüe es aquel tipo de educación pensada especialmente para un grupo humano que está en minoría con respecto a otro, debido a un pasado histórico marcado por la dominación que por consiguiente generó el desarraigo y desapego a las costumbres antiguas. En este sentido, los rapanuis son un grupo humano que se encuentra en esta situación, debido a que los procesos de aculturación muestran como Isla de Pascua fue víctima, desde el día de su descubrimiento, de constantes abusos y saqueos por parte de quienes llegaban con buenas o malas intenciones, haciendo caso omiso de sus costumbres ancestrales y sistema político. La Educación Intercultural Bilingüe viene a ser el instrumento por el cual estas costumbres toman un valor no sólo para los individuos pertenecientes a una etnia, sino que también a los que no lo son. En otras palabras, fortalece mucho más el sentido de nación multiétnica.

Ahora la cuestión es cómo proyectar este tipo de educación. ¿Desde qué lugar asumir la Educación Intercultural Bilingüe? Y si logramos tener claro este lugar ¿cómo contextualizamos a nuestra realidad pedagógica la intersección de ambas realidades culturales? Estas son grandes inquietudes que han movido a antropólogos y científicos del lenguaje. A mi modo de ver, la clave que ayudaría a fortalecer en alguna medida la contextualización de la EIB sería el plantearnos como pedagogos diferenciadamente de la realidad que observamos, atentos al devenir del lenguaje simbólico que este remanente aborígen devela, en otras palabras, legitimizar su existencia per se de nuestras certezas pedagógicas probadas empíricamente, que dicen de otros contextos educativos distintos a la sorpresa que nos provoca(ra) esta nueva realidad.

2. Calidad de la educación y su pertinencia: La actual reforma educacional contempla dentro de sus planes y programas de Música la inclusión de contenidos relacionados con las culturas originarias, pero ¿existe actualmente material de apoyo adecuado y adaptado para profesores y alumnos de Rapa Nui en el currículo de Música? ¿Responden los actuales currículos a las necesidades culturales y sociales de los alumnos de Isla de Pascua y de otras etnias? Lo cierto es que existe consenso en reconocer que gran parte de los establecimientos a los cuales asisten estudiantes de etnias diferentes (aymaras, mapuches, pascuenses) no estarían entregando una formación acorde a esas culturas ni a la realidad socioeconómica

de las comunidades en las que se insertan, lo cual perjudica gravemente a estos grupos étnicos. Por otro lado, veo que no se ha dotado a los profesores de material pedagógico adecuado y del perfeccionamiento que se requiere para llevar a cabo lo que contempla la "ley indígena" en este sentido.

3. Características psico-sociales de los niños de Isla de Pascua: En un estudio realizado el año 1998, a través del Departamento de Educación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, que se realizó en el establecimiento más importante de Isla de Pascua, el Liceo Lorenzo Baeza Vega, se buscó conocer si escuela y familia eran considerados sistemas fenoméricamente interactivos, integrados por individuos con necesidades y motivaciones, que se integran en algunas dimensiones o conforman sistemas paralelos. Los resultados fueron los siguientes:<sup>1</sup>

Los datos obtenidos permiten inferir incompatibilidad existente entre los sistemas interaccionales estudiados (familia y escuela). El patrón comunicacional existente entre los sistemas interaccionales estudiados (familia y escuela). El patrón comunicacional que emerge y trasciende las características individuales de todos los actores comprometidos es de tensión, agudizada por la fuerte distinción étnica entre continentales y pueblo Rapa Nui. Estudiantes, profesores, familia y miembros representativos de la comunidad son críticos respecto a la acción del Liceo.

- Al mismo tiempo, hay factores psico-sociales en los estudiantes que constituyen a nuestro juicio, polos de tensión importantes de considerar. Es el caso de los bajos niveles de autoestima, insatisfacción y otros. En el caso de los alumnos se presentan las siguientes tendencias:
- Bajos niveles de autoestima general y bajos en relación a la familia. Empleo de estrategias de aprendizaje centradas más bien en retención de hechos que en el procesamiento elaborativo profundo de la información.
- Percepción global insatisfactoria del sistema escolar profesores, programa de estudios, sistemas normativos, infraestructura).
- Desarrollo de expectativas profesionales contradictorias: disociación entre aspiraciones y las estrategias necesarias para su logro.
- Percepción de un apoyo insuficiente de la mayoría de los hogares a la gestión escolar.

---

<sup>1</sup> Conclusiones sacadas textualmente del estudio realizado por Dina Alarcón Quezada y Monica Ilaña Mena -Escuela y familia en Isla de Pascua: ¿sistemas compatibles?- Revista Enfoques Educativos Vol.1 N°2 1998 Departamento de Educación Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile.

## PLANES Y PROGRAMAS PARA NB1 Y NB2 ADAPTADOS A LA REALIDAD SOCIO CULTURAL RAPA NUI

Los planes y programas adaptados que se presentan a continuación están basados en los entregados por el Gobierno de Chile, correspondiente al área de educación musical.

No obstante, se han integrado parámetros importantes de otras áreas, como lo son lenguaje y comunicación y educación física. Con este modelo articulado se pretende fomentar el uso y vigencia de la lengua Rapa Nui y tradiciones dancísticas y lúdicas de la misma cultura, integradas a las musicales.

Estos planes y programas contienen objetivos fundamentales, contenidos mínimos y sugerencias de actividades que han sido concebidas especialmente para los alumnos de Isla de Pascua, tanto rapanuis como los que no lo son. El objetivo fundamental de este programa es fortalecer las costumbres Rapa Nui, aproximando al niño o niña a la música más antigua y tradicional conocida en Pascua desde una perspectiva lúdica que integre lo corporal como eje central del currículo. Es por ello que juego y danza no pueden estar ausentes en esta propuesta pedagógica que más que aleccionar, busca rescatar una cultura que aún oculta algunos secretos por descubrir.

### 1. Esquema General de Planes y Programas de NB1

Objetivos Fundamentales	Contenidos Mínimos
1. Expresarse creativamente con la voz en forma audible y clara.	1. Utilizar una sana emisión de la voz a través de la técnica vocal y una correcta respiración, tomando en cuenta aspectos tradicionales. 2. Pronunciación, articulación y entonación adecuada en las diversas interacciones orales cantadas en Te Vananga Rapa Nui.
2. Escuchar y repetir repertorio de canciones tradicionales de formas recitadas ( <i>patautau</i> y <i>hoko</i> ) y melódicas ( <i>riu</i> ).	1. Audición frecuente de música autóctona Rapa nui ( <i>riu</i> y <i>patautau</i> ), desarrollando el interés y goce por la misma. 2. Audición y repetición de <i>patautau</i> , <i>hoko</i> , fórmulas de juego y otras formas tradicionales. 3. Explorar y apreciar el entorno sonoro y sus fuentes de producción del sonido.
3. Dominar progresivamente el código del lenguaje y escritura musical no tradicional (grafía alternativa).	1. Lectura de motivos rítmicos breves, con patrones claros y predecibles, que utilicen reiteraciones y valores de duración completos. 2. Utilizar y comprender un vocabulario musical cada vez más amplio (en rapa nui y en castellano). 3. Conocer la simbología de la escritura musical



	no tradicional (método Reusch).
4. Expresarse creativamente a través de instrumentos de percusión propios del medio (piedras, madera, metales, materiales de desecho y otros) y sonidos corporales.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Instrumentos autóctonos y su relación con la naturaleza: <i>maea</i>, <i>kahuaha</i> y <i>keho</i>.</li> <li>2. Acompañar llevando el pulso o en forma de ostinatos rítmicos en forma individual y grupal con un instrumento de percusión una canción o recitación (<i>patautau</i>).</li> <li>3. Movimiento del pulso y su organización binaria y ternaria en las distintas formas de <i>riu</i> (canciones) y otras formas recitadas. Sonorizar dramatizaciones de leyendas con instrumentos sacados de la naturaleza.</li> </ol>
5. Escuchar comprensiva y atentamente leyendas, experiencias y canciones interpretadas por la familia y otros, reproduciendo melodías y textos registrando información.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dramatizaciones: participación en juegos de roles, en dramatizaciones espontáneas o preparadas, de escenas de la vida real o basada en relatos leídos (leyendas Rapa Nui) y escuchados a personas de la comunidad.</li> <li>2. Reconocer vivencias musicales propias y de la familia que motiven a registrarla y a investigar antecedentes sobre ellas en un "cuaderno de campo".</li> <li>3. Registro y clasificación de las experiencias musicales entregadas por la familia.</li> <li>4. Descripción de lugares en las narraciones, caracterización de personajes e identificación del tiempo y secuencias de acciones.</li> </ol>
6. Expresarse a través de la danza en forma coordinada con otros en secuencias simples de movimientos.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Desarrollar movimientos o elementos de danza tradicionales (<i>tamuré</i> y <i>hoko</i>), con apreciación del respeto de normas y del trabajo en equipo.</li> <li>2. Desarrollar elementos de la expresión corporal.</li> <li>3. Observación y descripción de danzas y juegos (en registros fonográficos, experiencias vivas, dibujos y otros) rescatando sus características más tradicionales.</li> </ol>
7. Fortalecer el manejo del cuerpo en relación a actividades rítmicas, de recreación y de ajuste postural.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se enfatizan el aprendizaje de los juegos de <i>kai-kai</i>, en cuanto a la manipulación de los hilos.</li> <li>2. Ejercitar una sana postura corporal al bailar y cantar.</li> <li>3. Formulación de instrucciones para: desarrollar juegos, orientarse espacialmente y temporalmente, o realizar otras acciones como coreografías simples.</li> <li>4. Coordinación de cadera y manos en relación al pulso.</li> </ol>
8. Valorar y respetar las expresiones tradicionales en las danzas y los juegos Rapa Nui.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Relato coherente y secuenciado de experiencias dancísticas personales y grupales generando informes sobre actividades realizadas. Mantener cuaderno de campo.</li> <li>2. Significado del movimiento de las manos en las</li> </ol>

	<p>danzas Rapa Nui.</p> <p>3. Recopilación de <i>kai-kai</i> a través de entrevistas a familiares y otros.</p>
--	--

## 2. Esquema General de Planes y Programa de NB2

Objetivos Fundamentales	Contenidos Mínimos
1. Expresarse con la voz en forma audible y clara, utilizando una sana forma de respiración y técnica vocal tradicional.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Cantar y acompañarse a la vez de un ostinato rítmico simple.</li> <li>2. Ejercitación de fraseo y relación entre frase hablada y frase cantada</li> <li>3. Técnica vocal que incluya vocalizos melódicos de una octava y rapidez en la articulación.</li> <li>4. Interpretación de canciones parcialmente polifónicas (cantos <i>ute</i>).</li> <li>5. Uso de contracciones góticas (<i>ngau</i>) como acompañamiento.</li> </ol>
2. Escuchar atenta y comprensivamente repertorio tradicional discriminando sonidos y sus diversas formas de organización (ritmo, melodía, forma, timbres e intensidad).	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Identificar en las canciones del repertorio entregado por la familia aspectos significativos tales como propósito y contenidos.</li> <li>2. Audición y repetición de cantos <i>ate</i> (<i>manavamore</i> y <i>manavamate</i>).</li> <li>3. Identificación de distintos timbres de instrumentos autóctonos e introducidos por otras culturas.</li> <li>4. Identificar similitudes y diferencias entre la música Rapa Nui y otras músicas sobre todo las de origen polinesio.</li> </ol>
3. Dominar conceptos básicos de la escritura musical tradicional y no tradicional, mejorando el aspecto de la grafía musical hasta transformarla en una destreza habitual.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conocer y apreciar el carácter del lenguaje musical, como medio de expresión y de comunicación que sirve para perpetuar ideas tanto musicales como literarias.</li> <li>2. Relación del lenguaje musical con otros lenguajes (Método Reusch).</li> <li>3. Aumentar el número de palabras de términos musicales tanto en Rapa Nui como en castellano.</li> <li>4. Regularidad de la escritura musical tradicional y alternativa.</li> </ol>
4. Crear e interpretar motivos rítmicos y juegos de preguntas y respuestas en base a melodías.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Reproducción imitativa y producción creativa de ostinatos a través de: <ul style="list-style-type: none"> <li>- La voz</li> <li>- Instrumento de percusión</li> <li>- Instrumento de viento</li> <li>- El cuerpo</li> </ul> </li> <li>2. Leer fluida y comprensivamente los valores de</li> </ol>

