

QUAN SONA EL BRAMADOR

...Teatre a la cultura aborigen australiana

Robert Kimber

Traducció: Brígida López

A dalt d'Uluru, no beguis al pou de la roca de Warnampi
Si no duus Foc
O la Serp mossegarà el teu esperit i la sequera vindrà.
El Foc és medecina....
La dona atansa una torxa al jove i es converteix en un home.

Bill Marshall-Stoneking¹

De focs, n'hi ha de molts tipus. Fa estralls a les muntanyes quan s'encén per avançar el creixement de la nova estació o per netejar un camp vell; el foc s'encén espontàniament amb la calor de l'interior i s'estén ràpidament pels arbustos. Quan el vent el precipita, el foc és terrible. Però, atrapat en un forat a la sorra, o niat entre roques, el foc bull, oneja, mentre el menjar es cuina i l'aigua bull.

Hi ha focs per fer senyals, focs per conduir animals cap a les llances dels caçadors, focs per dormir-hi al costat en una nit freda. El foc serveix per a moltes coses. A dalt d'Uluru, al pou sagrat, la llegenda explica que el foc protegeix el visitant de la Pitó Sagrada ancestral. Allà, el foc és un instrument de gran autoritat. «Hi ha lleis per al foc, cançons per al foc, danses per al foc... Somnis de foc.»

Uluru, abans anomenada Ayer's Rock, és un monòlit que sobresurt de la planícia, a uns quatre-cents quilòmetres al sud-oest d'Alice Springs. Aquest turó pelat es mostra alt i ample, com un ou gegant, planant amunt, sense avís, des dels entorns plans. A la posta de sol del desert, la superfície s'encén amb un vermell flamejant. La impressió és inoblidable. Per als aborígens que viuen als voltants, Uluru és un centre sagrat i la Pitó Sagrada sempre hi és present. La missió de la gent és protegir el patrimoni.

La història de l'aborigen australià és una història de lluita; és també la història d'un poble amb imaginació i entusiasme suficients per explorar el món mitjançant activitats teatrals. En aquest procés, se li dóna sentit a la natura; terra, aire, foc i aigua són les riques al·lusions del teatre. Aquesta gent parla de la seva cultura en termes de conceptes mítics que vénen de temps immemorials, conceptes que inspiraren modes d'expressió determinats i produïren representacions habituals de gran distinció. Els intèrprets treien la vitalitat de les roques mateixes, dels pous i de la sorra als peus. En fer-ho, van crear un món molt especial on viure, un lloc on usaren el passat com una manera de negociar la vida del present.

El passat mitològic es coneix amb el nom del Temps del Somni (Dreamtime): el temps en què els avantpassats van crear el món. Totes les activitats importants estan predestinades per esdeveniments del Temps del Somni: és sagrat.² S'ha comentat que els cicles de cançons que expliquen aquests esdeveniments són part de «l'última supervivent de les tradicions oral èpiques, comparables en qualitat i importància amb l'èpica grega registrada per Homer».³ Les tradicions que encara romanen amb nosaltres han de ser protegides. De tota manera, algunes pràctiques antigues que s'han documentat ja no són el que acostumaven a ser. El pas del temps ens ofereix una perspectiva molt diferent de la que compartiren estudiosos com R. H. Mathews o el catedràtic Baldwin Spencer fa més d'un segle. El meu propòsit és proporcionar un estudi del teatre indígena des d'aquells temps, mitjançant el treball d'aquests estudiosos i d'altres, i així poder apreciar la comunitat aborigen pel que coneixem d'ells avui dia.

Centres sagrats i fonts d'energia

La mitologia creativa és molt poderosa, perquè la seva funció principal és explicar el món. Els mites existeixen per explicar la fertilitat, les curacions, els parts, les relacions humanes, etc., i els seus temes són la seguretat, la conservació de la vida, la salut i l'ordre. Considerem, per exemple, Krantji, un centre sagrat al nord-oest d'Alice Springs, on l'avantpassat és l'Home Cangur, un híbrid d'home i bèstia. La seva presència està relacionada amb la disponibilitat de menjar, entre altres aspectes:

Amb les potes com les del cangur, surt saltant d'una bassa en el principi dels temps. Durant les hores de llum, es pot veure un animal a prop del pou, remugant herba verda i fresca, però quan la lluna surt i les ombres del paisatge són suaus i grises, l'animal es converteix en un home, i el seu cos es marca astutament de manera longitudinal de color blanc, per donar èmfasi al poder dels seus múscles i a l'elegància de la seva forma. Quan l'avantpassat vol descansar, torna a la bassa. Allà es troba la seva cabanya, la seva llança, les taules sagrades, tot plegat protegit pel gran escut, de cap per avall; aquest és la tapa de roca que separa el paisatge visible del món subterrani. Tots els avantpassats cangurs provenen de dins d'aquest escut sagrat, d'un en un, de dos en dos i més...⁴

