

# Relatos de tradición oral rapa nui contenidos en el juego de hilos *Kai kai*. Relaciones de archivo y repertorio

rapa nui oral tradition stories contained in the string game *Kai kai*. Relationships of archive and repertoire

Ilsen Alejandra Jofré Seguel 

Universidad de Concepción, Chile

E-mail: [ilsenjofres@gmail.com](mailto:ilsenjofres@gmail.com)

Recibido: 06/12/2024. Aceptado: 28/12/2024. Publicado en línea: 31/12/2024

**Cómo citar:** Jofré Seguel, Ilsen Alejandra. 2024. «Relatos de tradición oral rapa nui contenidos en el juego de hilos *Kai kai*. Relaciones de archivo y repertorio». *América Crítica: Revista de Estudios Culturales Americanos* 8 (2): 211-221. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6439>

**Abstract**—The *Kai kai* is an ancestral practice of rapa nui culture that involves the creation of one or several figures made with a thread while narrating a story through singing or recitation called *Patau'tau*, all of the above accompanied by specific body movements. This practice comprises various languages that, as repertoires, contribute to the creation of the figure or landscape, which serves as a record or archive of the *Kai kai* narrative. Ultimately, the body supports a tradition restored through these acts of information transfer across generations. It is possible to consider that both dimensions, archive, and repertoires, are intrinsically linked to each other, forming part of a whole, and they allow for maintaining fundamental pieces of tradition and oral literature in the memory of the rapa nui people. — *archive, repertoire, rapa nui Kai Kai, oral literature, string game.*

**Resumen**—El *Kai kai* es una práctica ancestral de la cultura rapa nui que involucra la creación de una o varias figuras realizadas con un hilo, a la vez que relata una historia a través del canto o recitación denominado *Pata'u ta'u*, todo lo anterior acompañado de movimientos corporales específicos. Esta práctica está compuesta por diversos lenguajes que, a modo de repertorios, tributan a la confección de la figura o paisaje, el cual funciona como registro o archivo del relato del *Kai kai*, mientras que la memoria y el cuerpo son el soporte de una tradición que se restaura a través de estos actos de transferencia de información por generaciones. Es posible considerar que ambas dimensiones, tanto archivo como repertorios, están intrínsecamente ligadas una a la otra formando parte de un todo, y permiten mantener en la memoria del pueblo rapa nui piezas fundamentales de tradición y literatura oral. — *archivo, repertorio, Kai kai rapa nui, literatura oral, juego de hilos.*

El *Kai kai* o juego de hilos es una tradición que se desarrolla hasta el día de hoy en rapa nui. Corresponde a la transmisión de un relato a través del canto o de la recitación denominado *Pata'u ta'u*, que se reproduce a partir de la confección de figuras con un hilo; para ello, se utilizan fundamentalmente las manos, pero en algunos casos también la boca o los pies, lo que va en paralelo a movimientos corporales específicos. Cada una de estas acciones, consideradas como repertorios, son fundamentales en la realización del *Kai kai*, cuyo eje es la confección de una figura de hilo que, en muchos casos, se le denomina *Kai kai*. Esta investigación propone que la creación de estas figuras con cuerda o hilo funciona como un archivo que permite la reproducción del relato del *Pata'u ta'u*, pero que no basta por sí sola, sino que es necesaria la ejecución de cada uno de los repertorios, ya que cumplen la función de activadores de memoria y acciones de transferencia de conocimiento. En esta práctica, es el cuerpo, expresándose a través de la confección de la figura, los movimientos y la voz, quien está cargado de memorias y conocimientos ancestrales que posibilitan la restauración del relato y su permanencia en el tiempo y en la memoria rapa nui.

Las imágenes retratadas con el hilo pueden representar paisajes, elementos de la naturaleza, herramientas de uso cotidiano, entre otros, que funcionan como objeto de la enunciación del canto o relato denominado *ha' aura' a*<sup>1</sup>. Antigüamente, para la realización de las figuras utilizaban cordeles hechos de fibras de árboles como *kakaka*, *hauhau*, *mahute* o de *hiri* (cabellos humanos). Sujetándolo primero con ambas manos en forma de paralelogramo, le daban distintas formas (Englert 2016: 294) hasta lograr la confección de la figura deseada. Esta primera fase se denomina *uru*. Una vez finalizada, la figura se presenta a través de un movimiento específico denominado *haka hiti*, fase que luego da paso a la recitación o canto del *pata'u ta'u*. La confección de ideogramas o mitogramas del *Kai kai* funciona como el soporte material de la conducta restaurada, o como un archivo que Taylor define como “artículos supuestamente resistentes al cambio” (Taylor 2017: 55), pues presentan gráficamente una o varias imágenes en torno a la(s) que se relata la historia del *Kai kai*.

Siguiendo la línea conceptual de Taylor, cada una de las acciones que tributan a la realización de determinado *Kai kai* son repertorios, definidos como “más efímero de conocimiento/práctica corporalizada (lenguaje habla-

do, danza, deporte, ritual)” (55), y responden a actos de transferencia de conocimiento a través de la confección de la figura y el cuerpo en tanto soporte de transmisión de memoria. Esta investigación plantea que los repertorios son fundamentales en la creación de la imagen que desempeña el rol de archivo. Es decir, se analiza la confección de un mitograma (Leroi-Gourhan 1971 [1965]) como archivo de literatura oral y, a su vez, se revisan los distintos repertorios que se reproducen en esta práctica. Esto contribuye a la memoria colectiva del pueblo rapa nui, ya que considera la importancia de cada uno de los repertorios del *Kai kai* como estrategias colectivas de transmisión de saberes generacionales que permiten a la sociedad tener conocimiento de sí mismos. Esto, además, aporta a la construcción de una identidad colectiva que los vincula con un pasado histórico (Halbwachs 2011), el cual es revitalizado y modificado constantemente por sus habitantes en distintas instancias.

