

LAS TABLILLAS CANTORAS DE LA ISLA DE PASCUA

Lidya Inés Muñoz Cordero

Desde que se instauró aquella factura teórica que clasificaba a los distintos pueblos en salvajes, bárbaros o civilizados, la cultura oficial se instaló en su sitio de mirar "desde arriba" el entorno y diario acontecer del hombre.

Aún más, bajo la etiqueta de "civilización" según Lewis Morgan solo se ubican los pueblos que han alcanzado el lenguaje escrito. El resto, quedarían en el cajón de los "inmemoriales", los sin lenguaje y sin historia. De esta manera apriorística y

táctica, se ignoraba y aún se margina todo acceso fidedigno de fuente primera hacia la búsqueda, reconocimiento e identificación de los múltiples signos y de aquellas claves lingüísticas y artísticas que ha creado el hombre para expresarse y para comunicar.

Un eco nos llega desde la Isla de Pascua, un canto sagrado que brota de unas milenarias tabletas de toromiro, sobre las que se han escrito cientos de signos ideográficos que hablan de reyes, animales, dioses, plantas, hombres y mujeres cotidianos.

En la Isla de Pascua, según lo han recogido los investigadores Stephen y Chauvet, la tradición oral sostiene que en tiempos antiguos se celebraba una vez por año, la célebre "Kohau Rongo-Rongo", fiesta de las "Tablillas Parlantes" (o maderas con palabras sagradas). Era tal su importancia que se llegaba a suspender las hostilidades que podían existir en esos días.

Señalando como un complejo ritual de gran interés, la Kohau Rongo-Rongo principal se conmemoraba en la bahía de Anekema. Ante el pueblo reunido eran leídas por los iniciados, todas las tablillas que habían preparado. Por otra parte, entre los pueblos paqués, canacas, samoanos, y maoríes, en la transmisión de la tradición oral se debía respetar absolutamente el fondo y la forma, hasta el punto de que en ciertas agrupaciones tribales se castigaban hasta con la muerte al que alteraba la tradición.

Ante la invasión inglesa, los jefes nativos neozelandeses asumieron una actitud que sorprendió a los recién llegados: trazaron una serie de signos ideográficos sobre la arena. El simbolismo de este hecho es inacabable.