El paratge de Krantji és un lloc on es concentra la vida comunal. Uneix plans d'enteniment i comportament personal, i ajuda a donar sentit a l'existència, a fer connexions, a mostrar contrastos i a explicar diferències en un món complex i misteriós. Emocions i poders especials envolten el lloc. Quan t'apropes a Krantji, els intèrprets deixen les armes enrere, tot suggerint la necessitat de protegir els cangurs que encara viuen a la zona. Es fa un silenci total; els que celebren fins i tot tanquen els ulls, senten el camí al llarg de la cara de la roca fins a Krantji. En arribar, trenquen les roques, perquè es creu que de cada gra que en surt creixerà un cangur. L'avantpassat resident s'anomena la Mare dels Homes, perquè fa referència al fet que és a la vegada un fallus i un úter, una font de vida enèrgica. Els presents demanen que la zona s'ompli de cangurs per alimentar el poble. Els voltants prenen vida. Per als membres del clan del Cangur, el centre és el seu lloc de naixement. Krantji pot ser un pou, un tret natural del paisatge, igual que Uluru és un monòlit,

però tots dos són sagrats per als que hi han nascut a prop. A Austràlia hi ha molts llocs semblants que cobreixen una àmplia llista de temes, animals i vegetals.

Durant l'actuació, la incertesa del centre pot ser esfereïdora per als participants. Hi ha perills, presències invisibles. Amb tot, mitjançant actuacions rituals al centre, l'univers es fa visible i tothom coneix el seu lloc. Tots els actes, objectes i pautes usades són extensions del concepte mitològic. El balanceig del bramador, per exemple, suggereix la veu de l'avantpassat. El seu brunzit proporciona un mitjà de transició des d'un moment còsmic fins a un altre. De la mateixa manera «Foc... per cantar... dansar... somiar» pot ser una part integral del ritual sagrat: Una dona «atansa una torxa» a un jove i es converteix en un home. Més tard examinarem com succeeix això.

Al món aborígen el paisatge és viu. Res no pot suplantar la terra com a font de vida, ni com a dipòsit de l'ànima després de la mort. El lloc on un neix és la «llar» i el centre espiritual de l'experiència individual. Si treus l'accés a la terra d'un aborígen, especialment la de naixement, i desapareix un valuós vincle amb el Temps del Somni, els rituals s'aturen, i els nivells de coneixement, aprenentatge i pràctica comunal pateixen. La solidaritat comunal s'afebleix.⁵ La societat aborígen guarda un parentesc basat en la família extensa com a font important d'estabilitat per a la seva gent. Són característics els llaços d'afecte entre les famílies, entre parents i entre amics. Després del naixement vénen els rituals de creixement, de prendre un company matrimonial i d'assumir un rol formalment a la societat. Per mitjà d'això, es crea una ferma estructura de comportament interpersonal que fa més clares les responsabilitats i proporciona una forma de disciplina i seguretat.

1. Els aborígens

Tradicionalment, els aborígens australians eren un poble nòmada, de caçadors i recol·lectors que van evolucionar durant uns quaranta mil anys. Durant els anys de la intervenció occidental a finals del segle XVIII, els aborígens encara no havien domesticat els animals, al contrari que els seus veïns d'Indonèsia i Nova Guinea Papua, i no tenien tampoc artesanian, ni arcs ni fletxes. La llança i el *boomerang* n'eren les armes més importants, mentre que les pedres esmolades eren els únics instruments que feien servir per tallar. Els aborígens no eren agricultors, ni constructors de ciutats, tenien poques propietats i treballaven millor en grups petits. Els homes solien ser els responsables de caçar animals grans i de conduir les activitats cerimonials, mentre que les dones tenien cura dels nens i recol·lectaven menjar. Els vincles de la comunitat eren expressats mitjançant cançons i rituals. Els mites portaven les lleis en cançons, transmeses per mitjà d'actuacions. Les cançons i les històries eren dipositàries del coneixement, contenien no solament les formalitats de l'estructura del territori (proporcionant una espècie de «mapa oral»), sinó també la història de la seva gent, el seu llinatge des dels orígens fonamentals fins al Temps del Somni i les claus del sistema usat per organitzar des de la comunitat fins a la unitat bàsica familiar.⁶

Quan els colons anglesos van arribar a Botany Bay el 1788, s'estima que existien 300.000 aborígens, organitzats en més de 600 grups tribals, i que parlaven entre ells unes 500 llengües diferents. Cada grup gran d'aborígens estava dividit en comunitats més petites, basades en l'organització familiar. La grandària de qualsevol d'aquestes comunitats la determinava el clima, la

fertilitat de la regió i la disponibilitat estacional de menjar. Per exemple, els pintubi, de l'interior desèrtic, i els walbiri, de més lluny, cap al nord, vivien en comunitats més petites que, per exemple, els kaurna, de les fèrtils planes d'Adelaida, o els eora, daruk i tharawal, grups que vivien en les zones riques i temperades al voltant del Sidney Harbour a Nova Gales del Sud. Els grups més grans el formaven fins a mil persones. Contràriament, una comunitat de les franges seques del desert solia estar conformada per no més de nou persones.

Cap al 1933, s'estima que el nombre original havia descendit a 67.000 de la població australiana total, de 7 milions de persones. De llavors ençà, n'hi ha hagut un increment constant. El 1971 es van estimar uns 106.000 habitats d'ascendència aborigen a Austràlia. El 1981, el nombre s'havia incrementat a 160.000, d'una població total de 15 milions de persones, i cap al 1991 a 258.352 de la població total de 17,3 milions de persones.⁷ Al cens més recent (agost del 2001) 265.000 se'n van reconèixer com a descendents d'aborígens i d'illencs de l'Estret de Torres (1,5% de la població australiana).