El presente artículo surge a partir de mi tesis doctoral<sup>2</sup>, cuya metodología de investigación cualitativa se basa en principios etnográficos. A través de un trabajo de campo realizado entre los años 2022 y 2024, se llevaron a cabo conversaciones, entrevistas estructuradas y semiestructuradas con personas rapa nui y habitantes de la Isla de distintas edades y con distintos grados de participación en la realización del *Kai kai* o de conocimiento de esta práctica por sus ancestros y contemporáneos. Entre ellos, destaco principalmente a los Maestros Isabel Pakarati Tepano (73), María Elena Hotus Hotus (79), Ana Pont Hill (81), Alfredo Tuki Pate (81), además de Mokomae Araki Hormazábal (47), Nicole Vaikoa Manutomatoma (33) y Tamara Rapu Atan (37). Las distintas entrevistas y conversaciones se llevaron a cabo en rapa nui y Santiago de Chile, y las personas accedieron voluntariamente y con completo conocimiento de su participación en la investigación realizada. Sin embargo, cabe destacar que varios aceptaron conversar conmigo, pero no autorizaron ser citados en esta investigación, debido a malas experiencias anteriores y al temor de que su nombre y firma fueran utilizados con otros fines. En paralelo, se desplegó a cabo una profunda investigación bibliográfica, tanto en literatura impresa como en artículos y revistas extraídos de internet. Se consideró la visita a los archivos del Museo Fonck en Viña del Mar y del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert en rapa nui, así como la Editorial rapa nui Press y las bibliotecas de la Universidad de Concepción en Concepción, William Mulloy en rapa nui, y el Centro Lector Katipare en rapa nui, y también la revisión de los archivos del Museo Fonck en Viña del

1 “Entonces un *Kai kai* se compone de: el *ha' aura' a* (el concepto de que se trata la figura); la figura propiamente tal; el *pata'u ta'u* (cantilación propia de esa figura)” (Garrido 2023b: 26).

2 Ver nota al pie n. 1



**Figura 1:** Isabel Pakarati Tepano, maestra del *Kai kai*, enseñando su ejecución a una niña. Fuente: *Revista Moe Varua*. Marzo 2017. Versión en línea <https://moevarua.com/kai-kai-y-patautau/>

Mar. La selección de los textos referenciados en esta investigación incluye momentos históricos relevantes en la historia de Rapa Nui, descripciones del *Kai kai* y *Pata'uta'u*, además de entrevistas o información declarada por personas que dominan y/o han enseñado el arte del *Kai kai*.

### CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL: PUNTO DE PARTIDA DE LA INVESTIGACIÓN

Rapa Nui o Isla de Pascua es un territorio insular chileno ubicado a 3.800 kilómetros de las costas Sudamericanas. Según la literatura oral e investigaciones de diversas disciplinas, la Isla fue poblada por polinesios entre el 800 y el 1.200 d.C. (Bahn y Frenley 2014: 108), y conserva un acervo que ha sobrevivido a varios siglos y acontecimientos que han puesto en peligro de desaparición, no solo su cultura y tradiciones, sino también su población.

Algunos de esos hechos incluyen:

- Guerras internas entre clanes durante el siglo XVI, lo que generó una crisis humanitaria y de índole espiritual y cosmogónica (Fischer 2021: 58-59).
- El “descubrimiento” de la isla por parte de holandeses en el siglo XVIII y la llegada de otros barcos europeos, quienes en sus relatos mencionaban la presencia de esculturas megalíticas, *Moai*, y su evidente destrucción (Heyerdhal 2019 [1957]: 57).
- El secuestro y muerte de miles de rapa nui por parte de

barcos esclavistas peruanos. Entre ellos, quienes manejaban la lengua rapa nui antigua y varias tradiciones, incluida la “lectura” de las Tablillas *Rongo Rongo*, a mediados del siglo XIX (Equipo MAPSE s.f.).

- La posterior repatriación de algunos sobrevivientes del esclavismo, quienes volvieron a la isla y llevaron consigo enfermedades mortales como viruela y tuberculosis (Metraux 2021 [1941]: 94-95).
- La anexión de la isla al territorio chileno en 1888, luego del Acuerdo de Voluntades entre el Rey Atamu Tekena y Policarpo Toro.
- El arriendo de la isla por parte del Estado de Chile al empresario Enrique Merlet en 1895, quien luego se asoció con la empresa anglo-escocesa Williamson Balfour, y así creó “La Compañía Explotadora de Isla de Pascua”, que terminó convirtiendo a la isla en una estancia ovejera y a sus habitantes en trabajadores (Delsing 2017: 64).
- Propagación del Mal de Hansen (lepra). Se cree que llegó en un barco desde Tahití; otras teorías apuntan a que fue introducida por quienes regresaron de Perú.

La suma de estos acontecimientos y de varios más diezmaron la población isleña de 3000 habitantes, observados por Jacobo Roggeveen en 1722, a solo 101 personas censadas por la corbeta chilena *Abtao* en 1892 (*Diccionario de la lengua Rapa Nui He puka rara rauhuru vanana Rapa Nui* 2021: 8), de los cuales solo 20 eran mujeres, conocidas como “las madres de Rapa Nui”. El regreso

de esclavos y sobrevivientes tanto de Perú como de otras islas polinésicas, en especial Tahití, impidió la desaparición cultural y humana. Sin embargo, trajo consigo no solo enfermedades, sino también nuevos elementos culturales que contribuyeron a la formación de una sociedad más heterogénea, cuya esencia rapa nui ha logrado sobrevivir hasta el día de hoy.