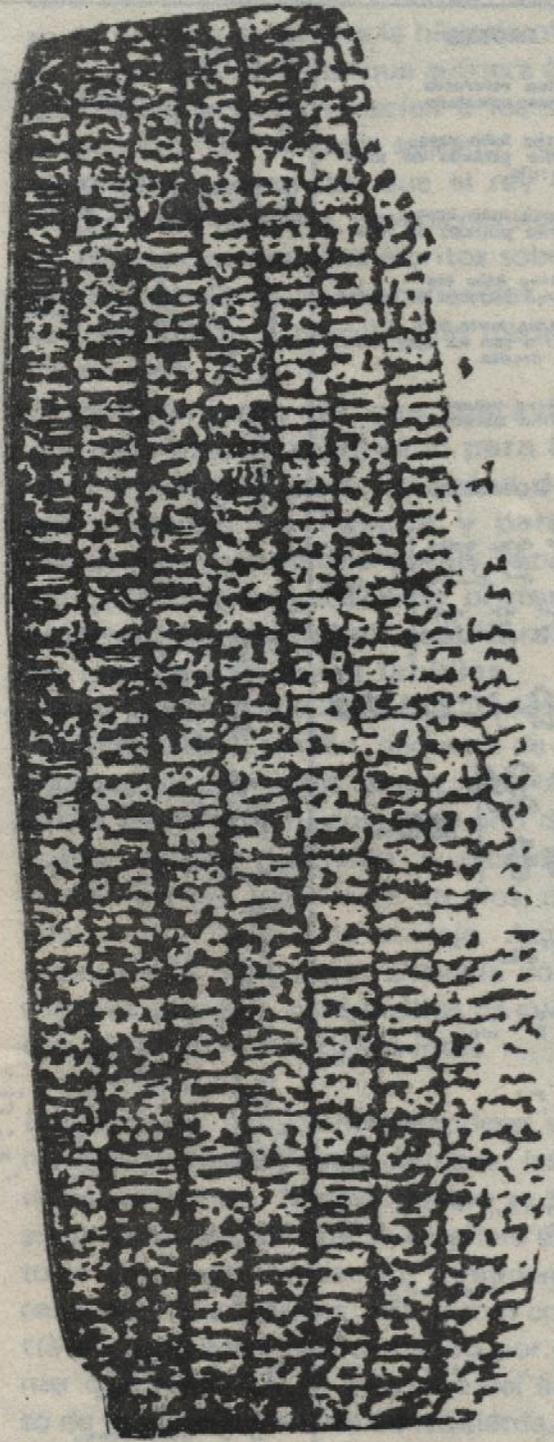
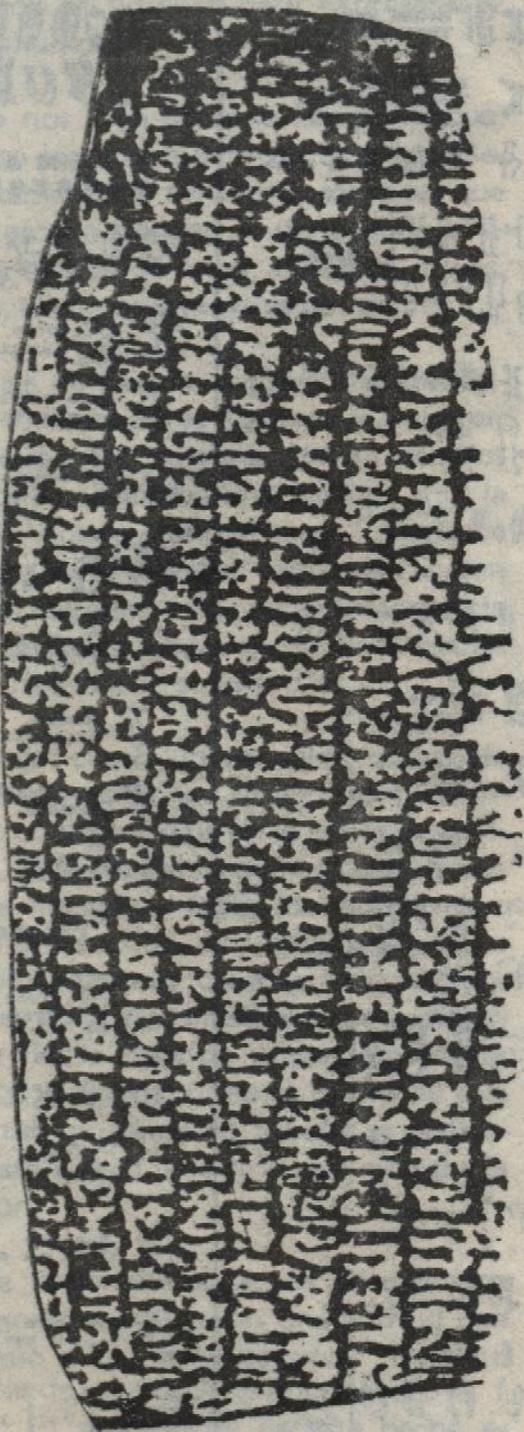
Solo hacia 1868 se comenzó a investi-

gar el misterioso lenguaje que encerraban las escasas tablillas de Pascua, con caracteres impresos con dientencillos de tiburón y cuchillos de obsidiana. Una escritura hecha para leerla y cantar, esperaba su turno para ingresar a la historia oficial. En el ataque peruano que sufriera la isla de Pascua, se exterminarían a los sabios poseedores del lenguaje sagrado. La tradición oral sustentaba que el rey Hatu-Matua hacía mil años, llevaba consigo más de 600 textos sagrados escritos sobre papel hecho con hojas de bananeras, luego se transcribirían a planchas de madera de Toromiro

El conocimiento de ese maravilloso lenguaje estaba reservado para la familia principal, para los jefes de los seis distritos de Pascua y para los personajes conocidos como Tangata-Rongo-Rongo, especie de profesores de Arte que enseñaban escultura lítica y a leer cantando las tablillas.