Els aborígens són gent sociable de debò i grans conversadors. Gaudeixen de les impertinències, de fer bromes i de les celebracions. Solen ser bons cantants, mims avesats a parodiar els altres i ballarins flexibles que tenen un marcat sentit del ritme. No obstant això, quan les qüestions són serioses el to canvia ràpidament. Es prenen molt poques llicències en els assumptes de la comunitat, i en aquest cas, només ho fan els avis qualificats. La responsabilitat recau en els grans, a causa d'una combinació de dret de naixement i habilitat interpretativa especial. El fet que aquesta activitat d'interpretació requereixi del lideratge d'un especialista ens avisa del nivell de serietat de l'acte. El paisatge, el foc, la terra, l'aire i l'aigua, la carn animal i la sang humana, i explicar històries, fer música amb percussió, el mim, la cançó, la dansa, les pintures corporals i facials, i el maneig dels accessoris són elements importants en l'esdeveniment.

J. R. B. Love, un missioner de la primèria del segle xx, va escriure sobre la gent de Worora, dels Kimberleys del Nord. Va veure una actuació en què una criatura marina, el dugong, n'era el centre d'atenció. Descriu les lligadures que portaven els ballarins, fetes cadascuna d'un full d'escorça de paper, de seixanta centímetres quadrats, enrotllades al front, que es feien més estretes cap a dalt, en forma de con elevat. Una canya, que representava la cua del dugong, estava fixada al final del con:

(Els) actors formen en dues files oposades, i al principi inclinen el cap, ensenyant les «cues», s'aixequen, es mouen com si el dugong nedés, mostrant la cua sobre la superfície de l'aigua en una corba graciiosa... Els ballarins s'ajunten... Marcant el terra amb força, aixecant els peus cap amunt, a l'uníson, i guardant el ritme del cor, cantat per als vells i les dones.

El líder del cor té una gran reputació com a cantant. Fa servir unes poques paraules en una clau alta, estrident, i llavors tot el cor canta la tomada, un cop i un altre, mentre alguns piquen amb dos bastons, i les dones fan picar les cuixes amb les mans. Tots guarden un temps perfecte. Quan la intensitat de la cançó creix, els intèrprets surten per darrere de la pantalla i marxen solemnement, o corren graciosament, cap a la zona del ball. Després d'un solo, tots els homes ballarins formen una línia, trepitjant amb força, a l'altra banda del cor; i s'apropen a poc a poc als cantants. Quan són just al davant, el ball acaba de sobte amb un crit pactat, i els ballarins es retiren, per repetir l'actuació un cop i un altre, fins que una nova cançó del líder del cor demana un tema nou.⁸

La descripció fa referència a elements d'acció rudimentaris, la mescla de vers i moviment, l'ús dels solos, el cor i la resposta de grup.



Robert Kimber ha il·lustrat l'article prenent com a punt de referència les imatges dels primers contactes entre europeus i aborígens, fa més de dos segles. Aquí veiem com la cultura aborígen dona sentit a la terra i al paisatge, d'on van sorgir els Avantpassats.
(Robert Kimber)

2. El paisatge d'un somni

Diversos estudis religiosos i antropològics proporcionen molta informació per entendre l'actuació tradicional aborígen. En aquest cas, l'historiador de religions Mircea Eliade descriu un esdeveniment fundacional com a «hierofania», una «ruptura de l'espai creadora... l'acte misteriós que revela allò que és sagrat», i planteja un estàndard.⁹ Un comportament exemplar; fixat en afirmacions visuals i verbals d'aquests esdeveniments fundacionals, recorda la història social de la comunitat. Aquests successos proporcionen un punt de referència per al comportament de la comunitat. L'antropòleg australià W.E.H. Stanner descriu la naturalesa impressionant d'aquests fets:

La doctrina aborígen podria ser resumida en dos afirmacions que s'accepten com a veritats absolutes: al començament de les coses, la vida i la mort, i tot el que s'hi relacionava, van prendre el caire que tenen ara gràcies a uns successos meravellosos que van tenir lloc d'una vegada i per totes (al Temps del Somni); l'home ha de commemorar aquests esdeveniments i continuar en contacte amb les conseqüències, amb actes que signifiquin i simbolitzin el que va passar... Amb aquests mitjans els homes «segueixen el Somni» a través de repetir un homenatge.¹⁰

Un bon exemple d'aquesta «hierofania» fundacional el trobem en el famós escriptor aborígen Jack Davis, al principi de la seva obra *Kullark* (1979) amb la imatge de l'avantpassat, Warrgul,

creuant el paisatge al voltant del Perth actual. Qui parla és Yagan, un famós líder negre que s'enfronta als primers colons blancs a Austràlia Occidental:

Woolah!
Vas venir, Warrgul
Amb una resplendor de foc i el bram del tro,
I així que vas venir
Vas abandonar la terra, amunt cap al cel,
Vas formar les fileres de muntanyes
I les planes ondulants.
Vas fer una llar per a mi
A Kargattup i Karta Koomba,
Kargattup i Karta Koomba.
Vas fer el beeyol beeyol,
L'ample riu transparent,
Mentre viatjaves endavant cap al mar:
I quan vas entrar a la posta de sol
Dues roques vas deixar per marcar el teu pas.
(...)
Llavors, oh wirilo, wirilo,
El jungara va venir a través de les aigües profundes i blaves
Per lacerar la meua ànima, per a delmar i matar!¹¹

Warrgul és l'avantpassat creatiu, mentre que les «dues roques» són les illes Rottneest i Garden, fora de la costa del continent. En aquest sentit, el dramaturg fa servir l'acció de l'impressionant Temps del Somni per identificar Yagan el guerrer amb l'autoritat. Posa Yagan en el context i el situa contra les forces alienes, els jungara, els colons europeus que el van portar a la mort.