Una de las formas en que se han conservado saberes e historias en esta cultura oral es la memoria, tanto a nivel individual como colectivo. La memoria colectiva, a través de distintas prácticas mnemónicas, ha permitido al pueblo rapa nui conservar la unidad, la conciencia y la identidad, y a fortalecer el vínculo entre sus miembros con un pasado de raíces culturales e históricas en común. “En el momento en el que considera su pasado, el grupo siente que ha sido siempre y sigue siendo el mismo, y toma conciencia de su identidad a través del tiempo” (Halbwachs 2011: 135). Es justamente en esta dimensión en la que los repertorios (Taylor 2017) de distintas prácticas con base en la oralidad—como juegos, relatos, danzas, actividades cotidianas y espirituales, entre otras—han permitido la permanencia de esta memoria colectiva llena de acontecimientos, personajes y tradiciones, lo cual sentó las bases socioculturales e históricas del pueblo rapa nui.

### ANTECEDENTES DEL KAI KAI RAPA NUI

El *Kai kai* rapa nui, o juego de hilos, es una de las diversas prácticas de tradición oral que mantienen viva la historia y espiritualidad del pueblo rapa nui. Siglos atrás, preparaban a niños y niñas en este arte oral, quienes eran escogidos para conservar y transmitir historias de sus antepasados, espíritus, toponimia y descripción de lugares, además de diversos aspectos de la cultura e idiosincrasia rapa nui. Respecto de esta práctica, el Padre Sebastián Englert, sacerdote católico que documentó gran parte del acervo cultural de Rapa Nui, señala que:

Se acostumbraba recluir cierto número de niños y niñas en dos cuevas en el barranco del Poike y se les daba el nombre de *neru*. Una de las cuevas era para los niños, la otra para las niñas. Los datos que conserva la tradición revelan poco, probablemente porque es una institución que cayó en desuso durante el turbulento periodo final de la era antigua. Se dice que los *neru* estaban destinados a una vida de celibato; que recibían solamente visitas de sus padres, quienes les traían alimento, especialmente caña de azúcar y mariscos; que se dejaban crecer el pelo y las uñas, y que su pasatiempo era el juego de hilo, llamado *Kai kai*. Los *neru* debían quedar en su desdichada reclusión y se temía mala suerte para

su vida si la abandonaban (Englert 2016: 178).

No podemos olvidar que este texto es resultado de la información proporcionada por un sacerdote que buscaba evangelizar a la población; por ello, la mención al juego como pasatiempo de niños subestima la real importancia de esta práctica para la que había “elegidos”, encargados de conservar y transmitir sabiduría e historias que sentaron las bases de la sociedad rapa nui. Hay distintos relatos que describen a las *neru*, principalmente, como niñas y jóvenes vírgenes recluidas en cuevas que tomaban una blancura casi transparente, a quienes les agrandaban el clítoris y eran cuidadas por mujeres mayores que les enseñaban cantos, danzas y por supuesto el arte del *Kai kai* con sus respectivos *pata’u ta’u*; además, debían iniciarlas en la vida sexual, puesto que alguna de ellas sería entregada al *Tangata Manu* (“Ana Hue Neru” 2019). Todo esto era parte de ritos de iniciación a la vida adulta, de ahí la gran cantidad de *Kai kai*, danzas y cantos con temáticas sexuales. En el caso de los niños recluidos en otra cueva, aparte de los *Kai kai*, se dice que se les enseñaban ejercicios de guerra, tallado e interpretación de las tablillas rongo-rongo.

El origen de la práctica del *Kai kai* rapa nui es polinésico, aunque el juego con hilos se encuentra en varias culturas del mundo con diversos fines: espirituales, rituales, recreativos, de enseñanza, transmisión de saberes, para realizar cuentas matemáticas, para realizar nudos en medicina ancestral, entre otros. Aún no existe certeza sobre su lugar o cultura de origen, ya que casi todos los pueblos originarios de tradición oral en África, Australia, las Islas del Pacífico, Asia y América presentan juegos de hilo (Garrido 2023a: 25-26). Rivers y Haddon, en 1902, las clasifican en dos grandes grupos: las europeo-asiáticas, que requieren dos personas, y las oceánico-americanas, que se juegan con una sola persona (citado en Pakarati 1995).

En 1925, a partir de los resultados de investigaciones en varias islas polinésicas, Handy determinó que los juegos de hilo que más similitudes presentan con los rapa nui son los realizados en las Islas Marquesas, tanto por las figuras formadas como por su técnica de ejecución. Handy clasificó estos juegos, según sus figuras, en estacionarias, progresantes, deslizantes, bipersonales, tridimensionales y de destreza (citado en Blixen 2019 [1979]: 23). En Isla de Pascua, el juego de hilos denominado *Kai kai* presenta características particulares que se han podido rastrear a lo largo de investigaciones de campo en diversas disciplinas, y dentro de las cuales destaca la realizada por el uruguayo Olaf Blixen en los años 70, cuya investigación tuvo

como principales informantes a Doña Amelia Tepano Ika y a su marido Don Santiago Pakarati Rangitaki. Ambos fueron fundamentales en la conservación y transmisión de historias y tradiciones orales del pueblo rapa nui, considerados como importantes referentes de la cultura rapa nui, al igual que su descendencia (Blixen 2019 [1979]).

Olaf Blixen realizó un detallado estudio que difundió a través de publicaciones en revistas de Montevideo, tales como *Moana, estudios de antropología oceánica*, en el *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, y en el libro *Figuras de hilo tradicionales de la Isla de Pascua*. En este último, describe las características que permiten determinar que un *Kai kai* es tradicional de Rapa Nui y no proviene de otro lugar de la Polinesia. Estas particularidades no están determinadas únicamente por el *Pata'u ta'u*, sino principalmente por un esquema uniforme de ejecución de la figura, y que Blixen denomina “Secuencia pascuense”. Esta secuencia consta de ocho etapas en las que describe la forma de posicionar los dedos al construir el ideograma, *uru*, y al realizar el *haka hiti* (exhibición o exposición de la figura ante sus interlocutores y/o los espíritus). La mayoría de estas figuras presentan una estructura plana, bidimensional y rectangular; además, se distinguen claramente una zona central y dos laterales con el fin de ubicar las figuras representadas (Blixen 2019 [1979]).