	<p>duración de frases de cuatro compases, utilizando la voz u otro instrumento.</p> <p>3. Leer a primera vista pequeños trozos musicales de no más de una quinta extensión.</p>
Expresarse de forma crítica y respetuosa frente a la música Rapa Nui.	<p>1. Audición de música autóctona y folclórica Rapa Nui.</p> <p>2. Reproducir, resumir y comentar críticamente lo escuchado en las audiciones en clase, entrevistas a familiares y en otro medio (radio y televisión local) que motive a registro en el "Cuaderno de Campo".</p> <p>3. Registro y clasificación de las experiencias musicales entregadas por la familia.</p> <p>4. Transcripción y registro de pequeños motivos rítmicos de la música.</p>
6. Expresarse con fluidez a través de danzas imitativas ( <i>tamuré y hoko</i> )	<p>1. Participación individual y grupal en juegos y danzas que impliquen ejecución de tareas y ejercitación de cadenas motrices básicas usando en lo posible el entorno natural como recurso para su ejecución.</p>
7. Resolver tareas de tipo motriz que impliquen ejercitación de combinación de formas básicas de movimientos y del sentido rítmico.	<p>1. Conocer y practicar formas elementales de danzas folclóricas Rapa Nui, expresando sentimientos estados de ánimo y significado de la canción a través del movimiento de las manos.</p> <p>2. Realización de juego <i>kaikai</i>: de dificultad mayor.</p> <p>3. Danzas polinesias: <i>tamuré</i> tahitiano y <i>aparima</i> (baile femenino)</p>
8. Desarrollar habilidades motoras básicas que contribuyan a fortalecer el sentido de espacio-tiempo en el desempeño de las danzas y a responder en forma adecuada a requerimientos de manejo corporal de diferentes entornos.	<p>1. Formas coreográficas simples que impliquen desplazamientos que formen figuras geométricas.</p> <p>2. Utilización de elementos como género, cintas, aros, cojines en el montaje de secuencias coreográficas.</p> <p>3. Dominio de la interpretación libre.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Entrenamiento corporal: respiración, relajación, equilibrio, flexibilidad, ritmo.</li> <li>- Imaginación plástica: inmovilidad y movimiento, sentido del espacio, búsqueda del gesto, búsqueda de la sensación, búsqueda del movimiento.</li> <li>- Creación dramática: la improvisación dramática, el encadenamiento y el desenlace, la búsqueda de lo absurdo, Juegos colectivos planificados e improvisados y el psicodrama (estado de ánimo del mismo niño).</li> </ul>
9. Valorar y respetar las expresiones tradicionales en las danzas y los juegos Rapa Nui.	<p>1. Relato coherente y secuenciado de experiencias dancísticas personales y grupales, generando informes sobre actividades realizadas. Mantener cuaderno de campo.</p>

	<p>2. Significado del movimiento de las manos en las danzas Rapa Nui.</p> <p>3. Recopilación de <i>kaikai</i> a través de entrevistas a familiares y otros.</p>
--	---

### 3. Propuesta de Actividades para NB1

1.1.1 En grupo cantan una canción a una voz de corta duración con distintas intensidades. Luego la acompañan con las palmas.	3.1.3 Organizar tres grupos que reproducirán los distintos ostinatos entregados.
1.1.2 Práctica de la respiración en frases cortas.	3.2.1 Aprender la simbología que identifica a los instrumentos Rapa Nui en el sistema Reusch.
1.1.3 Desarrollo de la técnica vocal a través de ejercicios de fonación en un ámbito de quinta, utilizando fonemas propios del Rapa Nui.	3.2.2 Aprenden la simbología de los elementos de la agógica en el sistema Reusch. Registran las palabras y símbolos aprendidos en su "cuaderno de campo".
1.2.1 Repetición de <i>patautau</i> y <i>Hoko</i> siguiendo la rítmica tradicional.	3.2.3 Diferenciar la duración de una blanca y una negra por medio de escritura no tradicional adaptados a una canción.
1.2.2 Entonar cantos <i>riu</i> .	3.3.1 Conocer una partitura en método Reusch y su simbología.
1.2.3 Articular con ejercicios y juegos de trabalenguas en los dos idiomas, en una y dos notas.	3.3.2 Interpretar la partitura presentada.
2.1.1 En forma consciente escuchan cantos ( <i>riu</i> , <i>patautau</i> y <i>ute</i> ) entregados por el profesor.	4.1.1 Conocer instrumentos tradicionales y autóctonos.
2.1.2: Repetir los textos de las canciones entregadas por el profesor en forma recitada, acompañada por palmas marcando el pulso.	4.1.2 Construir un instrumento con materiales recogidos en salida a terreno.
2.2.1 Repiten los textos de las canciones con movimientos corporales.	4.1.3 En grupo dibujan instrumentos autóctonos y confeccionan papelógrafos.
2.2.2 Repiten los textos de las canciones con movimientos espaciales.	4.1.4 Inventar símbolos que identifiquen a los instrumentos creados por ello.
2.2.3 Juegos colectivos, de manos y movimientos propuestos por el grupo.	4.1.5 Interpretar una partitura creada por el profesor utilizando los instrumentos de los alumnos.
2.3.1 Salida a terreno: descubrir, grabar y reproducir los sonidos naturales y artificiales del medio.	4.2.1 Identifican el pulso en una canción a través del baile.
2.3.2 Imitación de los sonidos descubiertos en el ambiente y organización de estos bajo un pulso dado.	4.2.2 Marcar el pulso con distintas partes del cuerpo a través de movimientos o sonidos.
3.1.1 Escuchan una canción interpretada al unísono.	4.2.3 Repiten ostinatos rítmicos, dados por el profesor, con instrumentos de percusión
3.1.2 Repetir diferentes ostinatos dados por el profesor	4.2.4 Acompañan con un ostinato (en forma grupal y después individual) <i>patautau</i> reproducidos por una grabación.
	4.2.5 Acompañan con un ostinato (en forma grupal

y después individual) <i>patautau</i> interpretadas por ellos.	6.2.3 Moverse en forma libre ocupando todo el espacio.
4.3.1 Identifican acento dentro del pulso.	6.3.1 Observan danzas en terreno y a través de videos.
4.3.2 Identifican el tiempo fuerte (acento) en un vals pascuense.	6.3.2 Registran las danzas y juegos observados de forma escrita, a través de dibujos u otro medio.
4.3.3 Identifican el tiempo fuerte (acento) en un tango pascuense.	6.3.3 Muestran sus trabajos de registro de danza al curso.
5.1.1 Registran vivencias y experiencias familiares en su cuaderno de campo guiado por una pauta de observación.	7.1.1 Realización de Juego de hilo <i>kaikai</i> siguiendo guía de trabajo.
5.1.2 Cuentan al curso las experiencias recopiladas.	7.1.2 Realización de juego <i>kaikai</i> acompañado de su <i>patautau</i> correspondiente de forma grupal.
5.1.3: En forma grupal seleccionan y dramatizan las experiencias que más les llame la atención.	7.1.3 Realización de juego <i>kaikai</i> acompañado de su <i>patautau</i> correspondiente de forma individual.
5.2.1 Registran a través de medios fonográficos canciones tradicionales entre los familiares ayudados por sus padres o tutores, utilizando pauta de observación del cuaderno de campo.	7.2.1 Realizan ejercicios corporales que implican una correcta postura de la columna vertebral al caminar y sentarse.
5.2.2 Escuchan las grabaciones ante el curso y observan sus características.	7.2.2 Realizan ejercicios corporales que implican una relajación al cantar sobre todo del cuello, hombros y espalda.
5.2.3 En forma grupal, seleccionan la canción que más le llame la atención y la cantan acompañados de instrumento.	7.2.3 Realizan ejercicios corporales y vocales en forma simultánea en que se debe mantener una postura sana y natural del cuerpo que no implique esfuerzo.
5.3.1 Mantener un cuaderno de campo donde se registran las experiencias de recopilación. Este cuaderno debe ser llenado por el alumno, el apoderado y en algunos casos el profesor.	7.3.1 Realizan ejercicios de conocimiento, imaginación y sensibilización de su cuerpo.
5.3.2 Mantener una cinta de casete donde se registraran todos los cantos recopilados en la comunidad.	7.3.2 Utilizan objetos en representaciones corporales.
5.4.1 Cuentan en forma oral sus experiencias de recopilación tomando en cuenta la caracterización de personajes, identificación de tiempo y secuencia de acciones.	7.3.3 Desarrollan juegos siguiendo instrucciones que impliquen cambios de direcciones en el espacio.
5.4.2 Opinan sobre las experiencias recopiladas por sus compañeros.	7.3.4 Bailan coreografías que impliquen cambios de frentes, entrecruzamientos, intercambios de fila, rondas, cambios de nivel, etc., siempre tomando en cuenta la forma de la canción elegida.
6.1.1 Bailan danzas tradicionales de forma libre.	7.4.1 Realizan ejercicios de coordinación entre el movimiento de caderas y pies al bailar <i>tamuré</i> siguiendo el pulso.
6.1.2 Movimiento de las manos en las danzas polinesias y su representación de relatos.	7.4.2 Realizan ejercicios de representación de canciones solo con movimientos corporales.
6.1.3 Bailan danzas tradicionales enmarcadas en una coreografía.	7.4.3 Realizan ejercicios de representación de canciones sólo con brazos y manos.
6.2.1 Elongaciones guiadas por el profesor para comenzar a bailar.	7.4.4 Realizan ejercicios de coordinación entre brazos y piernas siguiendo distintos pulsos con cada una de las extremidades.
6.2.2 Reconocimientos de las distintas partes del cuerpo a través del movimiento.	

7.4.5 En forma grupal crean coreografías con elementos observados en trabajo de terreno.
8.1.1 Registran vivencias y experiencias de juegos y dancística de familiares, a través de medios audiovisuales y/o dibujos en su cuaderno de campo, guiado por una pauta de observación y ayudados por sus padres o tutores.
8.1.2 Narran sus experiencias dancísticas y de juego ante el curso.
8.1.3 Observan videos y dibujos ante el curso y dan opiniones sobre ellos.
8.2.1 Asisten y observan ensayos de grupos de danza y música Rapa Nui, poniendo especial atención en lo gestual y narrativo del movimiento de las manos.
8.2.2 Entrevistan siguiendo pauta de cuaderno de

campo a persona experta de grupo de danza que se desempeñe como coreógrafo.
8.2.3 Ronda de opiniones sobre las experiencias recopiladas por sus compañeros y las propias.
8.3.1 Observación de juego <i>kaikai</i> acompañado por su <i>patautau</i> en sala de clases y en terreno.
8.3.2 Registro a través de dibujos y aprendizaje de juego <i>kaikai</i> desconocido por el alumno.
8.3.3 Registro de juego <i>kaikai</i> a través de trabajo grupal (confección de paneles con las figuras de los <i>kaikai</i> hechas en hilo).

#### 4. Propuesta de Actividades para NB2

1.1.1 En forma grupal cantar una canción acompañado por un ostinato rítmico (instrumental o vocal) interpretado por un compañero.
1.1.2 Cantan y se acompañan simultáneamente por un ostinato rítmico instrumental.
1.1.3 En forma individual cantar una canción acompañado por un ostinato rítmico (instrumental o vocal) interpretado por otra persona.
1.2.1 Identificación de la frase musical.
1.2.2 Práctica de la respiración en frases habladas y cantadas cada vez más largas.
1.3.1 Desarrollo de la técnica vocal a través de ejercicios de fonación en un ámbito de octava.
1.3.2 Desarrollo de la articulación en vocalizos que impliquen rapidez utilizando palabras en Rapa Nui.
1.4.1 Escuchan canciones a más de una voz.
1.4.2 Repiten la voz principal de una canción polifónica luego se aprenden la otra.
1.4.3 En dos grupos interpretan canciones (cantos <i>ute</i> ) a dos voces.