En las islas Marquesas, los recitadores de Tablillas usaban antaño, paquetes de cuerdecillas de diferentes largos, que tenían cierto número de nudos, cada uno de los cuales, estaba destinado a recordar el nombre de un lugar o de un dios, de un jefe, de una fecha o de un viaje. Aquí se observa una interesante analogía con los célebres quipus o cordoncillos de cuentas que utilizaban los antiguos incas.

Los ancianos nativos neozelandeses se rehusaban a leer en estos tiempos, las maderas parlantes. Mucho tiempo se tardó antes de conseguir que se enseñara el método para comprender sus innumerables caracteres ideográficos. El mismo consistía en empezar a leer cantando por la línea que estaba en lo más bajo del anverso de la tablilla y se leía de izquierda a derecha llegando al extremo derecho de cada línea, se pasaba a la línea superior pero recorriéndola de derecha a izquierda. Los caracteres estaban al revés, tocaba dar



Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is arranged in approximately 15 lines, written from right to left. The script is dense and characteristic of early modern European handwriting.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is arranged in approximately 15 lines, written from right to left. The script is dense and characteristic of early modern European handwriting.

vuelta a la tablilla parlante.

En los mismos textos, se advierte que entre los pascuenses se cumplían pequeños recitales cada mes en noches de luna llena cuarto menguante, ocasión en la cual los alumnos llegaban adornados con tocados de plumas de gallo, portando un largo bastón ornado también de plumones y lo clavaban formando con ellos un cerco. A este ritual de la palabra y el canto concurrían los vecinos con regalos y ofrendas especiales para premiar a los mejores.

Las fiestas de las tablillas cantoras de la isla de Pascua, sirvieron como fuente de creación literaria a Miguel Angel Asturias en su relato conocido como "La Leyenda de las Tablillas que Cantan", en uno de cuyos fragmentos recreados se lee: "El recién consagrado Flechador de Cantos de Guerra, sostenía en las manos, apoyándola sobre su pecho, la tablilla premiada, frente a los capitanes que entraban de uno en uno, se detenían y soplaban los signos pintados en ella, para avivar sus colores, sus símbolos, su magia, su fuego inapagable, su poesía de espejos que al respirar cantaban".

II

LA PALABRA EN MALI AFRICA

La palabra es divinamente exacta conviene ser exacto con ella

La lengua que falsea la palabra vacía la sangre del que habla"

Komo-Dibi: Poema Ritual de Malí

Cualquier objetivo resultaría débil para calificar la importancia que en las civilizaciones y culturas africanas tiene la tradición oral. En ellas se transmite de una generación a otra, mediante la palabra hablada, todo el patrimonio cultural de un

pueblo: la suma total de conocimientos sobre la naturaleza y la vida, los valores morales de la sociedad, la concepción religiosa del mundo, el dominio de las fuerzas ocultas del hombre, los secretos de la iniciación en los diferentes oficios, el relato de los sucesos pasados o contemporáneos, el canto ritual, la leyenda y la poesía.

Amadou Hampaté, investigador de su propia cultura en Malí, sustenta cómo los tradicionalistas o "palabrerios" (doma) están obligados a respetar la verdad. Para ellos la mentira no es solo una tara moral sino un tabú ritual cuya violación les impedirá ejercer su función. Los doma, en cuanto Maestros iniciados, son los herederos de las palabras sagradas y mágicas cuyo origen se sitúa en las primeras vibraciones sagradas emitidas por Maa, el primer hombre.

Los artesanos africanos tradicionales acompañan su trabajo con cantos rituales o palabras rítmicas sacramentales. Los gestos de cada oficio, reproducen el misterio de la creación primordial vinculada al poder de la palabra.

El herrero forma la PALABRA, el tejedor la teje, el zapatero la alisa curtiéndola. La sujeción a esa maravillosa cosmovisión, insta al rito de que debe tocar cada pieza, pronunciando salmodias que corresponden a las fuerzas de la vida. El vaivén de sus pies, levantándose y bajando al accionar los pedales, recuerdan el ritmo original de la palabra creativa.