La transmisión oral de la ejecución de los *Kai kai*—que considera la figura de hilo, el *pata'u ta'u* y el *haka hiti*—se mantuvo en el núcleo interno de las familias rapa nui, lo que permitió que esas historias y esa práctica llegaran hasta nuestros días. Actualmente, existen instancias formativas como su enseñanza en todas las escuelas de Rapa Nui y en talleres anuales en el Museo Antropológico Padre Sebastián Englert (MAPSE), cuya finalidad es de preservar y revitalizar la lengua rapa nui y las tradiciones desde la infancia. Con el mismo objetivo de resguardar la lengua y dicha práctica, el *Kai kai* está incorporado como actividad para niños y adultos en dos importantes instancias anuales para la comunidad rapa nui: el *Mahana o te Re'o* (Día de la lengua rapa nui), celebrado a principios de noviembre y enfocado en el traspaso de la lengua a las nuevas generaciones, y en el que niños y niñas de todas las escuelas de la isla participan en diversas actividades, pero el *Kai kai* una de las principales; y la *Tapati rapa nui* (Semana rapa nui), festividad que se extiende entre nueve y catorce días a principios de febrero en la que la isla se divide en dos grupos para apoyar la elección de una *ariki* (reina), y se realizan diversas competencias en las que participan niños y adultos, además de ser un evento con una gran

afluencia de turistas, donde una de las principales competencias es la realización de *Kai kai*. En ambas ocasiones, turistas y personas no pertenecientes a la etnia rapa nui aprecian esta performance sin conocer su verdadero significado, ya que, pese a no comprender los *pata'u ta'u*, existe una conexión espiritual entre sus ancestros y la persona que está pronunciando el *Kai kai* y que tiene el *mana* o poder de generar dicha conexión, de la que evidentemente carecen las personas no rapa nui, ya que no provienen del linaje de los primeros clanes<sup>3</sup>.

Isabel Pakarati, al igual que otros de sus hermanos y familiares, ha logrado mantener y perpetuar este valioso legado de tradiciones rapa nui, vinculadas a la artesanía, el tallado, la danza, el canto, el *Kai kai*, confección de trajes, entre otras. Por su parte, Isabel es reconocida como Tesoro Humano Vivo en el año 2017, dado su aporte a la mantención del patrimonio cultural inmaterial, y es “la principal fuente de revitalización, difusión e información del *Kai kai* rapa nui” ([Sistema de información para la gestión del patrimonio cultural inmaterial 2022](#))<sup>4</sup>.

## EL KAI KAI RAPA NUI, ARCHIVO Y REPERTORIOS DE LA MEMORIA Y TRADICIÓN ORAL

La lengua es un elemento fundamental para la construcción y preservación de la identidad de un pueblo toda vez que se trata de un vehículo de transmisión de saberes y elementos culturales que se van perpetuando a través del tiempo. En el caso de la lengua rapa nui, a fines del siglo XIX y principios del XX, cabe señalar que esta estuvo a punto de desaparecer debido a diversos acontecimientos históricos ya mencionados, lo que otorga un valor de resistencia cultural a estas prácticas llenas de repertorios que funcionan como archivo. Esto cobra una relevancia fundamental para mantener información e historias, y que es posible realizarlas incluso sin conocer el significado de palabras, frases o recitaciones completas, pero que, gracias al ideograma, los movimientos y la musicalidad, han podido perpetuarse en la memoria rapa nui. Para ello, se utiliza el *Kai kai*.

Taylor, cuando habla de la “intermediaria” en la obra dramática *Yo también hablo de la rosa*, señala: “Su cuerpo funciona como el sitio de convergencia de lo indivi-

3 Información extraída de conversaciones y entrevistas con Tamara Rapu (Participante activa de la Tapati rapa nui), Nicole Manutomatoma (Experta en Comunidades de la Secretaría Técnica de Patrimonio rapa nui) y Mokomae Araki (tatuador, bailarín y cultor de las tradiciones rapa nui), realizadas durante mi pasantía de investigación en Rapa Nui, diciembre de 2022 y enero 2024.

4 Información extraída de Sistema de información para la gestión del patrimonio cultural inmaterial (SIGPA) 2023.

dual y lo colectivo, lo privado y lo social, lo diacrónico y lo sincrónico, la memoria y el conocimiento. Ella corporiza el locus y el medio de comunicación” (Taylor 2017: 134). Es posible hacer una reflexión similar en torno a quien está realizando el *Kai kai*, ya que en sus manos, en su voz y en su cuerpo está el conocimiento entregado por sus ancestros, conectado además por la espiritualidad que emerge en la realización de cada práctica y en la transmisión de conocimientos que realiza a otros cada vez que se desarrolla un *Kai kai*. A pesar de lo efímero que resulta el tiempo en prácticas performáticas como estas, la materia que permite esta transmisión es el cuerpo en movimiento y la memoria que este guarda, transformándose en un archivo que conserva saberes, conocimientos y relatos de tradición oral. Todo ello, sin duda, permite traspasar la fugacidad del tiempo performático y rehacerse hasta con siglos de distancia.

Los movimientos realizados durante la recitación marcan las frases o versos de los *pata'u ta'u* con movimientos ondulantes de los brazos generalmente dirigidos hacia arriba por la conexión con sus ancestros y hacia la o las personas a quienes se está relatando el *kai kai*. La persona que lo realiza puede estar hincada, posición que muestra respeto a sus ancestros, o de pie, hecho que evidencia mayor interacción con sus interlocutores. Cada *kai kai* tiene sus movimientos específicos que provienen de una estricta transmisión oral que es posible gracias al uso del cuerpo como soporte mnemónico, lo que ayuda así “guardar” y repetir la conducta. En este mismo sentido, Nua<sup>5</sup> Ana Pont Hill, mujer rapa nui de 83 años, señala: “Cuando yo era niña veía hacer *kai kai* a mi mamá, había uno que nunca más vi en otras personas”. Por ello, en muchos casos se aprendía solo al observar dicha práctica, y en otros, al no ser constante la repetición, este se perdía. Lo propio dice Nua Isabel Pakarati<sup>6</sup>.