L'obra de Davis funciona amb dos nivells d'intensitat. Per als colonitzadors europeus, les illes Rottneest i Garden són llocs atractius per a pícnic i curses de vaixells des de Perth. L'origen de les illes és irrellevant per a aquest ús. En el cas dels aborígens, contràriament, les illes són una part d'un paisatge que va ser dissenyat en un temps arcaic per l'avantpassat Warrgul. L'origen és important, perquè els aborígens mantenen la fe en el seu patrimoni i el respecte per la terra com a part d'aquesta herència. Per als colons la terra és un patrimoni real i una font de riquesa material; per als aborígens la terra conté el centre espiritual i un punt de referència per a l'existència. De la terra, l'occidental en fa diners; a prop de la terra, l'aborígen resa. Irònicament, les dues actituds estan relacionades amb la identitat; només les perspectives són diferents. De manera que la tensió persisteix. Les «dues roques» recorden Yagan i la seva gent del temps fundacional, i ells reflexionen sobre els principis pels quals els éssers humans han de viure en harmonia amb la natura i amb respecte mutu l'un amb l'altra.

Quan l'espai és ric en qualitats espirituals, pot prendre l'aura d'allò que és sagrat, que Eliade descriu com a:

... aquell que és d'un altre món (el contrari a allò profà), la manifestació d'alguna cosa d'un ordre completament diferent, una realitat que no pertany al nostre món... (Així), una pedra sagrada roman pedra; aparentment res no la fa distingir de la resta de pedres. Però per a aquells als quals una pedra es revela com a sagrada, la seva realitat immediata es transmuta en una realitat sobrenatural.¹²

D'aquesta manera, Rottnest i Garden, unes illes lluny de la costa d'Austràlia Occidental, són quelcom especial quan es veuen com a Kargattup i Karta Koomba, les creacions últimes d'un avantpassat fundacional.

L'aborigen viu molt a prop de la terra i hi té un gran sentit del deute, perquè la terra proporciona menjar; els béns del comerç i determina la qualitat de vida. Això és bàsic per entendre la noció d'interpretació dramàtica en la cultura aborigen. La terra proporciona un text per a l'existència, les idees del qual troba expressió en el mite, l'afirmació física en la cançó i la dansa i l'execució gràfica en les parets de les coves, al fang i a les pintures a la sorra. Aquestes són les icones distintives d'una raça de persones. La prova de l'esperit de la vida és aparent a tot arreu, al seu univers: en el moviment del planeta, en el pas del dia a la nit, en el canvi de les estacions i en les formes geogràfiques del paisatge. I per il·luminar aquest esperit la gent s'ha organitzat especialment, o a «teatralitzat» l'entorn físic per donar-hi un vigor propi. L'entorn s'ha convertit en un *dreamscape*, «un paisatge del somni», una extensió del cos dels intèrprets projectat en l'espai «on hom olora amb els dits i sent amb els peus».¹³ El paisatge del somni és, de fet, una representació, una construcció de la ment que en la interpretació s'elabora amb l'acció del cos del somiador; un cos que patirà canvis transcendents, experimentarà el dolor, la privació i un cansament considerable en el procés, com el testimoni següent il·lustra:

El bora té lloc en tres etapes durant tres anys... (És) molt dur, molt cruel. Però a Aurukun, i per la major part de l'Austràlia aborigen, es tendeix cap a més disciplina... Aquells que han passat pel bora descriuen la primera etapa, de dos mesos a les muntanyes, com a «fam». Descriuen que són tractats «com gossos» pels homes grans. Se'ls ensenya a caçar, però el menjar que capturen es dona als vells, que potser li'n llançaran un tros. Els vells són molt durs al bora. Els joves poden beure aigua només a la nit, i tenen prohibit demanar-ne més. Són retinguts en una cabana de branques i se'ls prohibeix parlar. Aprenen les grans lliçons: no robar, no prendre la dona d'un altre home, l'esforç, el respecte pels grans... Quan els joves han completat la iniciació, se'ls treu dues dents inferiors. (Els són) homes Wik-Mungkan..., preparats per aguantar qualsevol mena de dificultat per les seves famílies.¹⁴

En aquesta exposició, hi ha una determinació molt forta expressada pel Wik-Mungkan més vell. És part d'una visió que és completament diferent a la de la majoria de gent d'altres parts d'Austràlia. La tenacitat i el valor són sentiments fonamentals en l'esforç per afermar la individualitat i aconseguir l'estima personal en els joves. Aquest és un parlament sobre el reconeixement del dret individual de traçar un camí propi a la vida i de refusar imposicions dels altres. El bora n'és el missatge: una sèrie de rituals per cultivar la individualitat i la responsabilitat —«per aprendre grans lliçons»—. Als joves se'ls dona un espai on repassar el seu llegat i on relacionar-se entre ells i amb la comunitat.