1.5.1 Escuchan a través de grabaciones o salidas a terreno la utilización del " <i>ngau</i> ".
1.5.2 Identifican el uso de esta técnica en cantos Rapa Nui como de otras culturas.
1.5.2 Cantan ostinatos rítmicos vocales utilizando la técnica del " <i>ngau</i> ".
2.1.1 A través de entrevistas a miembros de la comunidad o familiares, traducir o averiguar los contextos generales de las canciones recopiladas.
2.1.2 Aprenden las traducciones (si las tuvieran) de algunos de los cantos Rapa Nui al castellano.
2.1.3 En un trabajo grupal, categorizar las canciones aprendidas según la ocasión y función. Elaboran guías de audición para canciones recopiladas.
2.2.1 Escuchan cantos Ate manava more y Ate manava mate. Investigar en terreno de qué hablan estos cantos.
2.2.2 Repetir y entonar cantos <i>ate</i> en forma polifónica (dos o más voces).
2.2.3 Cantar en forma grupal cantos " <i>ate</i> " con acompañamiento rítmico.
2.3.1 Escuchan ejemplos musicales e identifican

los distintos timbres de los instrumentos tradicionales Rapa Nui.	fraseo.
2.3.2 Reconocimiento visual de los instrumentos tradicionales.	4.2.2 Realizan cantos en forma responsorial interpretados tanto con la voz como instrumentos de percusión y flauta.
2.3.3 Diferencian los instrumentos autóctonos de los introducidos por otras culturas.	4.3.1 Leen a primera vista motivos rítmicos en forma grupal.
2.4.1 Escuchan ejemplos musicales de otras culturas.	4.3.2 Leen a primera vista frases rítmicas con valores de duración de blancas y negras de forma grupal.
2.4.2 Reconocen elementos similares y distintos en la música de otras culturas polinésicas como instrumentación y forma de canto.	4.3.3 Se dividen en dos o más grupos y leen, a modo de Quolibet, frases musicales rítmicas con la misma métrica pero distintas en cuanto a valores de duración.
3.1.1 Crean poemas cortos de tema libre y le agregan ritmo a modo de <i>patautau</i> escrito en sistema Reusch.	4.3.4 Leen a primera vista motivos rítmicos melódicos que no superen el ámbito de quinta.
3.1.2 Interpretan en forma grupal los poemas creados por ellos, acompañados con instrumentos de percusión o el cuerpo.	5.1.1 Escuchan ejemplos musicales Rapa Nui orientados por una guía de audición que especifica en algunos casos el compositor, el tipo de canto, la instrumentación, la ocasión en que se canta, etc.
3.2.1 Identifican valores de duración en las palabras y las transcriben.	5.1.2 Escuchan ejemplos musicales Rapa Nui y confeccionan una guía de audición a modo de las que han visto y agregándole otros aspectos o detalles vistos por ellos.
3.2.2 Escuchan música de diversos estilos y tópicos, y dibujan las melodías.	5.2.1 Confeccionan las guías de audición de las canciones escuchadas en las entrevistas a familiares. Agregan información en el cuaderno de campo.
3.2.3 Construyen una maqueta con la técnica de su elección sobre la música Rapa Nui.	5.2.2 Presentan sus guías de audición ante el curso.
3.3.1 Continúan el trabajo de años anteriores y van registrando términos y símbolos musicales tradicionales y no tradicionales (también los creados por ellos) en su "cuaderno de campo".	5.3.1 Registran de forma fonográfica los juegos y cantos recogidos entre sus familiares.
3.4.1 Escriben partituras tanto en sistema tradicional de escritura musical como no tradicional.	5.3.2 Clasifican los cantos recogidos entre la familia refiriéndose a la organología, el tipo de canto, en binarias y ternarias, la ocasión en que se cantan, etc.
3.4.2 Crean y escriben pequeños motivos rítmicos.	5.4.1 Transcriben motivos musicales de las canciones o <i>patautau</i> recogida entre la familia con ayuda del profesor. Utilizan método Reusch.
3.4.3: Crean y escriben frases musicales de forma rítmica.	5.4.2 Muestran sus trabajos de transcripción a la comunidad incluyendo instrumentos de percusión y viento.
4.1.1 Repiten frases rítmico-melódicas de más de cuatro compases con la voz.	6.1.1 Bailan danzas tradicionales de forma libre.
4.1.2 Repiten frases rítmico-melódicas de más de cuatro compases con instrumentos de percusión y la voz.	6.1.2 Bailan danzas tradicionales enmarcadas en una coreografía utilizando diseños de piso más complejos cada vez más complejos.
4.1.3 Repiten frases rítmico-melódicas de más de cuatro compases con flauta.	
4.1.4 Repiten frases rítmico-melódicas de más de cuatro compases con la voz y movimientos corporales.	
4.2.1 Interpretan frases con instrumentos musicales y con la voz respetando la agógica y el	

6.1.3 Crean coreografías en forma grupal y las presentan a la comunidad.	8.3.1 Realizan un entrenamiento corporal que implican la práctica de la respiración, equilibrio y elongaciones siempre antes de disponerse hacer cualquier actividad de tipo dancística.
7.1.1 Crean una coreografía diferente sobre una ya conocida o bien variar algunos movimientos que den cuenta del significado del texto de la canción.	8.3.2 Realizan juegos de imaginación guiados por el profesor que implican no sólo la relajación sino que la creatividad.
7.1.2 Investigan sobre los bailes polinesios conocidos como Aparima.	8.3.3 Eligen una leyenda en forma grupal y la interpretan aplicando lo aprendido en el plano de la danza y el juego.
7.1.3 Aprenden coreografías de canciones tradicionales que cuenten leyendas o historias entregada por la profesora.	9.1.1 Registran vivencias y experiencias de juegos y dancística de familiares, a través de medios audiovisuales y/o dibujos en su cuaderno de campo, guiado por una pauta de observación y ayudados por sus padres o tutores. (Continúan con el mismo trabajo realizado en 1er y 2do año).
7.2.1 Realización de Juego de hilo <i>kaikai</i> siguiendo guía de trabajo (se continúa haciendo el mismo trabajo del 1er y 2do año).	9.1.2 Narran sus experiencias dancísticas y de juego ante el curso.
7.2.2 Realización de juego <i>kaikai</i> acompañado de su <i>patautau</i> correspondiente de forma grupal.	9.1.3 Observan videos y dibujos ante el curso y dan opiniones sobre ellos.
7.2.3 Realización de juego <i>kaikai</i> acompañado de su <i>patautau</i> correspondiente de forma individual.	9.2.1 Registran en su cuaderno de campo lo comentado por sus familiares sobre el movimiento de las manos. Además hacen una investigación sobre el <i>hoko</i> .
7.3.1 Observan danzas polinésicas en terreno y a través de videos.	9.2.2 Dibujan de forma secuenciada los movimientos de las manos más característicos o recurrentes en una danza que hayan observado.
7.3.2 Realizan coreografías simples de <i>tamuré</i> tahitiano	9.3.1 Observación de juego <i>kaikai</i> acompañado por su <i>patautau</i> en sala de clases y en terreno (continuación del trabajo de 1er y 2do año básico).
7.3.3 Registran las diferencias que existen entre las danzas Rapa Nui y las de Tahití.	9.3.2 Registro a través de dibujos y aprendizaje de juego <i>kaikai</i> desconocido por el alumno.
8.1.1 Realizan coreografías con mayor cantidad de desplazamiento que implique dibujos de piso más complicados que en el NB1.	9.3.3 Registro de juego <i>kaikai</i> a través de trabajo grupal (confección de paneles con las figuras de los <i>kaikai</i> hechas en hilo).
8.1.2 Realizan coreografías integrando a su vocabulario conceptos propios de la danza como pasacalle, rondas, etc.	
8.2.1 Utilizan elementos propios de su cultura (Ao, flores, pareu, etc.) en la realización de coreografías y otros alternativos.	
8.2.2 Averiguan sobre el Ao como símbolo de mando dentro de su cultura.	

## SUGERENCIAS METODOLÓGICAS Y MATERIAL DE APOYO PARA CLASES

Las siguientes sugerencias metodológicas van acompañadas de material de apoyo para clases y pretenden ser una ayuda para el docente de primer ciclo básico que tenga la tarea de enseñar música en Rapa Nui sin excluir por supuesto a quienes



quieran profundizar algunos conocimientos sobre esta cultura en alumnos de otras latitudes.

## 1. Canto Rapa Nui

### a. Características Generales de la Música Vocal Rapa Nui

La música vocal en Isla de Pascua es una pieza fundamental en las expresiones artísticas de este pueblo. Sus instrumentos autóctonos no son muchos, por lo tanto, la voz humana juega un papel preponderante en este sentido. Según los estudios del Dr. Ramón Campbell, el timbre de voz de las personas de raza rapanui más pura posee una característica muy típica que se derivaría de una conformación de la cavidad bucal, nasal y senos faciales, llamando particularmente la atención lo gutural<sup>2</sup> y nasal de la voz de estos pascuenses.

Contracciones glóticas y ruidos cavernosos de la garganta y del pecho ayudaban a mantener el ritmo de una canción bailable en los conjuntos y animar las fiestas colectivas de los diversos Koro.<sup>3</sup> Estos sonidos, que no son desconocidos en otros grupos étnicos aborígenes, fueron denominados *Ngau*<sup>4</sup> por el Dr. Campbell. Tal práctica es aún utilizada.

En cuanto al el estilo de canto, se utiliza la palabra o sílaba "e" de forma prologada en distintas partes de la ejecución de los cantos en especial al comenzar y finaliza las frases, es muy común que se sostenga la voz oscilando entre notas del modo en que se canta para luego llegar a la tónica, estos son los cantos conocidos como "ei".

### b. Organización de grupos vocales

Los Rapa Nui tienen muy incorporada la polifonía, las razones pueden deberse a que son una isla que desde tiempos inmemoriales ha recibido a personas de todo el mundo y con ella sus influencias en particular las de las misiones evangelizadoras, las cuales dejaron el estilo de los cantos litúrgicos.<sup>5</sup> Llama la atención escucharlos cantar en misa y ver cómo tácitamente se organizan las voces en los distintos registros para conformar con esto un verdadero coro. El Padre Sebastián Englerd define los registros

---

<sup>2</sup> Gutural: (Del lat. *guttur*, -*ūris* 'garganta', y -al). 1. adj. Perteneciente o relativo a la garganta. 2. adj. Fon. Dicho de un sonido: Que se articula tocando el dorso de la lengua con la parte posterior del velo del paladar o acercándose a él formando una estrechez por la que pasa el aire espirado. U. t. c. s. f. En sentido amplio se dice de los sonidos articulados en la úvula o por contracción de la faringe.

<sup>3</sup> Ver "Organización de una *koro*". La Tierra de Hotu Matu'a, p. 299.

<sup>4</sup> *Ngau*: garganta.

<sup>5</sup> Escuchar pista 1 de ejemplos auditivos [http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/01\\_Pista1.mp3](http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/01_Pista1.mp3)

de las voces en Rapa Nui de la siguiente forma:

Voces femeninas

Reo arunga: Soprano

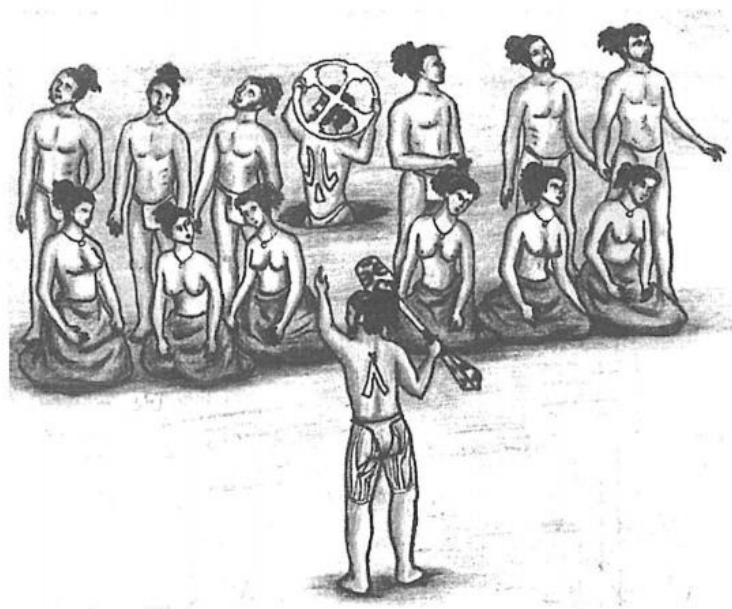
Reo vaenga: Contralto

Voces masculinas

Reo vaenga oraro: Tenor

Reo araro: Bajo

Siempre hay una persona que actúa de guía para los demás; canta con más volumen y es el primero en empezar la frase musical, éste vendría siendo el director. Antiguamente existía toda una organización para los grupos de cantantes conocidos en Isla de Pascua como Koro<sup>6</sup> esta es una costumbre que de una u otra forma ha perdido su vigencia en lo formal pero no en su espíritu, ya que en las ocasiones en que la gente debe mostrar su cultura estas tradiciones vuelven a la memoria. El Padre Sebastián Englert describe de la siguiente forma estas expresiones folklóricas en su "Libro de la Tierra de Hotu Matua".<sup>7</sup>



---

<sup>6</sup> Koro: Fiesta, festival, cuando, lugar de un festejo // -hakaopo: canto en que se tomaban parte hombres y mujeres sin separación de sexo // vaiarenga: canto realizado por mujeres (termino antiguo) // Papá, viejo o abuelo.