Quando yo tenía siete años, mi mamá se sentaba afuera y de repente se cansaba de hacer *tingi tingi mahute*, se cansaba de hacer sombreros de *kakaka* y dejaba las cosas aparte, agarraba el hilo y empezaba a hacerme *kai kai* a mí. Me decía que ‘ya se cansó la mano de estar trabajando’ y se pone a hacer los *kai kai* y me dice que la mirara cómo los hacía. Y entonces ella se ponía a recitarme los *kai kai*, me los decía (Medina 2015: 92).

5 Nua: Forma de nombrar a una abuela en rapa nui.

6 Información extraída de una entrevista semiestructurada realizada a Ana Pont Hill (Artesana, destacada en la elaboración de collares y otras joyas de tradición rapa nui, además del tallado en madera), hija de dos figuras fundamentales en la historia y tradiciones rapa nui, Vicente Pont Make y Laura Hill Huki. Rapa Nui, enero 2024.

La recitación del *pata'u ta'u* tiene un ritmo también específico. Ramón Campbell escribe entorno a la música rapa nui, dentro de la que incluye el *Kai kai*, y ejemplifica una descripción musical del *Kai kai U-Tami*. Señala que:

Al recitar este *Kai kai* cada uno seguía el ritmo en forma perfecta e invariable, pero con distinta entonación vocal, lo cual determinaba una especie de armonía disonante de gran expresividad. Por supuesto que no se trata en este caso de un verdadero sentido armónico, sino de un fenómeno casual (Campbell 1988: 40).

Sobre las temáticas de esta literatura oral, distintos *Kai kai* destacan historias de sus antepasados, de espíritus y su travesía hasta llegar a la Isla de Pascua desde la Isla de Hiva; los sueños que revelaron los nombres de los distintos lugares, volcanes, cuevas y bahías de la isla; la importancia de la pintura corporal; prácticas cotidianas; entorno natural, entre otros. Estas temáticas también se pueden apreciar en la mayoría de sus otras manifestaciones culturales vinculadas a la tradición oral. Precisamente, en el caso de esta práctica, aun cuando hay *Kai kai* registrados en libros que describen la forma de realizar la figura o el traspaso a la escritura de su recitación, es en la ejecución performática en la que convergen y revelan las otras dimensiones: movimientos del cuerpo, de las manos para la confección de la figura, exposición de esta, gestos, vestuario, intención, recitación, ritmo, entre otros. Tales elementos permiten la conservación de los relatos de tradición oral y sus significantes. La diferencia con un archivo tradicional, como fotografías o registros audiovisuales, radica en que se presta para interpretaciones variadas que nunca serán como el acto performático que fue transmitido por generaciones y que, al activar estos repertorios, hace emerger esa memoria colectiva identitaria de sentidos específicos. Como indica Taylor:

Los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, que puede ser transmitido a través del tiempo. Esos actos de transferencia tienen sus propios códigos, su propia lógica, sus formas propias de autorreproducirse (Taylor 2017: 18).

Para esta investigación, considero el término *mitograma* más adecuado que *ideograma*, a partir de la descripción de uso que realiza Leroi-Gourhan, quien los define como un enunciado de símbolos que articulan de manera narrativa (citado en Lacalle 2008). Si bien con el término *mitograma* hace referencia a dibujos o símbolos de la época paleolítica, es posible considerar el *Kai kai*, en

Ej. 18 Canto de "Kai-Kai"  
 M. M. ♩ = 108 (Kai-Kai evolucionado)

Recitativo

U - ta - mi, u - ta - mi; te he - ru é, te he - ru é;  
 pai - na, pai - na; i te va - hi tu - tu au me na  
 to fe ra - u e... A Ve - ri - a mo - I ti

Figura 2: Pentagrama del ritmo registrado por Campbell, del Kai Kai U-Tami. Fuente: (Campbell 1988: 40)

tanto figura o conjunto de figuras que se van sucediendo durante la confección con el hilo, como un *mitograma*, ya que este necesita de la recitación *pata'u ta'u* para lograr la representación mítica deseada en la que se desarrolla una historia sin tiempo preciso, y que da cuenta de relatos fundacionales del pueblo rapa nui. En comparación, el término *ideograma* corresponde a una imagen que significa algo en sí misma y que no representa un relato mítico por sí solo.

Cada figura se estructura con versos o estrofas respecto del tema y del objeto de la enunciación en el que se basa, denominado *ha' aura' a*. Así, hay *Kai kai* formados por una o varias figuras, dependiendo de la extensión de estos y de las distintas partes que conforman la historia. Como se han ido rescatando con el tiempo, hay varios compuestos de estrofas que parecieran no tener conexión entre sí, probablemente porque hay estrofas o versos faltantes si se lo contrasta con el original.

Los *Kai kai* registrados por Blixen son considerados como tradicionalmente rapa nui, pues fueron relatados por Amelia Tepano Ika. Estos son muy variados en cuanto a sus temáticas y estructuras. Existen *Kai kai* formados por tres imágenes, con sus respectivos *pata'u ta'u*, que no necesariamente tienen una conexión semántica entre sí. Estos se denominan progresantes, dado que el hilo conductor es la ejecución de la figura con hilo, al dar un paso a la siguiente; así como también hay otros que son parte de una misma historia, pero que se pueden realizar de manera aislada o estática.