Todo es dialéctico dice KOMO DIBI: la palabra es divinamente exacta, conviene ser exacto con ella. La lengua que falsea la palabra vacía la sangre del que miente.

Si alguien piensa una cosa y hace otra, se separa y aísla de sí mismo. Rompe la uni-

dad sagrada, reflejo de la unidad cósmica, creando la desadaptación en sí mismo como en torno a sí.

III

EL ETNOCENTRISMO EN LA COMUNICACION

Toda producción y expresión cultural compulsada ya al interior de una comunidad dada, viene a resquebrajarse, a opacarse definitivamente al sufrir el asedio colonial. Es así, como las culturas subyacentes en las comunidades marginales compuestas por etnias indígenas, negras, mestizas, de ubicación urbana o rural, permanecen anónimas ante el "spray de los mass-media" que todo lo cubren, todo lo saben y todo no lo destapan.

Si bien sabemos que la asignación apriorista en el caso del colono español fue la de que en América solo habían "pueblos inmemoriales" esto es, "sin memoria" ignorando sus múltiples signos, como las claves demostrativas de las colectividades que utilizaron los distintos elementos lingüísticos y artísticos para expresarse y comunicar

El venezolano Enrique González expone sobre cultura un colofón interesante: El término cultural se asemeja al horizonte, de una misma línea demarca diversas geografías.

Frente a la cultura en el proceso histórico, se han jugado distintas posiciones. Es así como aparece la posición etnocéntrica, que puede resumirse en el hecho de que una sociedad se define como superior culturalmente a otra sociedad; o sectores de una misma sociedad en relación a otros sectores.

Esta visión etnocéntrica ha sido elaborada de diferentes maneras según la época o las situaciones. Consistía en hacer que determinadas sociedades caracterizadas por un deseo hegemónico-guerrero y por un afán de colonizar otros territorios— era la "portadora de cultura" y que los pueblos dominados y subyugados eran considerados y calificados como "salvajes", "primitivos", "incultos" e "inmemoriales" asumiendo de esta manera la posición etnocéntrica, bajo el gesto peyorativo de subvaloración.

En tal acepción se fincaron en últimas todas las empresas colonizadoras. Y aún más, dicha posición no es asunto del pasado; aún se le ejerce bajo ropajes paternalistas de políticas que pretenden "civilizar a los pobrecitos indígenas"

Es un hecho histórico el que la teoría social se ha alimentado de ciertas premisas etnocéntricas que permiten justificar acciones de deculturación, de etnocidio cultural violento en un aparente proceso CIVILIZATORIO.

El evolucionismo darwiniano, sistematizado o no, pero sí interiorizado, ha servido para argumentar situaciones de desigualdad social, falsificando todo un entorno cultural.

A raíz de aquellos presupuestos, se origina una terminología con tacones y otra descalza. Una cultura alta, oficial-burguesa en contraposición a la cultura "baja", marginal, del pueblo, reconocida solo como algo "folk".

Cada CULTURA elabora respuestas ajustadas a sus propias necesidades. En el contexto, todos los pueblos crean sus propias expresiones estéticas y todas las culturas obtienen su validez inmensa en la sociedad que las crea. Por lo tanto y precisa-

mente todas las culturas tienen derecho a ser diferentes

Por otra parte la historia del etnocentrismo en la comunicación se remonta al momento mismo de la crónica en la época de la conquista y colonia en América. El término "Indio" se traduce como el peyorativo de seres inferiores, sin alma, casi animales, necesitados de una cultura blanca, cristiana y occidental.

Cieza de León, en su crónica sobre los Pastos, escribía: "... los indios de lustre y principales se tratan algo bien, la demás gente son de ruines cataduras y peores gestos, así ellos como sus mujeres y muy sucios todos; gente simple y de poca malicia...".

Ya en el episodio contemporáneo de la comunicación, encontramos el juego de variables, en las cuales está la marca del etnocentrismo, desde la perspectiva europea y occidental y norteamericana. Como referencia para el análisis preliminar del contenido de la historieta o "comic" que es de acceso popular.