<sup>7</sup> La Tierra de Hotu Matu'a, p. 298.

En la imagen se muestra la disposición que tomaban los cantantes en los grupos vocales; mujeres sentadas en primera línea y hombres parados atrás. El director adelante con su "Ao".

### **c. Sugerencias metodológicas para la enseñanza del canto Rapa Nui**

Lo primero que hay que tomar en cuenta para abordar una clase de canto en Isla de Pascua es la pronunciación del idioma. La pronunciación de esta lengua resulta particularmente difícil para quienes no pertenecen a la cultura Rapa Nui, debido a que existen sonidos que tienen una colocación distinta del castellano. Pero no es imposible, es de vital importancia en este sentido hacerse asesorar por una persona experta, los mismos niños pueden llegar a ser buenos maestros.

El objetivo de la clase de canto es que los ejercicios de respiración y vocalizos no se extiendan por mucho tiempo (de 10 a 15 minutos). Esta es una secuencia de ejercicios vocales muy común en cuanto a la técnica tradicional del canto, la diferencia es que clase a clase reforzaremos conceptos en lengua Rapa Nui relacionados con la técnica vocal y sana emisión de la voz hablada que, en definitiva, los ejercicios no sólo servirán para cantar sino que además para reforzar el idioma desde una práctica concreta.

#### **1. He hangu-hangu/he haka ora (respirar/relajar)**

Uno de los aspectos más importantes a desarrollar con respecto al canto es la respiración y junto a esta se haya también la relajación y la postura. Para esto se puede aplicar la siguiente secuencia de ejercicios:

- Posición de pie: el cuerpo se halla en posición vertical con su tono normal: el pecho libre, cabeza levantada, manos abiertas, piernas juntas y estables sobre los pies abiertos hacia fuera. Ejemplo: el juego de las estatuas.
- Posición sentado: los glúteos ocupan sólo la mitad del asiento de la silla, la espalda lo más verticalmente posible sin apoyarse en el respaldo, los pies deben estar con las plantas totalmente apoyadas en el suelo y levemente separados, los brazos pueden situarse a un costado o bien flexionados de forma relajada con las palmas sobre los muslos.
- Relajación: El niño debe sentir que antes de entrar en el juego debe despojarse de su yo. La relajación es indispensable porque elimina toda tensión inútil, todo nerviosismo y predispone a la creación del nuevo gesto

rítmico y sonoro.<sup>8</sup>

- Respiración: como en todo esfuerzo muscular, el papel de la respiración es primordial. Ella es portadora del movimiento, determina el impulso, el dinamismo, el ritmo y evita el cansancio o la fatiga vocal.
- Respiración lenta (he haka ora koroiti): es aquélla que se realiza en etapas de acuerdo a su intensidad. Para ello podemos utilizar el juego de la flor, el cual relaciona movimientos corporales que dan una clara idea de qué tan intensa deben ser las aspiraciones o exhalaciones.
  - "Abro la puerta de dos hojas": aspiración amplia;
  - "Recojo una flor del suelo": exhalación profunda;
  - "Tomo un florero de la repisa": aspiración apoyada;
  - "Meto la flor en el florero" exhalación ligera;
  - "Respiro su perfume": aspiración profunda
- Respiración rápida (he haka ora horou): juego del hombre perseguido en pleno día y en la oscuridad, de esta forma haremos comprender el drama ligado al ritmo respiratorio.

## 2. Vavo-vavo/ He vavo-vavo (resonancia/resonar)

Comenzar emitiendo los primeros sonidos sólo con las vocales "a", "o" y "u" (a partir de mi bemol) luego combinarla con la consonante NG y explorar las diferentes posibilidades de la voz de cabeza a través de la pronunciación en distintas alturas es decir: nga, ngo y ngu (no superar el ámbito de quinta en los primeros ejercicios). Hablar y cantar palabras que tengan esta combinación Ej.: hunga-hunga, hungamoa, paenga, pengo-pengo, piritengao etc

## 3. Dicción

La palabra dicción en rapa nui no existe pero hay un concepto afín que es el de hablar (he vananga), por lo tanto es este concepto el que debemos trabajar. Hay cantos en Rapa Nui que resultan muy adecuados para tratar este tema ya que sus

---

<sup>8</sup> Para lograr una relajación son muy útiles los "juegos de imaginación" que consiste en contar una historia a los niños mientras se encuentran en una posición cómoda y en un ambiente cuidado de la luz, el ruido u otra distracción. Se debe cuidar que la historia evoque imágenes mentales que inspiren apaciguamiento y visiones de sí mismo de forma relajada.

melodías están en ámbitos de cuartas incluso de terceras y otros son derechamente recitaciones como es el caso de los *patautau*. El objetivo es lograr una precisión en cuanto a los valores de duración que corresponda y pronunciar correctamente sobre todo los sonidos de oclusión glótica y las palabras que contengan ng consonante velar.<sup>9</sup>

#### **d. Repertorio vocal**

#### **e. Canto *Riu*: "Tu'u Maheke"**

Canto *Riu*, de origen muy remoto, se presenta a Tu'u Maheke<sup>10</sup> como un hijo muy amante de su padre Hotu Matua, cuya memoria trata de realzar y mantener. Tu'u Maheke reúne a los amigos y hermanos para hacer un canto de amor en honor a su padre muerto, donde se narran acontecimientos de la vida cotidiana.

Sugerencias metodológicas: la temática de esta canción no sólo nos permite tratar lo que tiene que ver con las leyendas que nos narran los detalles de la vida del El Gran Rey Tu'u Maheke y sus hijos, sino que también hablar de temas tan cotidianos y humanos como la muerte. Pedir a los alumnos que hablen de sus experiencias en este tema y plantear preguntas al curso: ¿cómo se hace un funeral en Rapa Nui?

¿Qué se canta cuando una persona muere? ¿Por qué se cantan esas canciones y no otras? De esta forma, podrían develarse aspectos importantes dentro de la cosmovisión Rapa Nui en esta temática.

---

<sup>9</sup> Ver pronunciación rapa nui en *Gramática fundamental de la lengua Rapanui*, elaborada por la Comisión para la Estructuración de la Lengua (1996). Primera edición, Impreso por Empresa Periodística La Nación S.A. Santiago-Chile.

<sup>10</sup> Es el hijo mayor de Hotu Matua, el Primer rey de Rapa Nui.

# Tū Maheke

Anónimo

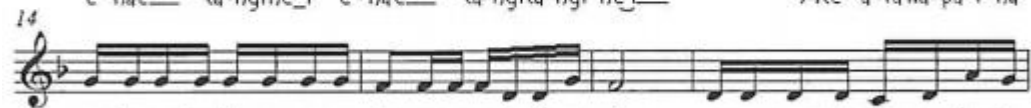
$\text{♩} = 60$  *Lento*



Tū Ma-he-ke te A-ri-kinu-i e ka-pi-ri ma\_i ki ta-ngi ta-ngi ia Ma-tu-a é



e nae ta-ngine\_i e-naé ta-ngita-ngi nei\_ Ate a-raha-pa-i-na



pa-ka pa-ka ki-na e-ra ta-ua a e ta-i-na é a-ru-nga te nga-ru-ho-a



é e-na e ta-ngi nei e-na é ta-ngi ta-ngi nei\_

## Texto Original

E Tu'u maheke te ariki nui e  
Ka piri mai ki tangi-tangi  
Kia matu'a e

Ena e tangi nei  
Ena e tangi-tangi nei      Bis

A te ara hapaina paka-pakaina era  
o taua e taina e,  
Ote ngaruhoa e

Ena e tangi nei  
Ena e tangi-tangi nei      Bis

Ka tangi a tai a haré manava  
Vea-vea a taina é,

Ena e tangi nei  
Ena e tangi-tangi nei      Bis

¿I hea ngaruhoa mai nei?  
I tahatai I menema vehi tiare  
Ngaro mai nei  
Ena e tangi nei  
Ena e tangi-tangi nei      Bis  
E Riu tangi no te ngakuroa é... é...

## Traducción Libre

Tu'u Maheke, el hijo del gran rey,  
reúne a sus hermanos y amigos  
para hacer un canto de amor a su padre

Este es el canto...  
Este es el canto que hace llorar...

Al camino que él recorrí a  
Hay que saludar. Los amigos  
Por su memoria

Este es el canto...  
Este es el canto que hace llorar...

Recordemos su hogar, donde se comían  
ricos manjares calientes,  
En grata compañía de amigos.

Este es el canto...  
Este es el canto que hace llorar...

¿En dónde están ahora sus amigos?  
En el cementerio cerca de la playa,  
Perdido para siempre; entre flores  
Este es el canto...  
Este es el canto que hace llorar...  
He aquí el lamento por los amigos.

## f. Guía de Audición para Canto

El objetivo principal de esta actividad será educar con respecto a lo que escuchan los niños haciendo que a través de las audiciones aprendan a reconocer timbres de instrumentos, registros y en el mejor de los casos estilos de la música tradicional Rapa Nui.<sup>11</sup>

Para NB1 es fundamental que los niños reconozcan la diferencia entre un canto *Riu* y un *patautau*. Esta diferencia radica fundamentalmente en que el primero se trata de un canto heterofónico<sup>12</sup> y el segundo es una recitación monódica e interpretada en forma rítmica con declinaciones, en algunos casos, al finalizar cada verso.

Luego de reconocidas estas dos diferentes formas viene la reproducción. El caso del *patautau* no es tan complejo como el *Riu*, ya que este último tiene más de una voz y en esta etapa es difícil hacer que los niños canten en forma polifónica. Por lo tanto nos acotaremos fundamentalmente a enseñar la voz principal.

Las audiciones deben hacerse con regularidad y para hacer más partícipes a los niños de lo que están escuchando es conveniente hacerlos dibujar para que expresen sus percepciones de un modo no verbal,<sup>13</sup> esto puede darnos una idea del grado de comprensión que están teniendo del texto.

Modelo Metodológico para una audición dirigida:

1. Hacer una muy breve introducción de lo que se va a escuchar sin dar muchos detalles sobre la traducción. Preguntar si alguien conoce la canción y su significado, de ser así, pedir la opinión del niño o niña.
2. Escuchar la canción
3. Pedir a los alumnos que den los siguientes datos de lo escuchado: ¿cuántas personas cantan?, ¿quiénes cantan?,<sup>14</sup> ¿Son hombres o mujeres los que cantan?, ¿Qué instrumentos se utilizan?
4. Escuchar nuevamente la canción para aclarar los datos preguntados en el punto

---

<sup>11</sup> Escuchar ejemplo auditivos en la pagina del consejo de la cultura. Según links anteriores.

<sup>12</sup> Heterofonía: Práctica musical que contempla una ejecución con varios ejecutantes: mientras unos entonan una melodía tradicional y la canta o toca en la versión original, el otro improvisa simultáneamente algunas variantes rítmicas y melódicas. Se trata de procedimientos típicos de las civilizaciones musicales primitivas pero también de algunos centros folclóricos europeos. Platón hablaba ya de heterofonía refiriéndose a las partes instrumentales que, acompañando a un cantor, variaban la estructura melódica del mismo.

<sup>13</sup> En el caso de los alumnos de Segundo básico es conveniente que escriban algunas frases con sus opiniones, sensaciones y traducción si fuera posible.

<sup>14</sup> Es probable que algún niño identifique incluso el nombre del o los intérpretes, es importante hacer esta pregunta ya que de esta forma iremos fomentando la pertenencia y auto estima.



anterior.

5. Pedir a los alumnos que dibujen lo escuchado.
6. Una vez hechos los dibujos, copiar el texto en la pizarra y hablar sobre la traducción en castellano si la tuviese.
7. Una buena audición se completa cuando se logra interpretar de alguna forma lo escuchado. Nota: Escuchar distintas versiones de una misma canción es una muy buena forma de fomentar el sentido crítico en los alumnos. De esta forma, podrán aprender sobre estilos de canto, reconocer intérpretes y compositores importantes de su etnia, etc. Para ir recopilando las apreciaciones de los alumnos a este respecto podemos confeccionar guías donde los niños puedan contestar de forma rápida (selección múltiple) y haciendo dibujo a modo de ir captando la emoción que puede causar escuchar música del pasado.