Qualsevol etapa és un lloc d'activitat especial que demana un esforç imaginatiu de l'intèrpret i del públic; perquè sigui efectiu, ho han de fer amb la mateixa intensitat. Qualsevol cosa és possible si el nivell de creença és suficientment gran. No és estrany que la icona del cercle tingui la imatge de l'espai interpretatiu i de les veritats universals que hi actuen. Molt sovint, artefactes aborígens mostren un cercle per indicar un lloc sagrat. L'elecció d'aquest espai es remunta als llocs on es van celebrar les primeres cerimònies dels avantpassats que van creuar eternament la terra. De vegades, s'enfonsaven a terra i viatjaven per sota; d'altres, emergien a la superfície. Els

llocs on el paisatge es va trencar han estat perpetuats en els rius, les basses, les valls i els cims de les muntanyes que cobreixen el continent. Les formes del relleu han estat inserides a les creences aborígens; tant que han creat una religió.

De manera general, el teatre aborígen comprèn estils diferents, el sagrat i el social.¹⁵ El que mencionem primer és de la competència de l'home, d'origen mític i de significat simbòlic important per a la comunitat; la seva forma és ritualística. El teatre sagrat és el centre d'aquest estudi.

Teatre ritual

Com a ritual, el teatre aborígen australià és una pràctica de teatre en grup de gran poder i sofisticació, que tant en la forma com en la funció precedeix a les representacions d'obres de la Grècia clàssica. La paraula *teatre*, com l'usem aquí, cobreix una sèrie d'actuacions que s'han organitzat d'una determinada manera per donar una exposició de la visió aborígen.¹⁶ D'aquesta manera, el teatre aborígen pren lloc als estudis teatrals com a gènere, i la seva importància rau en els éssers humans implicats, en allò que fan i les projeccions que surten de la seva actuació.

En una definició general, el ritual aborígen és un esdeveniment conformat per una sèrie d'activitats predeterminades, repetides meticulosament, que han estat escollides especialment, i que encaixa els trets topogràfics del paisatge per satisfer creences que han estat heretades des dels temps dels avantpassats. És el mitjà d'expressió d'un poble que creu que tot el que es mereix un respecte té un lloc al món, un lloc que no es pot canviar sense jugar-s'hi la vida. Quan una acció, objecte o àrea es troba «al lloc», es tracta com si fos sagrada; si està «fora de lloc», és consegüentment un sacrilegi. Aquesta visió és determinant per mantenir l'ordre en allò que, d'una altra manera, és un univers caòtic per a aquests indígenes.¹⁷ En una representació aborígen no es fa distinció entre l'actor i el públic; tots els presents en són participants. Al llarg del ritual, trobem una negociació quan la gent respon als elements físics i materials del seu lloc. Com Claude Levi-Strauss diu: «...el ritual és conjuntiu, perquè institueix una unió (podríem dir que una comunió), una relació orgànica entre dos grups separats inicialment...»¹⁸

En la cerimònia del Cangur, a Krantji, l'horitzó de la terra i el cel proporciona el marc per a l'enclavament. Alhora, l'espai es tracta com si fos un mirall de l'organització del món. El concepte s'expressa amb una pintura a terra feta al centre de l'actuació. Els homes Krantji pinten una metàfora dramàtica del món i s'hi posen al mig.¹⁹ Així és com els aborígens responen al món sensible i concret, oposat a l'abstracte. És per això que l'anomenada «llar» (*pmara kutata*), al mig de la pintura, un espai virtual en el paisatge natural, es tracta com a concreta. Quan ho fan, els aborígens demostren creença en la seva capacitat per exercir control sobre la seva capacitat especial.

L'actuació ritual funciona, per tant, com un mitjà per fer cristallitzar la percepció i com a vehicle de comunicació. Al mig de la incertesa i envoltat de qüestions inexplicables, el ritual s'enforteix. Esdevé un mitjà per a la reflexió i la racionalització.

Uluru i Krantji són llocs venerats, d'entre molts, molts d'altres, que capten l'atenció i, a través del teatre, persegueixen la il·luminació per a la gent implicada.²⁰ Una obra sagrada no és una

fantasia, sinó una força present que tracta la vida com a existència racional. Gràcies a l'ús del ritual en un «temps mort» un aborígen troba l'energia per referir-se a les necessitats de la vida i als elements destructius, com la malaltia, la fam i la mort. Les joies de la primera, la vida, són sempre presents al costat de l'amenaça de les segones. Sense la presència del «Foc» cerimonial, res d'això no podria ser possible.

La vida ritual absorbeix una gran quantitat de temps i d'energia. És també la responsable d'oferir satisfaccions, oportunitats de celebració, de renovar amistats, de fer enemistats, de canviar favors, d'oferir regals, a més de crear una excitació semblant com quan el perill amenaça o quan s'incita el que és desconegut. Per als aborígens, els rituals són una experiència molt humanitzadora.