A continuación, se presentan ejemplos de *pata'u ta'u* en rapa nui y en español, extraídos del texto *Figuras de hilo tradicionales de Isla de Pascua*, publicado por Olaf

Blixen en 1974, junto con dibujos que representan las figuras confeccionadas con el hilo. De esta manera, al ser un registro del relato en un archivo tradicional como lo es el libro, se pierden los demás repertorios, lo que hace casi imposible para un lector que desconoce la historia, cosmovisión y lengua tradicional rapa nui acceder a la información fidedigna que los rapa nui conservan a través del traspaso generacional; e incluso no solo de los *Kai kai* con todo su repertorio, sino complementado con otras manifestaciones orales que les permiten acceder a la memoria colectiva de su pueblo.

### Ejemplo no. 1

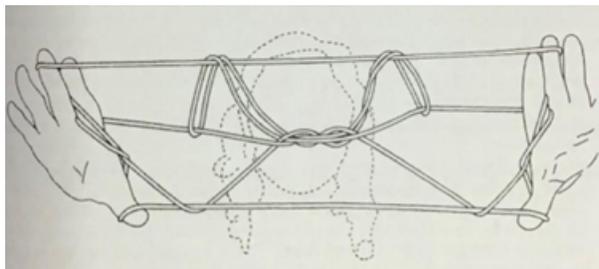
El primer *Kai kai* "E Kuha, e Rati" (nombres de dos espíritus femeninos *aku aku*, *varua* o *tatane*):

E Kuha, e Rati/te manu i haka 'eu e/ku a 'eu, ku taria/ tomāua kuhane/koau, ko mahaki/ ki Hiva, ki Ovakevake Oh Kuha, oh Rati/la gente se adornó/adornadas estamos, hemos llevado/el alma que es nuestra/conmigo, con mi hermana, /a Hiva, a Ovakevake (Blixen 2019 [1979]: 29).

Este *pata'u ta'u* es el que se va recitando mientras se ejecuta la figura de hilo que representa a las dos *tatane* o *varua* (Kuha y Rati). Están graficadas de manera simétrica con pelo largo y buscan llevarse el alma de Ure, a Vai e Nuhe.

El segundo *Kai Kai* se denomina "Ure a Vai a Nuhe" (Ure hijo de Vai a Nuhe).

¡E Ure a Vai, a Nuhe! / ¡Ku a aha? Ku a tikea te rakutia/maikuku memea! / e Ure te repa e!  
 ¡O Ure de Vai a Nuhe!



**Figura 3:** Imagen de la figura realizada con hilo, correspondiente al *Kai kai* “E Kuha, E Rati”. Fuente: (Blixen 2019 [1979]: 29).

¿Qué es eso? he visto el cuerpo lacerado / las uñas  
rojas / oh Ure el mozo! (30-31)

Este *pata'u ta'u* se va recitando en la medida en que se forma la figura con hilo que muestra al hombre al centro a Ure a vai a Nuhe, y las líneas de ambos costados representan ramas que las varua, presentes en el *Kai kai* anterior, iban cortando para poder apoderarse de Ure y su alma. En el presente *Kai kai*, él señala a modo de burla que ya las descubrió.

La historia en la que se basan ambos *Kai kai* corresponde a la de Ure, hijo de Vai a Nuhe. Cuando este se sube a un árbol para escapar de dos espíritus femeninos que lo escuchan cantar, se acercan a él por la noche con la intención de seducirlo, apoderarse de él y quitarle el alma para llevársela a *Hiva*, el lugar de los espíritus. Le recitan el canto del primer *Kai kai* en el que le señalan que su alma les pertenece y que se la llevarán a *Ovakevake* en *Hiva*. Como este canto no convence a Ure, entonces *Kuha* y *Rati* vuelven cada noche al lugar y cada vez rompen dos ramas del árbol, lo que se muestra en la segunda figura, acompañado del *pata'u ta'u* en el que él les responde a las espíritus que ya las ha visto. Finalmente, el padre de Ure se entera de lo que intentan hacer las *aku aku*, y acompañado de un grupo de hombres armados logra que se vayan *Kuha* y *Rati*, y así logra salvar a su hijo. Ambos *Kai kai* pueden ejecutarse de forma separada, pero necesitan el conocimiento o diálogo en torno al otro para comprender la historia completa.

El otro ejemplo corresponde a un *Kai kai* que está formado por tres figuras progresantes, es decir, que una da paso a la siguiente con su respectivo *pata'u ta'u*, pero que temáticamente solo las dos primeras están relacionadas, no así la última. No obstante, cada *Kai kai* se puede ejecutar por sí solo.

### Ejemplo no. 2

El tercer *Kai kai* compuesto de las tres figuras se llama “Amo Moenga, Kia Kia y Hāhā”. El primero, “Amo moenga” (Llevando la estera):

Kia tika korua / i taaku tangata / ‘amo moenga  
roaroa / ia iia te ahi / tunu kiakia / taa, veavea /  
hiringa o te manu.

Fijaos vosotros / en mi hombre / llevando una gran  
estera / suyo es el fuego / donde asa su gaviotín /  
viene el calorcito, / sube por el aire en espiral el  
humo del pájaro asado (59-60).