## **2. Instrumentos Rapa Nui**

### **a. Organología**

Antiguamente los cantos no utilizaban acompañamiento. Los "*riu*", por ejemplo eran sólo vocales. Se podría decir que el instrumento más primigenio que se conoce en pascua es la propia voz humana que seguramente sirvió de base rítmica para acompañar los cantos.<sup>15</sup>

Dividiré los instrumentos de Rapa Nui en dos grupo; Autóctonos y foráneos. Dentro de estos grupos existe otra subdivisión según el lugar geográfico de donde provienen. Dicha clasificación se expresa en el siguiente cuadro resumen.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Mito y realidad de Rapa Nui : la cultura de isla de Pascua, Campbell Ramón Tercera edición completada, Editorial Andrés Bello- Pág. 234.

<sup>16</sup> Cada instrumento del cuadro lleva entre paréntesis su clasificación según la tabla de intr. Sachs-Hornbostel.

Instrumentos Autóctonos:	Instrumentos foráneos
Puramente autóctonos Maea (idiófono) Pu Keho (autófono) Hio (aerófono)	De origen polinesio Toere (idiófono) Pipi moroke o Caracol (aerófono) Ukelele (cordófono) Tambores (membranófono)
Introducidos Kauaha (idiófono)	De origen europeo Amónica (aerófono) Guitarra (cordófono) Acordeón o Upa-upa (aerófono)

### 1. Maea

Estas eran piedras duras, redondas, sonoras y musicales que se golpeaban rítmicamente y acompañaban los conjuntos de cantos. Estas piedras eran extraídas del lecho marino, por ser resistentes. Hay otra variedad de este instrumento llamado *maea haka hetu*, se trata de una piedra grande que es golpeada contra el suelo de tierra.<sup>17</sup>

### 2. Pu Keho<sup>18</sup>

Tambor primitivo de piedra llamado también *keho*. Su construcción consiste en hacer un hoyo circular de unos 80 cm de profundidad aproximadamente, por 50 cm de diámetro, en el fondo de éste se hacía otro más pequeño donde se coloca una calabaza vacía. Este gran orificio se cubría en el fondo por una piedra laja cuidando de dejar un espacio de unos 20 cm entre la calabaza y la piedra. Sobre esta piedra, un cantante y/o danzante (*va'e*) golpeaba con sus pies desnudos fuertemente siguiendo el ritmo de la música. El efecto obtenido por el retumbar del aire contenido en el orificio, resulta sumamente envolvente y grave, lo cual da una especial y particular sonoridad a este instrumento conocido sólo en Isla de Pascua.

### 3. Hio (aerófono)

El Dr. Campbell hace referencia a una flauta que supuestamente habría sido construida de caña y tendría una cantidad no precisa de orificios. Por las referencias que se hacen en un canto no muy antiguo llamados "ka tangi te hio a

<sup>17</sup> Escuchar pista 20 en <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/20-Pista20.mp3>

<sup>18</sup> Pu significa hoyo y keho se llama en Rapa Nui a la piedra laja.

matua",<sup>19</sup> se piensa que pudo tener un sonido lastimero. La palabra *hio* es tahitiana y significa silbar o soplar por lo tanto es posible que esta flauta tenga similitud con un tipo polinesio de flauta nasal.

#### 4. *Kauaha* (idiófono)

Parte inferior de la mandíbula de equino desecada en forma natural. Los huesos maxilares conservan en los alvéolos dentarios todas las piezas sueltas, que no se salen debido a su forma. Al golpear la quijada, que se coge en la parte delantera, contra el suelo o contra la palma de la otra mano, produce dos sonidos distintos que sirven para acompañar los cantos. Considerado como introducido a Isla de Pascua, debido a que los caballos fueron traídos por los visitantes a fines del siglo XVIII.

#### 5. *Pipi Moroke* o caracol

De origen polinesio. Se fabrica a partir de una caracola marina de gran tamaño a la cual se le hace una perforación en su parte compacta, que sirve de boquilla. Se sopla<sup>20</sup> produciendo un sonido armonioso, continuo y muy potente, dependiendo de la pericia del intérprete. También se llama *Pu hura* ó *Puhi*.<sup>21</sup> Este instrumento se considera foráneo ya que dichas conchas marinas son traídas de otras islas polinésicas como Tahití (no existen moluscos tan grandes en Rapa Nui).

#### 6. *Ukelele* (cordófono)

Este instrumento llegó desde la Polinesia (Hawaii y Tahiti). También recibe el nombre de guitarra hawaiana. Es similar en su caja a la guitarra, pero mucho más pequeña y sólo tiene cuatro cuerdas.<sup>22</sup>

#### 7. Guitarra (cordófono)

De fabricación isleña, fue muy utilizada en los tiempos pasados. Ahora, la mayoría es llevada desde el continente. Se le llama en la actualidad *kitara*. La afinación

---

<sup>19</sup> Aproximación de la traducción: Lloro la flauta del padre.

<sup>20</sup> La técnica para soplar y producir el sonido en este instrumento es similar a la utilizada en la trompeta.

<sup>21</sup> Puhi: Soplo/ silbido. / tr. Soplar para encender el fuego//Silbar./ Silbar el viento; bramar (el mar), retumbar (el trueno).

<sup>22</sup> Escuchar pista 27 en <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/27-Pista27.mp3>

es muy convencional y varía según los intérpretes. Para el acompañamiento de ritmos polinesios se emplea una intermedia entre la tónica y dominante, funciones en las cuales se desarrolla la mayoría de los cantos polinesios.<sup>23</sup>

#### 8. *Upa-Upa* (aerófono)

Se le llama así al acordeón de botones o teclado. Este instrumento es muy apreciado por los Rapa Nui. Por ejemplo, en fiestas como la tradicional Tapati Rapa Nui,<sup>24</sup> donde hay una competencia dedicada exclusivamente a mostrar la pericia de los intérpretes de este instrumento. Se utiliza generalmente para acompañar el tango Rapa Nui y para improvisaciones de jocosas coplas. El estilo utilizado por los Rapa Nui para interpretar este instrumento es muy similar al de los de los corridos mexicanos, siempre acompasado y alegre pero nunca perdiendo lo que lo hace rapanui.<sup>25</sup>

#### 9. Armónica (aerófono)

Instrumento de reciente adopción en la isla. Las melodías que se interpretan con este instrumento son del mismo tipo que las del acordeón.<sup>26</sup>

#### 10. *Toere* (idiófono)

Instrumento autóctono de origen polinesio de reciente introducción en Isla de Pascua (década de los 80). Su construcción consiste en un tronco de madera muy resistente ahuecado a lo largo, el cual se hace sonar a través de baquetas. Se pueden lograr diferentes tipos de sonido, dependiendo del lugar del instrumento donde se percute. Los hay de todos tamaños por lo que resulta muy interesante ver los juegos rítmicos y a veces melódicos que se pueden lograr con este instrumento, sobre todo interpretado en grupo.<sup>27</sup>

#### 11. Tambores (membranófono):

Desde los años setenta aproximadamente en adelante en Isla de Pascua se utiliza la percusión producida por membrana de tipo natural. Todo tipo de tambores de

---

<sup>23</sup> Escuchar pista 28 en <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/28-Pista28.mp3>

<sup>24</sup> Semana Rapa Nui.

<sup>25</sup> Escuchar pista 25 en <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/25-Pista25.mp3>

<sup>26</sup> Escuchar pista 03 en <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/03-Pista3.mp3>

<sup>27</sup> Escuchar pista 26 en <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/26-Pista26.mp3>

los más diversos orígenes han llegado para acompañar los cantos; yembé, bombo legüero, tambores polinesios, etc. Es por eso que se considera ya al bombo como parte de la organología de esta cultura.

## **b. Sugerencias metodológicas y actividades para trabajar con instrumentos**

Instrumentos autóctonos e introducidos

Materiales: imágenes de instrumentos musicales, instrumentos musicales, caja de cartón y cinta adhesiva.

1. Preguntar a los niños qué instrumentos de la música Rapa Nui conocen.
2. A medida que los van nombrando, mostrar y hacer sonar, a su vez iremos sacando unas láminas con la imagen de los mismos que iremos pegando en la pizarra.
3. Hacer que dibujen los instrumentos una vez expuestos en su totalidad.
4. Ubicar los instrumentos dentro de una caja de cartón<sup>28</sup> y hacerlos sonar uno a uno, pidiendo a los niños que los vayan identificando por su sonido.
5. Una vez que logren cierto dominio en la identificación de los diferentes timbres instrumentales, se puede pedir la ayuda a uno de los niños para que haga sonar en forma simultánea con el profesor un instrumento, de esta forma iremos afinando cada vez más el oído de nuestros alumnos.
6. Separan los instrumentos musicales en autóctonos e introducidos, diremos a los niños: instrumentos de adentro de Rapa Nui e instrumentos de afuera de Rapa Nui. Para reafirma mejor este concepto se puede dibujar un mapa de la isla (utilizar una plantilla en el caso de NB1) con todos los instrumentos autóctonos dentro y los introducidos fuera.
7. Hacer que los alumnos reconozcan los instrumentos en ejemplos fonográficos de forma pausada pero constante (clase a clase). También se puede pedir a ellos que traigan ejemplos e incluso que diserten sobre ellos.

Juegos rítmicos con *maea* y bombo: Lectura musical

1. Pediremos a los niños que escuchando una canción en ritmos ternario (escuchar

---

<sup>28</sup> La caja debe ser lo suficientemente grande como para ocultar los instrumentos ante los ojos de los niños.

pista 15 de ejemplos auditivos <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/15-Pista15.mp3>) percutan el pulso primero con palmas y luego con *maea*. Podemos ir ayudando con el bombo.

2. Copiaremos en la pizarra el ejercicio 1, que es una partitura en ritmo ternario escrita en Método Reusch de dos voces. Se incluye aquí también la partitura tradicional para que la idea musical quede mucho más clara a los docentes. El objetivo es que en un futuro los niños también lleguen a leer música a través del método tradicional. En este sentido, el método Reusch resulta ser un apresto. Ya sin escuchar la canción del punto 1, diremos a los niños que cada una de las líneas de los compases representan una sílaba "pam" (no copie los números debajo todavía).
3. Luego haremos notar a los alumnos que hay una sílaba "pam" que está ennegrecida la cual procuraremos hacer sonar con más volumen. En una primera etapa, ayudaremos a los alumnos indicando cada una de las figuras que se van percutiendo y marcando con un gesto diferente la sílaba destacada que, en este caso, representa el acento. Debe dar todo el tiempo que sea necesario a cada una de las etapas.
4. Luego debemos cambiar los "pam" por los números que copiaremos a continuación.
5. Una vez que el grupo logre cierta regularidad en la percusión del pulso y el acento y no necesite ni de los pam ni de los números para guiarse, les pediremos que usen sus *maea* a bajo volumen.
6. Se dirá a los niños que ahora sólo percutan el tiempo 1 (vale decir el acento), mientras que el profesor marca el tiempo 2 y 3. De esta forma, queda resuelta la partitura en sus dos líneas.
7. Cuando ya hayan tomado bien la mecánica del ostinato, empiece a cantar una canción en ritmo ternario, puede ser la misma que escucharon en el punto 1. Los niños se confundirán un poco al comienzo pero le aseguro que lo seguirán si es que conocen la canción.

Aquí incluyo dos ejemplos más de ostinatos rítmicos en los dos tipos de escritura. Trate siempre de trabajar los cantos con ostinato a un pulso moderado.

Partitura en método Reusch

### Ejercicio 1

Pam 1	Pam 2	Pam 3	Pam 1	Pam 2	Pam 3	Pam 1	Pam 2	Pam 3

### Partitura en método tradicional

Ejercicio 2: Ostinato rítmico de la canción "Motu Nui" del grupo taina vaikava (escuchar pista 16 de ejemplos musicales en <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/16-Pista16.mp3>)

Pam 1	taaa - ti 2	Pam-pam 1	Pam-pam 2	Pam 1	taaa - ti 2	Pam-pam 1	Pam-pam 2

Es recomendable que, antes de tratar de tocar el ostinato del ejercicio 2, los niños percutan sólo el pulso y marquen el acento utilizando esta partitura (aplicar el mismo procedimiento del ejemplo 1).