És convenient pensar que les pràctiques interpretatives aborígens serioses pertanyen a un dels apartats següents: 1) rituals domèstics; 2) rituals per mantenir l'equilibri ecològic; i 3) rituals de rang (posició social – categoria), d'ascens en la posició social. Cal recordar que aquestes divisions no són rígides, ni tampoc consistents o aparents entre tota la gent d' Austràlia. En general, la primera categoria tracta de les proves diàries de la vida domèstica; la segona, de l'adquisició d'una provisió consistent de menjar; i la tercera concerneix a l'estatus de l'individu com a membre responsable de la comunitat. Aquesta darrera categoria de rituals és el reialme dels homes.

Els rituals domèstics no són sagrats i passen a qualsevol lloc. Les disputes s'agrupen en aquesta categoria, com també ho fan les qüestions de la malaltia i la mort. Un persona «llest» d'alt rang, com a intermediària, és necessària per guiar-los per trobar el conjur correcte i l'ordre de presentació. Tant els homes com les dones poden implicar-s'hi. El segon grup de rituals se solen anomenar d'«increment» o «fertilitat». És important veure que els aborígens en general no es preocupen d'acumular recursos progressivament. Mentre que el menjar és certament important, la tendència és mantenir un equilibri en els recursos i guardar justament allò que serà necessari en el futur més immediat. Normalment, els grups estan vinculats per naixement a un dels nombrosos recursos de menjar, com el cangur o la formiga de la mel, i estan obligats a fer rituals per assegurar una reserva gran.

Els rituals de rang són grans esdeveniments. Tradicionalment, la circumcisió i la subincisió són els processos clau pel que fa a la categoria; la motivació d'aquestes pràctiques és el reconeixement que proporcionen a les responsabilitats canviants dels individus que estan creixent. Els supremes, els homes més vells, tenen el pes de l'autoritat i tot el coneixement per supervisar aquest tipus de rituals. Aconsellen des del disseny dels cossos i els versos fins als objectes sagrats i el festí que segueix als actes.

Una actuació relacionada amb el canvi de rang inclou activitats per a tothom del grup, dones, homes i nens, i també activitats sagrades i secretes només per als homes iniciats. Mentre que les dones canten i ballen algunes de les cançons, o els homes canten mentre les dones ballen, són els homes els qui finalment es dediquen més a la dansa. Centenars de versos de cançons s'han usat en moltes danses, canvis de maquillatge i una gran gamma de personatges relacionats amb la vida de l'avantpassat. Aquests són dies de molta energia i tràfec. La llei és transmesa als joves i afermada per tota la resta. S'imposa una solidaritat que va en contra de les forces hostils als seus interessos.

Siguin els rituals que siguin, les activitats en grup requereixen que els membres donin alguna cosa d'ells mateixos. Les ofrenes poden ser al so, a la música o a les paraules cantades; poden ser als passos de dansa. Caçar i recollectar menjar per al festí també és una contribució, com la cooperació que resulta de la preparació de l'espai interpretatiu i de la decoració dels cossos. Per als rituals de grau, es rendeix la sang voluntàriament. Encara que la vida no s'entregui, potser es treu una dent o es fa un tall al cos, o es lleva un tros de pell, com en la circumcisó. No s'oculta el dolor que s'experimenta en aquestes circumstàncies; és un dolor real. El dolor en aquest cas és, potser, un oferiment d'alè, una variació del regal que es fa de paraula i en la cançó. El costum comú n'estableix els precedents.

I. Espai escènic

Un escenari és només una àrea petita on lluitar amb les extensions sense límits de la ment humana. Quan el director francès Jacques Copeau (1878-1949) inaugurà el Théâtre du Vieux Colombier al barri llatí de París, el seu programa era senzill: «Pour l'oeuvre nouvelle cu'on nus laisse un treteau nu» («Per a els treballs nous, tinguem un espai nu»). Volia que els treballs parlessin per ells mateixos, més que no pas perdre's en imatges trillades i en efectes impactants. Per a ell, una economia de l'esforç i de la claredat eren importants. La necessitat de claredat també és important en la interpretació aborigen: la claredat i el control. Una errada, un canvi d'ordre en les accions, equivocar-se en usar l'espai apropiadament, danyar l'objecte ritual, la caiguda d'un accessori, oblidar una paraula, i la imatge del ritual es desfigura i el seu propòsit s'anulla. «L'espai nu» de Copeau per als aborígens és el camp obert on un espai especial s'escull i es carrega de significats poderosos, d'impressions àmplies, amb sons estimulants abundants, captivant ritmes i obres imaginatives, una mescla de l'experiència del temps present i les creences de temps immemorials.