Ese es el *pata'u ta'u* que van recitando mientras forman la figura que representa una estera compuesta por las dos líneas horizontales, que va cargando el hombre en sus hombros, antes de llegar al lugar donde asará al gaviotín. El segundo *Kai kai* “Kia Kia” (Gaviotín hada de Isla de Pascua)

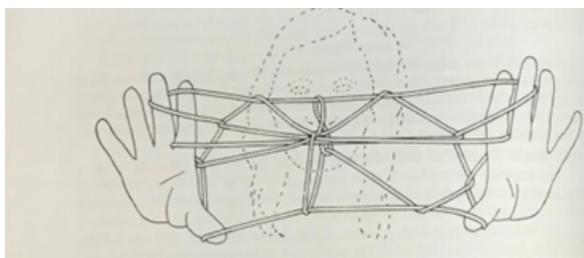
KiaKia, KiaKia / tari rau kumara / i te ehuehu / i te  
kapuapua  
El gaviotín hada / lleva hojas de camote / entre la  
neblina tenue / entre la niebla. (61)

Este *pata'u ta'u* se recita en el momento en que va construyendo la figura del gaviotín hada o *kiakia*, en posición de vuelo, mientras lleva una hoja en el contexto de un paisaje que muy bien representa el clima de la Isla. El tercero, es el *Kai kai* “Hāhā” (Palpar a tientas o con cuidado)

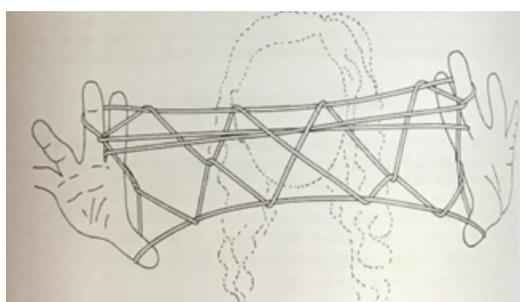
Haahaa, haahaa / vere taruu kaka / ina avai, ‘oti.  
Tocar, palpar con cuidado / los vellos de mis partes  
pudendas (vulva) / nada tiene, se acabó.

Este *pata'u ta'u* se va formando a medida que se da paso del anterior “kiakia”, a la creación de una vulva (*kaka* o *komari*) (62).

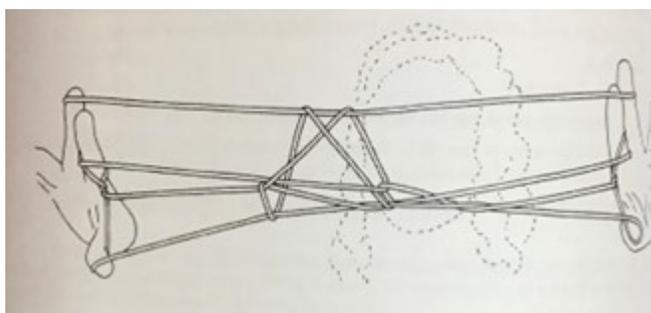
Los dos primeros *Kai kai* relatan situaciones cotidianas que tienen que ver con su alimentación y con una de las aves fundamentales de la fauna de la Isla. El primero relata el camino del hombre con una estera para llegar a asar un gaviotín y el segundo, en cambio, habla del ave, hecho que hace referencias a su entorno natural y cotidiano. Mientras que el tercero, con un indiscutible carácter sexual, evidencia una temática que atraviesa toda la cultura rapa nui y sus distintas manifestaciones.



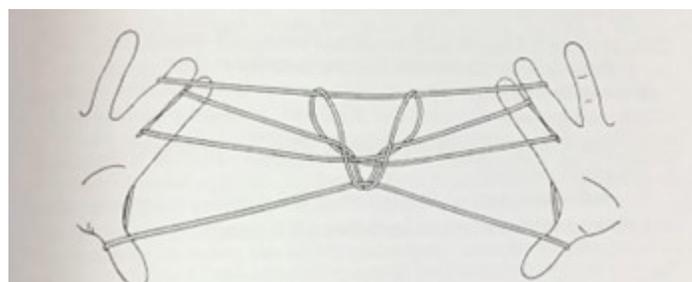
**Figura 4:** Ejecución del *Kai kai* “E Kuha, E Rati”. Fuente: Blixen 2019 [1979]: 32.



**Figura 5:** Ejecución del *Kai kai* “Amo moenga”. Fuente: Blixen 2019 [1979]: 60.



**Figura 6:** Ejecución del *Kai kai* “KiaKia”. Fuente: Blixen 2019 [1979]: 62.



**Figura 7:** Ejecución del *Kai kai* “Hāhā”. Fuente: Blixen 2019 [1979]: 63.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

En los ejemplos 1 y 2 se advierte la importancia de conocer y ejecutar los distintos repertorios para lograr contar una historia y poder comprenderla. Sin embargo, como estos ejemplos fueron extraídos de un libro, a través de la escritura y el dibujo se pierden otros repertorios relevantes que evidentemente no podemos considerar en estos análisis, como el *haka hiti* y los movimientos corporales, es decir, todo el aspecto performático y espiritual que no puede transmitirse un texto. En los ejemplos 1 y 2 seleccionados para este artículo, se puede observar que, aunque personas ajenas a la cultura y relatos míticos podamos ver, imitar la ejecución de la figura con hilo e incluso vincularla con la recitación, esto no nos permite acceder a la historia completa. En el ejemplo n. 1, por ejemplo, se requieren dos *Kai kai* para comprender la historia de Ure y las Varua, mientras que en el ejemplo n. 2, compuesto por tres figuras encadenadas, cada una da paso a la siguiente. En este caso, cada movimiento en la confección de una figura funciona como una estrategia mnemónica para narrar el *pata'u ta'u*.

Las distintas manifestaciones de la literatura oral en la Isla permiten reconstruir la historia con información que no aparece necesariamente en los registros oficiales asociados a la escritura, añadiendo datos relevantes como el relato de hechos, nombres, espíritus, relatos fundacionales, tradiciones y cosmovisión. De este modo, se perpetúa una historia que vive en cada práctica oral y que permite mantener una memoria colectiva y a su vez una identidad rapa nui, a pesar de todas las ocasiones que hicieron peligrar su supervivencia.

La tradición oral, especialmente los cantos, ofrecen detalles exclusivos de muchos aspectos de la antigua cultura rapa nui. Pero lo que realmente constituye un privilegio es acceder a espacios ocultos, narraciones tan específicas que plantean a veces una interpretación alternativa a la llamada “historia oficial”, además de toda información paralela, que emana desde el análisis de sus estrofas. [...] la riqueza de esos relatos se constituye como reconstrucción de una memoria colectiva inconsciente, que de tan dolorosa ha permanecido silenciada (Abarca 2022: 88).