	—		—		—		—
—		—		—		—	—
Pam 1	Pam 2	Pam 1	Pam 2	Pam 1	Pam 2	Pam 1	Pam 2

### 3. Juegos con cantos

La naturaleza no ofreció a gratas variaciones a los antiguos nativos. Siendo la isla tan pequeña en extensión, no existía el placer de viajar por tierras extrañas y conocer otros pueblos y paisajes; siendo tan apartada de los continentes, su descubrimiento ocurrió muy tarde y las visitas de buques extranjeros, con la novedad y el alboroto que traían, eran en aquel tiempo, especialmente en el siglo XVIII, rarísimos acontecimientos. Lo único que quedó a los isleños fue jugar.

Ka-nini  
 Ka-nini te mako'i *ngau* o pata!  
 Ka- tu'u te mako'i  
 Miro rake-rake  
 Ka nini-nini koe  
 Te mako'i o one o te rano  
 E-kau era

#### a. Juegos infantiles

Para los niños, especialmente para los que estaban obligados a quedarse en casa, los "poki huru haré",<sup>29</sup> y para los que vivían reclusos en las cuevas tras del Poike<sup>30</sup> como neru<sup>31</sup> existían los juegos del trompo y del hilo, este último llamado *kaikai*.

Como todos los juegos, acompañaban éste con recitaciones de versos. Algunos de esos versos que se recuerdan todavía dicen así:

Gira el trompo  
 Gira trompo de *ngau* o pata.  
 Parado está el trompo.  
 Palito malo

<sup>29</sup> Poki huru haré: niño retenido en casa.

<sup>30</sup> Poike: geo. Nombre de una península de Isla de Pascua.

<sup>31</sup> Neru: niñas vírgenes que eran encerradas en cuevas para conservarles blanca la piel.



Gira, gira  
Trompo de tierra del volcán  
De ese grande!

## Ka nini

Vivo y enérgico Anónimo

Patautau  $\frac{4}{4}$

Ka ni-ni te ma-ko-i nga u o pa-ta Ka tu'-a te ma-ko'-i

ni-ro ra-ke ra-ke Ka ni-ni ni-ni ko-e

Te ma-ko'-i o'-o-ne o te ra-no E ka u e-ra'

### b. El *kaikai* y su Importancia en Isla de Pascua

En Rapa Nui aún son populares las antiguas melodías con textos llamados *patautau*, del juego de figuras que tanto niños como adultos trenzaban con sus manos, ayudándose con los dientes y labios (e incluso los pies) diferentes figuras que representaban una narrativa sobre cuentos, leyendas, mitos e historias de la vida cotidiana (deportes, lugares geográficos, animales y personajes).

Escuchar pistas de ejemplos musicales:

- Pista 10: <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/10-Pista10.mp3>
- Pista 11: <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/11-Pista11.mp3>
- Pista 12: <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/12-Pista12.mp3>
- Pista 13: <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/13-Pista13.mp3>
- Pista 14: <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/14-Pista14.mp3>
- Pista 24 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/24-Pista24.mp3>
- Pista 30 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/30-Pista30.mp3>

Practicado en especial por los niños, constituyen un interesante aspecto etnológico humano. Su difusión mundial los eleva a la categoría de un idioma común de todos los

pueblos, a la vez que una manifestación de las primeras etapas del arte y de la fantasía. En Chile continental se conoce a este juego como "cunitas".

### **c. Sugerencias metodológicas para la enseñanza de *kaikai***

Como ya se había mencionado anteriormente, las temáticas de los *kaikai* son variadas e ilustrativas de lo que es la cosmovisión Rapa Nui, lo cual tiene un sinnúmero de aplicaciones en el aula. Hay que tomar siempre en cuenta que los *kaikai* tienen dos partes: una es la figura de hilos (*kaikai*) y la otra es la recitación (*patautau*) que tiene una determinada forma rítmica de ser interpretada. Por lo tanto, cuando se investigue este juego debe tratarse en lo posible de rescatar ambos aspectos.

Es muy difícil enseñar un *kaikai* en una sala de clase en su formato tradicional. Una metodología útil para tal caso es formar monitores o pedir a los alumnos que sepan, que les enseñen a sus compañeros en grupos pequeños (no más de dos o tres alumnos). Éstos, a su vez, después enseñarán o ayudarán a otros.

El niño aprende más complacido cuando es alguien de confianza quien le enseña. En tal caso, se puede invitar a alguna persona de la comunidad reconocida por cultivar este arte.

A continuación, presentaremos un sencillo método a través de instrucciones e imágenes secuenciadas para realizar dos de estos *kaikai* con su respectivo *patautau*.

#### *kaikai* Oho hero

Este *kaikai* es conocido también como "tata", debido al comienzo de su *patautau*. Llamó mucho la atención del Dr. Campbell la poca concordancia entre el título y la letra del *patautau*. La razón de esto, según versión de Rafael Haoa, podría deberse a que se acostumbra poner en la proa de los botes una cara de mujer mirando hacia delante con un peinado liso que iba dirigido hacia atrás (Escuchar pista 10 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/10-Pista10.mp3>).

Oho hero

Tata tata te vaka

po ihu-ihu mea-mea;

o ou;

e oho hero é.

Peinado terminado

Navega, navega el bote,

de proa colorada;

es tuyo;

y tiene mascarón de proa.

# Oho hero

*♩=70* *marcato* *Anónimo*

Pafautau **6/8**

The first line of musical notation is on a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some eighth notes beamed together. The lyrics are: Ta - ta ta - ta te va - ka po i - hu i - hu me - a

Ta - ta ta - ta te va - ka po i - hu i - hu me - a

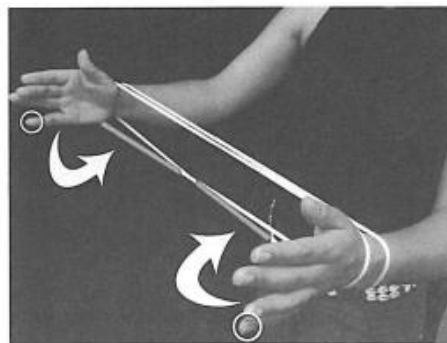
The second line of musical notation is on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some eighth notes beamed together. The lyrics are: me - a o ou e o - ho he - ro é.

me - a o ou e o - ho he - ro é.

Paso 1: La posición inicial de este *kaikai* es con las manos frente a frente con la cuerda enrollada dos veces alrededor de las muñecas (Imagen 1). Luego se toma la cuerda marcada con los dedos meñiques de afuera hacia dentro (Imagen 2).

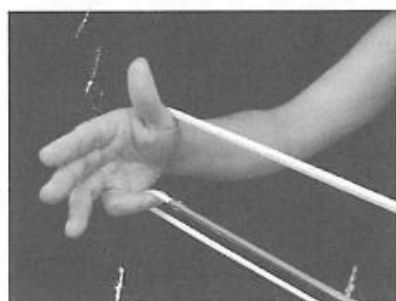


Kai kai - Oho hero 1

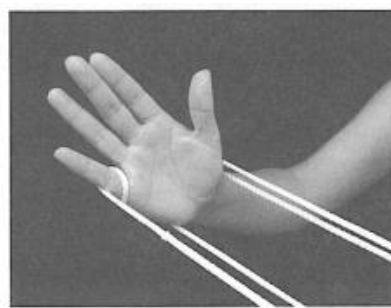


Kai kai - Oho hero 2

Paso 2: Los dedos meñiques quedan enrollados con un vuelta en la cuerda marcada (Imágenes 3 y 4).

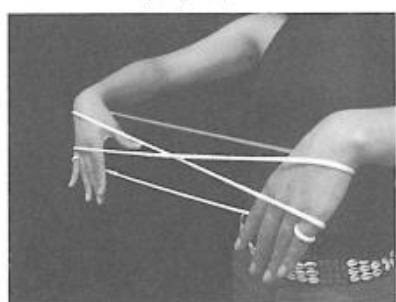


Kai kai - Oho hero 3

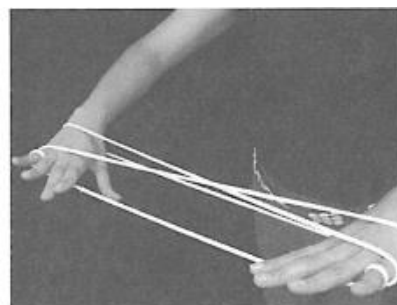


Kai kai - Oho hero 4

Paso 3: La figura queda así (Imagen 5). Flexione las muñecas hacia adelante, dejando caer las cuerdas que se encuentran cruzadas por encima de las manos sin soltar aquellas que están enrolladas en los meñiques y sosteniendo con los pulgares la cuerda marcada (Imagen 6).

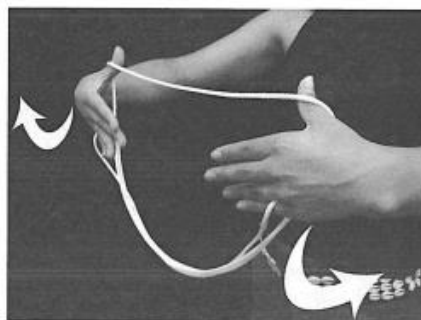


Kai kai - Oho hero 5

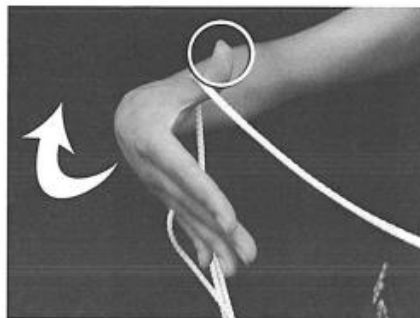


Kai kai - Oho hero 6

Paso 4: Fíjese en el detalle del dedo pulgar (Imagen 7), en el cual se enrolla en la cuerda marcada (Imagen 8). Las manos se abren.

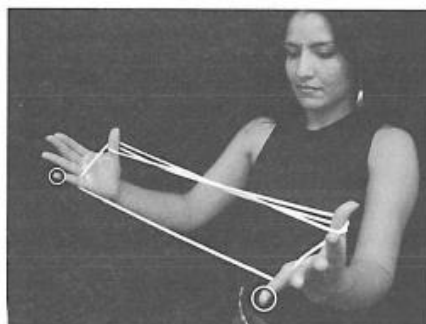


Kai kai - Oho hero 7

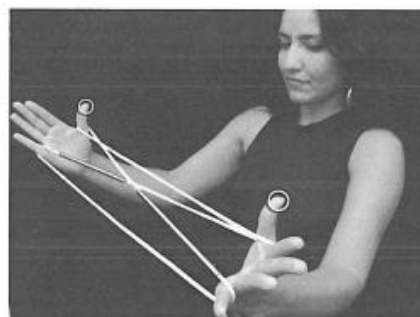


Kai kai - Oho hero 8

Paso 5: Luego de esto, se vuelven a poner las manos en la posición inicial y se pasan los pulgares por debajo de la cuerda marcada (Imagen 9). La figura queda como muestra la Imagen 10.



Kai kai - Oho hero 9



Kai kai - Oho hero 10

Paso 6: Se sueltan los meñiques (Imagen 11). Se introducen las manos por debajo del espacio que se produce entre las cuerdas y el pulgar (Imagen 12).

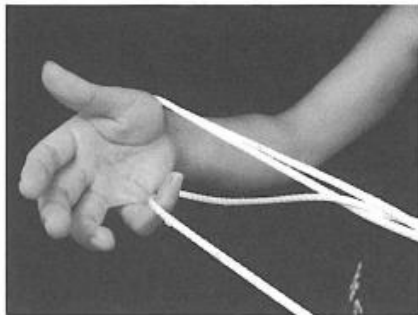


Kai kai - Oho hero 11

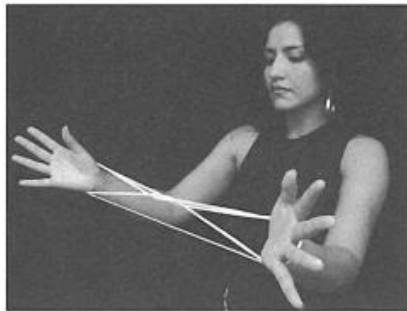


Kai kai - Oho hero 12

Paso 7: Tome con los meñiques la cuerda marcada (Imagen 13) de la siguiente forma (Imagen 14).