A través de la història, els espais interpretatius han canviat des de les clarianes del bosc i les esglésies, fins a auditoris coberts i construïts *ex professo*. Carreteres i camins també han estat espais escènics, que són els que els avantpassats fundadors van usar extensament. Segons la mitologia, els avantpassats fundadors viatjaven molt. En cada punt on s'aturaven, d'on emergien de terra o se submergien per sota de la superfície, l'espai era consagrat com a lloc per fer cerimònies especials. En la mitologia de la gent d'Arranda, per exemple, l'Achilpa o el poble del Tòtem del Gat Salvatge, hi són aquests avantpassats. En quatre rutes llargues i serpentejants, que cobreixen cadascuna ben bé sis-cents quilòmetres del sud al nord d' Austràlia Central, les hordes dels Gat Salvatge van crear un nombre enorme de llocs. Si feien alguna cosa màgica als seus viatges, com per exemple, fer miques les roques, pintar-se, fer sortir els ocells dels nius, deixar caure algun objecte preuat o fer algun gest distintiu, encara que fossin actes de poca importància, el lloc on aquests fets succeïen esdevenia una àrea santificada. Fos on fos que una família visqués, a la rodalia apareixeria un lloc de significat ritual. Aquests llocs no tenen pas tots la mateixa importància, però cadascun d'ells, a la seva manera, és mereixedor de respecte per tot

allò que ha heretat del Temps del Somni. Així roman el paisatge avui, amb les etapes definides per aquests llocs d'aturada obligatòria i de gran misteri.

Els avantpassats del Gat Salvatge van suportar tots ells totes les proves en un viatge èpic. Portaven objectes (*tjurunga*) i llances sagrades (*kauaua*). Quan tenien set, bevien la seva pròpia sang, subseqüentment és un agent important en els rituals d'iniciació i procreació, i en les cerimònies dramàtiques que introdueixen els nois en les responsabilitats dels adults. Molt sovint, travessaven els camins d'altres esperits del Temps del Somni, camins alineats a l'est i a l'oest. Es trobaven amb figures creatives, com la Granota, la Sariga, l'Opòssum, el Pruner, el Peix, la Rata Blanca, la Garsa, el Petit Rat-penat, els Falcons, les Dones Dansaires, la Larva del mite, la Flor Hakea, el Colom, la Guatlla, l'Escarabat, la Llavor d'Herba, la Llavor d'Acàcia, el Gall d'Indi Salvatge, l'Escarabat de l'Aigua, el Bandicut, la Formiga de la Mel, i moltes més, tots testaferrons representatius de l'entorn dels Arranda. Els Achilpa eren personatges excepcionals que tenien una poderosa presència i una gran astúcia.²¹ En els viatges, planejaven jocs amb els personatges que hi trobaven, transformant-se màgicament en altres persones quan era necessari per guanyar-hi influència. Els esdeveniments següents ens en proporcionen un bon exemple:

Els avantpassats del Gat Salvatge van arribar a un lloc anomenat Aurapuncha. Abans, però, s'hi van acostar molt, i van olorar els Homes del Pruner i, tan aviat com es van ficar al llit del riu, van veure un grup d'homes i nens menjant prunes. Van estar amb ells algun temps i, després de celebrar una cerimònia sagrada per als homes iniciats que va fer ús de l'ocell per decorar el cos, van ficar-se al sòl. Però després d'un temps van sortir-ne un altre cop, ja no pas com a gent del Tòtem del Gat Salvatge, sinó transformats en homes encara no iniciats del Tòtem del Pruner.²²

Algun dels personatges eren notoris per la seva luxúria i per la mida dels seus òrgans sexuals, suggerint la funció reproductiva que és fonamental per entendre l'estatus dels avantpassats del Gat Salvatge.

2. Organització dels principis

Les nocions de Límit, Saturació i Projectió són eines d'estudi dissenyades per ajudar en la investigació de la natura del drama ritual. L'espai escènic, l'activitat interpretativa, la religió i la vida domèstica hi estan interrelacionats.

Què volen dir aquests termes? Per explicar-ho breument, Límit es refereix al fil de les coses, als confins que donen un perfil significatiu a un concepte. Els dibuixants juguen molt amb aquest tipus de «límits» en la seva forma artística, i els arquitectes, quan creen una catedral o dissenyen una botiga al centre de la ciutat. N'hi ha molts, d'exemples. Com ara, a «La Cançó del Bandicut d'Ibalintja», un cantautor Arranda presenta el personatge dels Bandicuts, temes fonamentals al ritual.²³ El Bandicut és una rata cangur, un marsupial australià característic, freqüentment més petit que un conill, amb orelles llargues i cua, morro, pell sedosa d'un gris blavós, que menja una vegetació particular i que excava buscant larves:

Els bandicuts corren per l'herba;
A dins i a fora dels seus nius corren per l'herba
Al terra esquerdat del pantà es pentinen la pell,
Doblegant les seves petites urpes rastellen l'herba,
Amb les garres rodones rastellen l'herba.
Ara ronquen,
Mig adormits, ara ronquen.²⁴

Cap paraula es malgasta; la repetició dels versos serveix al ritme i hi afegeix força. Es fa una presentació acurada de les criatures, el seu «niu» a l'herba, la rapidesa dels moviments, les sensacions del voltant —«el terra esquerdat»—, alguns costums —«es pentinen la pell»— i «doblegant les seves petites urpes», després, dormen, tan ràpidament com abans havien pres vida. El Límit existeix, no solament per controlar allò que és important, sinó també per mantenir al marge tot allò que no és necessari per a la interpretació.



*La repetició és un element molt important en el teatre australià,
i s'expressa en la dansa, el mim, la composició musical
i la narració oral.
(Robert Kimber)*

La Saturació té a veure amb el contingut, allò que s'ha seleccionat per emplenar un espai i per proporcionar-hi tota una riquesa d'identitat. En una altra part de la Cançó del Bandicut d'Ibalintja, Karora, l'avantpassat Formiga de la Mel es desperta. És una figura d'una fertilitat imensa i s'identifica amb la seva marca sagrada, l'asta mítica, *kauaua*, dempeus sobre el terra. L'aire abraça l'asta, que es transforma en l'avantpassat mateix.