Se confirma la idea de que el *Kai kai* cumple una función de archivo considerando que en la confección de la o las figuras que lo componen se deben realizar actos performáticos que guardan una dimensión efímera, pero tener al cuerpo como soporte de conocimiento y asumir la misión de realizar actos de transferencia resulta más completo en sus distintas dimensiones y significados que

recurrir únicamente a archivos tradicionales como videos, fotografías o textos. Por ello, es fundamental conocer todos los repertorios que realmente se activaron para la creación del mitograma. Asimismo, es imprescindible comprender la cultura rapa nui y su lengua, conocer y entender el *pata'u ta'u*, y ejecutar los movimientos que otorgan intencionalidad a cada verso. Citando a Mc Call, “Pareciera ser que el archivo no es capaz de contener los excesos de un cuerpo performático, aunque intentemos alinear las imágenes con nuestra propia idea de realidad” (McColl 2019: 8), por lo que el archivo, cuando hablamos de registrar el cuerpo, no es suficiente y, en consecuencia, son los repertorios los que le otorgan sentido y activan, en este caso, la literatura oral de Rapa Nui. Si bien existen registros como los de Blixen, Campbell o Pakarati, en los que se incluyen dibujos de las figuras junto con su interpretación y traducción, estos no son del todo confiables, ya que dependen del dominio de la lengua que tuvieran los investigadores. En los casos mencionados, esto involucra tanto el español como el rapa nui, así como el nivel de comprensión del castellano por parte de sus informantes para transmitir la información de manera precisa. Esta mediación lingüística puede afectar la veracidad y la cosmovisión presentes en los *Kai kai* transmitidos por tradición entre los rapa nui, quienes han heredado cada una de sus dimensiones de manera directa. Por ello, resulta fundamental cultivar y proteger el patrimonio inmaterial de la cultura de Rapa Nui.

## AGRADECIMIENTOS

Este artículo es parte de la investigación denominada: “Restauración de relatos de tradición oral rapa nui. Análisis Tapatí rapa nui”, para obtener el grado de Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. La investigación ha sido financiada por la beca de Doctorado Nacional ANID (nº de Folio Beca Anid Doctorado Nacional: 21210984).

## REFERENCIAS

- Abarca, Sofía. 2022. “Ngavi'e: mujeres de Rapa Nui: heroínas míticas protagonistas históricas, custodias tradicionales, líderes contemporáneas”. En *Mujeres indígenas en contextos de colonialidad. Taller interdisciplinario de historia y memoria*. Santiago: Pehuen Editores.
- Bahn, Paul y John Frenley. 2014. *Isla de Pascua. Isla Tierra*. Chile: Rapanui Press.
- Blixen, Olaf. 2019 [1979]. *Figuras de hilo tradicionales de la Isla de Pascua y sus correspondientes salmódias*. Chile: Rapanui Press.

- Campbell, Ramón. 1988. "Etnomusicología De La Isla De Pascua". *Revista Musical Chilena* 42 (170): 5-47. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13303>.
- Delsing, Riet. 2017. *Articulando Rapa Nui, políticas culturales polinésicas frente al Estado chileno*. Traducido por Vicente Lane. Santiago, Chile: Editorial LOM.
- Diccionario de la lengua Rapa Nui He puka rara rauhuru vanana Rapa Nui*. 2021. Chile: Ministerio de Desarrollo Social y Familia, Gobierno de Chile.
- Englert, Sebastián. 2016. *La Tierra de Hotu Matu'a*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Equipo MAPSE, Museo Rapa Nui. s.f. *Los ancestros de Rapa Nui, formación y desarrollo de una cultura única. Guía del Museo Antropológico Padre Sebastián Englert*. Servicio Nacional de Patrimonio Cultural.
- Fischer, Steven. 2021. *Isla en el fin del mundo*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Garrido, Marcela. 2023a. *Figuras de hilo. Chile y el mundo*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Garrido, Marcela. 2023b. *Lorenzo Baeza Vega y el kaikai*. Rapanui Press.
- Halbwachs, Maurice. 2011. *La memoria colectiva*. Traducido por Federico Balzarce. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Heyerdhal, Thor. 2019 [1957]. *Aku-Aku: el secreto de Isla de Pascua*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Lacalle, Raquel. 2008. "La codificación del relato mítico en el arte del paleolítico superior". *Spal* 17:79-95. <https://doi.org/10.12795/spal.2008.i17.05>.
- Leroi-Gourhan, André. 1971 [1965]. *El gesto y la palabra*. Caracas: Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela.
- McColl, Jennifer. 2019. *Cuerpo y visualidad. Reflexiones en torno al archivo*. Santiago: Metales pesados.
- Medina, Camila. 2015. *Maestras de la tradición oral Rapanui. Crónicas y relatos de artistas de Isla de Pascua*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Metraux, Alfred. 2021 [1941]. *La Isla de Pascua*. Rapa Nui: Rapanui Press.
- Pakarati, Isabelle et al. (Eds.) 1995. *Kai Kai, sentimiento y cuerpo de la tradición oral Rapa Nui*. Isla de Pascua: N.P.
- "Ana Hue Neru". 2019. *Revista MoeVarua. Versión en línea*, <https://moevarua.com/ana-hue-neru/>.
- Sistema de información para la gestión del patrimonio cultural inmaterial, SIGPA. 2022. *Identificador SIGPA: CI2003*. Consultado el 27 de diciembre de 2022. <https://www.sigpa.cl/ficha-individual/isabel-pakarati-tepano#:~:text=Isabel%20hoy%20es%20el%20referente,tradici%C3%B3n%20oral%20de%20Rapa%20Nui..>
- Taylor, Diana. 2017. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Traducido por Anabelle Contreras. Santiago: Ediciones Universidad Padre Hurtado.