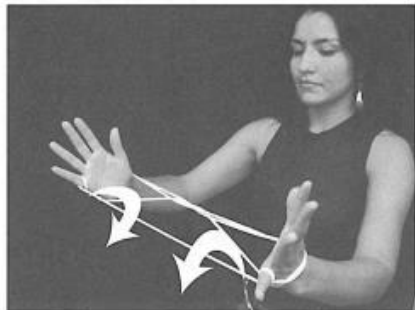


Kai kai - Oho hero 13

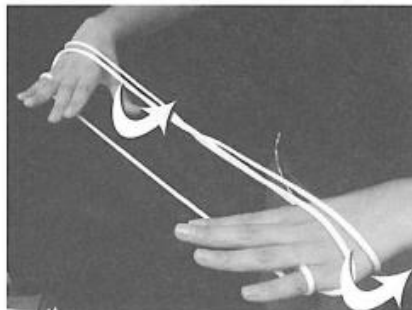


Kai kai - Oho hero 14

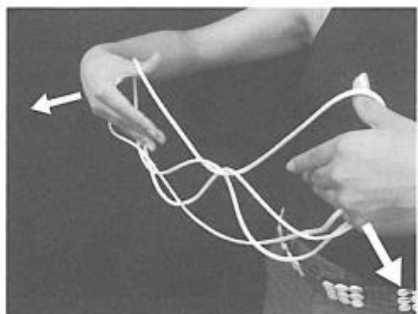
Paso 8: Repita la misma operación de los pasos 3 y 4.



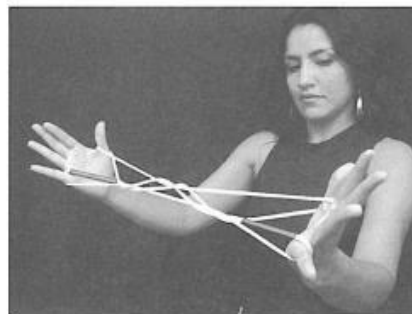
Kai kai - Oho hero 15



Kai kai - Oho hero 16

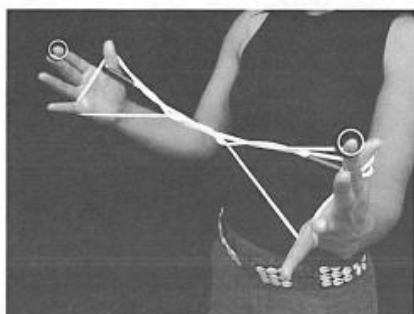


Kai kai - Oho hero 19

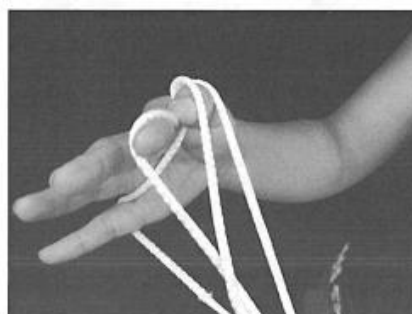


Kai kai - Oho hero 20

Paso 9: Tome por debajo la cuerda marcada con el pulgar (imagen 18). Luego tome por debajo también la cuerda marcada con el índice (imagen 19) y sosténgala ayudándose con el pulgar (imagen 20).

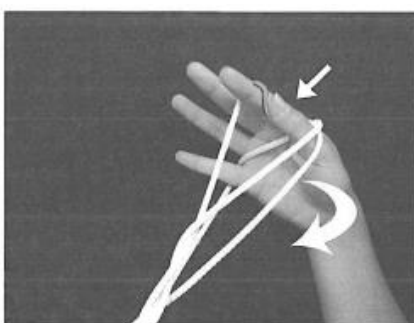


Kai kai - Oho hero 19

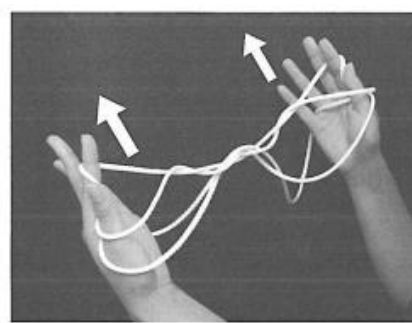


Kai kai - Oho hero 20

Paso 10: Cuando se hayan tomado bien las cuerdas entre los índices y los pulgares (imagen 21), se voltean as palmas hacia fuera bruscamente (imagen 22).

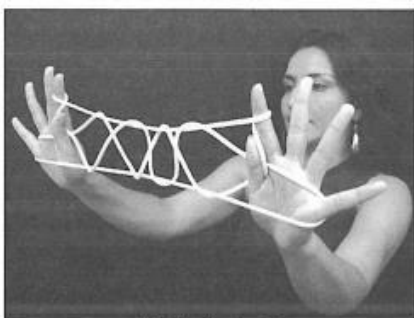


Kai kai - Oho hero 21

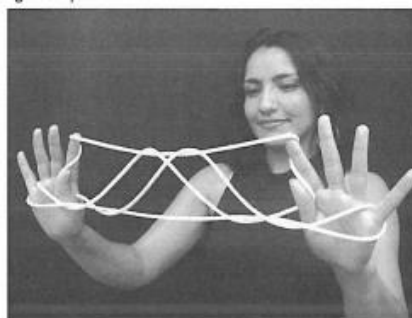


Kai kai - Oho hero 22

Paso 11: Así formamos entonces el *kaikai* Oho hero<sup>32</sup> (imagen 23).



Kai kai - Oho hero 23



Kai kai - Oho hero 24

<sup>32</sup> Si nota que al final, después de seguir todos los pasos, la figura no le queda exactamente igual a la imagen, puede acomodarla con los dientes a modo de ayuda, esta es una costumbre muy común en este juego.

Nota: El *Kaikai* Oho hero se transforma con un pequeño cambio en el kai kai Manu Kiringa... ¡averigüe cómo!

#### 4. Danzas Rapa Nui

Es difícil encontrar en Rapa Nui danzas absolutamente autóctonas. Los registros que se tienen al respecto corresponden a relatos de viajeros hechos a fines del siglo XVIII, en los cuales se describen danzas que distan mucho de lo que se conoce o caracteriza a la Polinesia. Se piensa que dichas danzas, junto con otras costumbres ancestrales, desaparecieron con el secuestro y posterior exterminio de gran parte de la población Rapa Nui.

##### a. Origen y Vigencia

El Dr. Campbell distingue dos grandes períodos en la evolución histórico-musical de Rapa Nui que a su vez se subdivide en dos más. El autor aclara que esta clasificación puede parecer rígida ya que elementos de un período podrían presentarse en épocas modernas. Esta evolución histórico-musical va de la mano con la histórico-dancística. A continuación presento la clasificación cronológica de dichos períodos.

Período de la Música Antigua:	Período de la Música Moderna:
(Desde tiempos remotos a 1917) Período de la música antigua Primitiva (desde tiempos remotos hasta 1864) Riu tangi, até (manava mate y manava more), ute, patautau, ei antiguo	(desde 1917 hasta nuestros tiempos) Período de la música moderna de origen Polinesio (desde 1917 hasta 1954) Hula-hula tahitiano, sau-sau, tamuré, vals tahitiano o hawaiano
Período de la música antigua secundaria (desde 1864 hasta 1917) Cantos de ha ipo-ipo; algunos himene polinesios	Período de la música moderna de origen internacional (desde 1954 en adelante) Tango pascuense, vals internacional, corrido mexicano, fox trot, twist, rock & roll , a go-go, reggae, techno, etc.

##### b. Método para la enseñanza de la danza en Rapa Nui en relación a lo rítmico musical

La enseñanza de la danza y la música están en estrecha relación. De hecho, no se puede escindir una de otra.

Presentaremos a continuación algunas sugerencias para enseñar la danza *Hoko* y *Tamuré* en forma libre y enmarcada en coreografía. Puede utilizar las siguientes



pistas:

Pista 5 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/05-Pista5.mp3>

Pista 6 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/06-Pista6.mp3>

Pista 7 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/07-Pista7.mp3>

Pista 8 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/08-Pista8.mp3>

Pista 15 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/15-Pista15.mp3>

Pista 17 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/17-Pista17.mp3>

Pista 18, <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/18-Pista18.mp3>

Pista 19 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/19-Pista19.mp3>

Pista 29 <http://cnca.q2.cl/archivos/Estudios2005/29-Pista29.mp3>

Como lo importante no es sólo que los niños conozcan la mecánica de los bailes sino que además sus orígenes, se incluye aquí fichas de rescate para agregar en el cuaderno de campo.

### **c. Actividad de interpretación libre**

Esta actividad se puede realizar siguiendo los siguientes pasos, los cuales pueden adaptarse a las condiciones con las que cuente el docente.

1. Hacer que los alumnos escuchen atentamente y sigan el pulso de un *patautau* que ya conozcan (no exceder la audición a dos o tres minutos )
2. Comentar con los alumnos sobre el contenido de esta recitación, se puede hacer esto a través de una "lluvia de ideas".
3. Luego de tener algunas cosas resueltas del texto del *patautau* como personajes, trama, etc. hacer nuevamente una audición del mismo, pidiendo esta vez a los niños que utilizando sólo sus brazos, manos y rostro vayan expresando las palabras que más llamen su atención. Es importante que mientras esto ocurre el profesor siga de manera muy sutil el pulso con instrumento de percusión.
4. Pedir a algunos alumnos que hablen sobre las palabras que representaron con sus gestos. A partir de este trabajo se puede ir construyendo en forma colectiva una coreografía.
5. Marcar el pulso del *Hoko* trotando en el lugar alternando uno y otro pie con las piernas levemente separadas subiendo un poco las rodillas. Las caderas acompañan el movimiento de los pies sin exageración.

6. El último paso es integrar los movimientos de brazos y manos los movimientos de piernas y caderas. Como es un *patautau* que ya conocen, es importante que en cada etapa vayan diciendo el texto con voz fuerte y clara.

#### **d. Actividad de interpretación guiada**

Se recomienda al profesor que no cuenta con recursos dancísticos propios hacerse asesorar por una persona de la comunidad o bien utilizar videos en esta unidad ya que enseñar mal un baile (mala postura, descoordinaciones, etc.) resulta igual de perjudicial para un alumno que cantarle una melodía desafinada.

En el supuesto de que es el profesor quien enseña el *Hoko* debe tomar en consideración los siguientes aspectos.

1. Trabajar un *patautau* que el alumno ya conozca.
2. Seccionar el *patautau* en frases para que al alumno no sólo le sea fácil coordinar palabras y movimientos al mismo tiempo sino que de manera implícita vaya comprendiendo la forma musical del *patautau*.
3. Es importante no hacer tantos movimientos en una sola frase musical, procurar acotar lo máximo posible este recurso. Queremos que nuestros alumnos se sientan motivados en el baile, por lo que las primeras coreografías deben tener movimientos marcados sólo para las palabras más importantes y representativas.

En cuanto al diseño de piso<sup>33</sup> se recomienda ir progresivamente aumentando la cantidad de cambios a medida que se van montando más coreografías. La ubicación tiempo-espacio se puede ejercitar pidiendo a los niños que formen y deshagan figuras geométricas en forma grupal aumentando progresivamente la velocidad con que esto se realiza.

Si la canción tiene una parte "A " y otra "B" se recomienda adoptar dos diseños de pisos distintos para cada parte con la finalidad de que implícitamente el alumno vaya integrando el concepto de " forma canción".

## **5. Fortalecimiento de las manifestaciones ligadas a la música**

---

<sup>33</sup> Termino dancístico que se refiere a las formas que adquiere el grupo de baile en su conjunto Se llama diseño de piso por las formas que adopta la coreografía mirada aéreamente.

### **a. Mi música y la de mi familia**

La autobiografía y la historia musical de la familia se consideran como un método de investigación empírico, ayudado con técnicas etnográficas de recolección de datos, de manera que faciliten los procesos de enseñanza- aprendizaje de la música del entorno y su contexto histórico y socio-cultural. Asimismo permite establecer relaciones con otros tipos música o elementos constructivos de ellas, partiendo de la propia, con una variedad de repertorio en cuanto a técnicas compositivas. Así se llega a valorar a la música étnica como arte, creando la necesidad de escucharla, de interpretarla e incluso componerla.