Para los fines de los héroes en la historieta, da lo mismo que el personaje sea inferior y marginado. Se le entrega al lector de cómics un prototipo, un modelo de conducta, alguien que ha dejado de lado sus problemas sustanciales para apoyar la causa noble del protagonista. El mismo esquema rige desde Tarzán "el hombre mono", hasta el Capitán América, pasando por Superman.

Todos los mutilados, animales vejados, jóvenes o viejos, aparentemente "rebeldes", tienen su papel secundario. Solo son la "sombra" del hombre blanco, del "tipo", su nivel es el de ser ayudantes, guardaespaldas siervo, siempre perteneciente a las etnias negras o india.

El cine gringo refuerza el etnocentrismo a través del cine de dibujos animados. De todas maneras existe la subordinación de una etnia frente a otra, manifiesta por distintas calificaciones de orden físico o intelectual.

Sin embargo, no en todos los casos, la condición racial es sinónimo de inferioridad, pero esa condición marginal se la acentúa por la representación caricaturizada del personaje como en el caso del "Castorcito", el niño indígena que acompaña a Red Ryder en sus aventuras. Castorcito, dibujado casi como un muñequito de adorno, es en la historieta realmente un compañero leal del rudo Red Ryder. El niño es hábil, pícaro y hasta se le permite sortear situaciones difíciles de igual a igual con el buen cow-boy protagonista. Pero en ningún momento es despojado de su condición marginal. Su vestimenta, su mala construcción gramatical, denota su indudable origen de un grupo humano disminuido, y en el contexto espacio-temporal de la acción, se sitúa como un renegado.

La discriminación étnica se visualiza en Mandrake el Mago, el héroe del poder mental y su secundario: Lotario, magnífico ejemplar de la fuerza física. Lotario no es nada más ni nada menos que un ex-caníbal, rey de una tribu africana. La relación de dependencia frente a Mandrake, en nada se diferencia de la relación establecida entre Tarzán y los animales amaestrados. Ya Dorffman y Dofré han insistido en las ubicaciones prototípicas de las historietas entre los clisés de bueno igual blanco; malo igual indio o negro.

Definitivamente la historieta tiene un lenguaje propio, la narración en imágenes con o sin texto. Consideramos que es preciso contribuir para que la gente que lee, sepa o descubra el teje y maneje de

ese lenguaje, de tal manera que se asuma una posición crítica antialienante.

A este respecto ha surgido la tendencia alternativa entre los historietistas latinoamericanos. Se dan ya historietas con temáticas históricas, como ejemplo vale citar la producción de TUPAC AMARU en Cuba, diseñada por Newton y Morales; la serie "HUAYANAY" de origen peruano, que rescata una lucha social de una comunidad indígena. Pretendiendo así rescatar un lenguaje didáctico y divertido.

El etnocentrismo es visible en la producción cinematográfica, en películas como "Africa Excitación", "Africa Arde" donde los ritos de la fertilidad, la música y las tradiciones de un pueblo son objeto de observación morbosa o solo llamativas por la excentricidad de estas culturas que se las presenta como atrasadas o subdesarrolladas.

En las Revistas VEA, "Cuarta Dimensión 'OVNI'" se pretende hacer aparecer las maravillosas obras arqueológicas de América Latina, como Macchu Pichu, San Agustín y las de Yucatán como fruto de civilizaciones extraterrestres. Sus hipótesis no demostrables, distraen al observador y al lector del verdadero origen histórico de esas culturas precolombinas.

También en el quehacer periodístico al informar sobre los acontecimientos de las comunidades indígenas se utiliza un lenguaje inequívocamente etnocentrista bajo un aparente paternalismo al nombrar como los "pobrecitos indios" a "los de allá de Malés", calificativos y sustantivos inadecuados que expresan un gran distanciamiento del entorno etno-cultural donde se produce la noticia.

Nuestra propuesta va remitida a asumir el reto de elaborar las premisas de una ver-

dadera COMUNICACION ALTERNATIVA Y ANTROPOLOGICA, esto es, en correspondencia el entorno étnico de cada cultura y retomando la totalidad del sujeto como tal. Aplicando el ejercicio de la proximidad hacia "el Otro" —como lo enseña Dussel— en un mismo plano de igualdad y equivalencia.