Para la realización de autobiografía y la historia musical de la familia se siguen una serie de pasos que se sistematizan a continuación. A éstos se le pueden agregar otros, para adaptarlos a las realidades y situaciones de los niños de Rapa Nui. A continuación mostraremos un modelo para la construcción de un cuaderno de campo en el que no sólo intervendrán alumno y profesor sino que también apoderados y/o familiares, quienes deberán en muchos casos ir llenando algunas fichas del cuaderno de campo de los niños que aún no saben leer y escribir. Con el objeto de hacer más familiar el "cuaderno de campo" para los niños lo llamaremos "Puka Nui".<sup>34</sup>

### **b. Técnica y metodología para el registro de experiencias musicales**


1. Planificación: bosquejar el objetivo y los pasos a seguir para recopilar información, determinar cuándo y cómo se realizará, estableciendo un cronograma que se enviará en forma escrita a los apoderados.
2. Preparación: el entrevistador debe preparar herramientas que le ayuden a llevar a cabo su trabajo. En este caso, se hace indispensable su Puka Nui con las fichas de entrevista preparadas por el profesor y contar con algún apoyo tecnológico.

2.1 Cuaderno de campo: este cuaderno es muy importante, ya que en él se anotarán todos los nombres, fechas, direcciones, dibujos, detalles, impresiones personales, etc. El cuaderno debe ser de un tamaño cómodo y a modo de ir integrando las diferentes áreas, se puede construir un cuaderno especial en Educación Tecnológica y /o Artes.

2.2 Entrevistas: esta parte de la investigación es muy importante. Las entrevistas pueden ser estructuradas o semiestructuradas en NB1, donde es el profesor quien debe dar la pauta; mientras que en NB2 se puede dejar a los alumnos que las estructuren bajo supervisión. En ocasiones, los familiares entrevistados contarán libremente sus experiencias alejándose muchas veces

---

<sup>34</sup> Puka Nui: libro importante o gran libro.



de los temas por los que son consultados. En tal caso, se debe hacer escuchar la grabación de la entrevista al niño o niña, instándolo a que saque conclusiones e información sobre el objetivo de su trabajo. Lo más recomendable es utilizar una grabadora sin dejar nunca de lado el Puka Nui que nos servirá para ir registrando las impresiones personales de las experiencias.

2.3 Equipo tecnológico: la grabadora resulta indispensable en este caso, ya que hay que tomar en cuenta que los alumnos y alumnas aún no tienen suficiente rapidez en la escritura. Es importante la identificación de los casetes con fecha, nombre del entrevistado y entrevistador.

3. Exploración: reconocer experiencias musicales propias y familiares que motiven su registro y a conseguir más datos sobre ésta. El profesor debe confeccionar guía para trabajar este punto.
4. Observación: en este caso es una observación participante de las conductas musicales del propio observador y su familia, situada cronológicamente en el presente o el pasado inmediato de la realización de la experiencia, las que se registran en el cuaderno de campo, indicando fecha y hora de la observación. El profesor debe confeccionar guía para trabajar este punto.
5. Recopilación: diseñar una red de parientes que pueda informar partiendo por los más cercanos, quienes puedan relatar sus recuerdos apoyados en materiales como fotos, grabaciones, filmaciones u otros. Para la recopilación es indispensable utilizar el cuaderno. También se pueden utilizar los registros fotográficos y fílmicos. El profesor debe confeccionar guía para trabajar este punto.
6. Ordenación: En un principio, todo lo recopilado es un conjunto de información y de materiales. Es necesario ordenar de acuerdo con algún criterio que ayude tanto para la reconstrucción de la autobiografía como para la historia musical familiar. El profesor debe confeccionar guía para trabajar este punto.
7. Clasificación: el material recopilado y ordenado se debe clasificar de modo que describa la propia vida musical y la de la familia. Destacar a quienes se dedicaron a la composición o son músicos profesionales o interpretan algún instrumento; qué música interpretan o escuchan con mayor frecuencia, o que identifica a la familia, de qué manera ha influenciado la música las reuniones de familia, etc. De este material se eligen dos o tres temas musicales para que ilustren el informe final, cuidando que sea representativo. El profesor debe confeccionar guía para trabajar este punto.
8. Narración: se trata de contar la historia, relatando los hechos centrados en los

acontecimientos musicales propios y de la familia. Se sugiere que sea breve y precisa, pensada para ser leída, apoyándola con la audición de los temas musicales elegidos.

9. Comunicación: Es importante compartir con otros el relato de la historia o informe final, que puede presentarse para ser leída, preparar una grabación con relatos y música, una dramatización con la participación de algunos miembros de la familia; a través de una filmación en video.

Estas técnicas permiten valorar y apreciar las propias músicas y ordenar la diversidad de repertorio y géneros musicales que de ellas emanan.

Como una manera de ampliar el espectro de conocimientos es posible establecer nuevas relaciones y asociaciones. Es así como partieron de un género musical determinado o de un instrumento musical se puede ampliar el vocabulario técnico musical, compartir elementos teóricos de la música, relacionarlos con otros géneros musicales y otros tipos de repertorios; analizar el contexto histórico y socio-cultural en que se manifiestan.

## **CONCLUSIÓN**

Chile es una angosta y larga faja de tierra sujeta al continente; Rapa Nui es una triangular y pequeña porción de tierra anclada en la mitad del océano... Desde esta observación podemos comenzar a tejer una imagen diferenciada con respecto de lo que vemos en su realidad, en sus cantos, en sus costumbres ancestrales, en su no desear zapatos ni atuendos, en una pieza con cuatro paredes que da a un patio y a una campana.

Al abordar una problemática de esta envergadura nos quedamos con la sensación de la imagen del iceberg en la retina, donde la dimensión del problema (del que la propia solución también forma parte) constituye un modo de conversación con nuestras culturas aborígenes. Al plantearnos desde esta perspectiva sabemos que la solución apunta a angostar la brecha cultural que entre continentales y rapanuis ha existido desde que la historia da cuenta del fenómeno transcultural que le sucede a cualquier etnia inserta en las políticas de un Estado.

Un modelo educativo como concepto debería ser capaz de sostener en sí la movilidad de los elementos (escuela, niños y entorno) que intervienen en la construcción del planteamiento de sus objetivos. Esto supone entonces que la estructuración de los

currículos activos deber í a comenzar desde la observación, contextualización y experimentación con el otro y no a la inversa.

En la construcción de un modelo educativo existirían dos caminos; el primero situado desde el paradigma positivista capaz de generar un modelo totalitario de convivencia donde como observadores no intervenimos en la realidad observable, el segundo desde la narrativa, donde observador y observado constituyen una unidad, es decir, una forma de convivir. Y precisamente en el proceso de este trabajo me fui dando cuenta que el segundo camino era mucho más lento, pero que sin duda era el que yo quería tomar.

La escuela es un lugar antinatural para un rapanui, de mi cabeza no sale la Imagen de Eduardo Atan de 12 años subiendo a una palmera antes de entrar a clases y yo, su profesora, llamándolo desde abajo. La actitud de Eduardo da cuenta de este choque de mundos ¿qué hacer para que los “Eduardos” bajen de la palmera? Construir un espacio más amable y cercano.

Esta cercanía se traduce en aproximar a los niños a un sistema educativo que sustente el ritmo de sus canciones y de sus juegos en un proceso de aprendizaje horizontal donde todos los actores son protagonistas.

Los rapanuis son gente que practica el kati-kati<sup>35</sup> en todo momento, es decir la creación musical es parte de su cotidiano. Esto no puede ser dejado de lado al momento de entrar en una sala de clases con el fin de enseñarles música en Rapa Nui. El componer es una manera de inventarse el cómo vivir, en esto la tarea del profesor es entender este estilo de vida, para luego adaptar el currículo musical de manera de enriquecer y fortalecer el devenir creativo que naturalmente ese pueblo sostuvo en el margen de las condiciones musicales-formales del continente.

Este trabajo pretende ambiciosamente ser una puerta de entrada, es sólo eso, el acercarnos, agudizar la mirada haciendo caso omiso de la distancia geográfica, a inventar una conversación con esa otredad, que nos permita aprender de su latencia, de su permanencia y por qué no, invitarles a que nos enseñen a tener identidad; ser aquel árbol que creciendo hacia arriba no deja de caer en sus raíces.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alarcón Quezada, Dina; y Llaña Mena, Mónica. Escuela y familia en Isla de Pascua: ¿sistemas compatibles?- Revista Enfoques Educativos Vol.1 N°2 1998

---

<sup>35</sup> Ver ejemplos auditivos en links publicados anteriormente.

Departamento de Educación Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile

- Barrientos, Lina (2000) - Módulo de educación Musical: Construyendo una historia de la Música local - Publicaciones de Mejoramiento de la Calidad y Equidad de la Educación, Mece - Media. Santiago, Chile
- Campbell, Ramón (1971)-La Herencia musical de Rapa Nui: etnomusicología de la isla de Pascua-Segunda edición complementada, Editorial Andrés Bello. Santiago-Chile
- Cristino, Claudio; González, Lilian; Vargas, Patricia; Edmundo Edwards y Andrés Recasens (1984) -Isla de Pascua: Procesos, Alcances y Efectos de la Aculturación -. Instituto de Estudios de Isla de Pascua FAU Universidad de Chile. Santiago-Chile
- Comisión para la Estructuración de la Lengua (1996)- Gramática fundamental de la lengua Rapanui -. Primera edición, Impreso por Empresa Periodística La Nación S.A. Santiago-Chile
- Comisión para la Estructuración de la Lengua (2000) - Diccionario etimológico Rapanui \* Español - Primera edición, Editorial Puntangeles; Universidad de Playa Ancha. Valparaíso, Chile
- Englert, Padre Sebastián -Diccionario Rapa Nui-Español-Universidad de Chile. Santiago-Chile
- Englert, Padre Sebastián (1974) -La tierra de Hotu Matu'a- .Segunda edición, Editorial Universitaria. Santiago -Chile
- Guerrero, José Miguel y Gallardo, Julio César (2003) - Pedagogía para el oído; arte musical para el profesor de educación básica- Primera edición, Ediciones Libart Ltda. Santiago-Chile

Resumen de ejemplos auditivos separados por tema<sup>36</sup>

Ejemplos auditivos de Cantos:

Pista 2 y 9: Canto Riu: Kahia Manu: Rapa nui antiguo (200 años o más) texto profano amoroso (Las dos versiones son de Kiko Pate, ejemplo grabado en 1966.

Pista 1: Canto religioso: Himene Puré

Pista 21, 22 y 23: Tres Cantos ei; Distintas recopilaciones de Ramón Campbell.

---

36

### Ejemplo auditivo de instrumentos

Pista 20: Así suena la *maea* y el *ukelele* juntos

Pista 26: Así suena el Toere

Pista 27: Así suena el *ukelele*

Pista 3: Así suena la armónica tocada por un rapanui

Pista 25: Así suena un acordeón tocado por un rapanui

Pista 28: Así suena una Guitarra y un *Ukelele* juntos en Rapa Nui

Pista 7: Ejemplo para ejercicio 1: Kungaro tera 'a, Grupo Taina Vaikava

Pista 16: Ejemplo para ejercicio 2: Motu Nui, Grupo Taina Vaikava

Pista 4: Ejemplo para ejercicio 3: Oroí, Grupo Kari-kari

### Ejemplos auditivos de *patautau*

Pista 24: Ka nini, Kiko Pate y Grupo.

Pista 14: Utami hihi, Kiko Pate y Grupo.

Pista 12: Utami tetere, Kiko Pate y Grupo.

Pista 10: Oho Hero, Kiko Pate y Grupo.

Pista 13: Ka tere te Vaka, Kiko Pate y Grupo.

Pista 30: *Ngauka* tori hoi ata, Kiko Pate y Grupo.

Pista 11: Ka me mea noto, Kiko Pate y Grupo.

### Ejemplo auditivo para danza

Pista 5: *Tamuré*: Koro Rupa, Grupo Kari-kari. Este ejemplo comienza con un *Hoko* lo cual nos da más posibilidades de trabajo dancístico.

Pista 18 Sau-Sau: Versión Antigua, Margot Loyola y grupo.

Pista 6 Sau-Sau: Versión contemporánea, Grupo kari-kari.

Pista 7: *Hoko*: Kimi ma'ara, Grupo Kari-kari autor: Lin Rapu.

Pista 8: Tango rapanui: Kau-kau Poki tañe, Recopilación Ramón Campbell.

Pista 15: Vals rapanui: Kungaro ana tera'a e táku tiare, Grupo "Taina vaikava"





Pista 19: Zuku: música del mundo, Varios autores.

Pista 17 y 29: Canción de ejemplo de Coreografía conocida: Ka Hati te vave, Grupo Topatangi. La segunda versión es de Kiko Pate.