Lo, l'asta kauaua
Coberta d'anells i galons
Que les plomes damunt brillin al sol
Que les plomes damunt tremolin amb la brisa
Com un pilar de sorra domina, amunt
L'alta asta cerimonial domina, amunt
Com un remolí domina, amunt
L'alta asta cerimonial domina, amunt
Karora domina, amunt
L'alta asta cerimonial domina, amunt²⁵

El «pilar de sorra» es refereix als formiguers, que són comuns en aquesta part del país; els «anells i galons» i les «plomes» impliquen les marques corporals i els vestits que es porten. De tota manera, entendre l'acció és tornar a recordar la mitologia, de la qual aquestes descripcions estan saturades.

El tercer terme, la Projecció, es refereix als missatges que són «enviats» des de l'actuació, missatges que són ideals projectats. La idea cobreix tant les coses personals com les comunitàries, especialment quant a comportament personal, responsabilitat familiar i accions lleials, el resultat d'una mirada per la qual la gent accepta que la mitologia pot proporcionar un conjunt d'estàndards de vida.²⁶ A través del teatre, la idea intangible i el sentiment desitjat adquireixen forma i contingut de mans dels actors i ballarins. Per tant, allò que seria d'una altra manera abstracte, és comunicat com a concret. En la seva realització dramàtica, la Cançó del Bandicut d'Ibalintja projecta el propòsit pel qual la gent d'Arranda fa servir la peça, és a dir, per incrementar la reproducció dels bandicuts locals. La presència d'un avantpassat sagrat és anunciada pel so que s'aproxima, el del bramador:

El so dels bramadors,
El so dels bramadors s'està apropant;
Cobert de bramadors...
El suc fosc i dolç flueix endavant;
Del centre del calze flueix endavant
De l'esvelt pistil flueix endavant;
El suc fosc i dolç flueix endavant.
En els marges de la plana esquerdada i ondulant
En els seus marges, que la corrent de nèctar hi rodi.²⁷

L'anhel és per una provisió extensa de bandicuts «coberts d'anells», una imatge totèmica marcada en l'asta i en el cos dels participants. L'avantpassat ha d'assegurar que hi ha una vegetació suficient al marge de la plana seca per saciar l'apetit dels bandicuts que estan creixent. Sense l'un no hi pot haver un increment en l'altre.

3. Teatre i significat en la cançó de l'Home de la Pluja

Hi ha molt de teatre enterrat en els versos aborígens que passen de generació en generació. En aquest exemple abreujat del cicle de la Pluja d'Arranda, la tensió s'incrementa quan l'avantpassat Home de la Pluja conjura un torrent d'aigua a través d'un interior semiàrid.²⁸ Que tindrà èxit? Podria fallar. L'avantpassat espera assegut sota un cel amenaçador:

En les aigües ondejants s'asseu sense moure's,
L'Home de la Pluja, s'asseu sense moure's...
Immòbil com un còdol, seu
El cabell humit de la pluja, seu...
Sobre les capes de roca esquerdada s'asseu
Sobre les capes de roca, fluint amb l'aigua...
Esquitxat de pluja, una resplendor vermella el rodeja
A les aigües ondejants, una resplendor vermella...
El cel està ennuvolat amb molsa d'aigua
El cel deixa caure plugims dispersos...
Sobre les capes de roca el capdal ressona
Sobre les capes de roca verdes de molsa ²⁹

En l'obertura de la peça hi ha una quietud que suggereix el poder de la figura central «immòbil com un còdol», assegut al pou. L'avantpassat està enquadrat entre la terra i el cel.

Només les aigües ondejants destorben el silenci. Hom sent el poder d'aquesta figura, assegut en el plugim, envoltat d'una resplendor vermella i aïllada sobre les «capes de roca». La conca sagrada del temps immemorial. La seva calma contrasta amb la caiguda lleugera de la pluja. Que hi ha alguna cosa que està a punt de passar?

L'avantpassat personifica la possibilitat de pluja; l'Home de la Pluja és el «cobert de molsa». La molsa s'associa amb l'aigua (i amb les roques), i el seu color verd té ecos de fertilitat. Una tempesta és imminent. La gent d'Arranda l'implora que deixi ploure:

El que està cobert de molsa
Propaga les teves aigües
Vine, el que està cobert de molsa
Vessa les teves aigües!

Hi ha una connexió entre l'avantpassat i les restes que deixa l'aigua al seu pas; les «branques» estan atrapades en la cresta de les onades. Són sacrosantes? Alguna cosa passa. «Crestes d'escuma» són trets característics de la pujada de la marea, mentre que les restes prenen forma només si l'aigua les escombra des del fons del riu:

Veniu, crestes d'escuma,
Veniu, esteneu-vos sobre les aigües!
Veniu, branques a la deriva,
Veniu, esteneu-vos sobre les aigües!

Els versos, de fet, aporten una màgia simpatètica; el gran aiguat ha d'arribar. La cançó és un desig. L'Home de la Pluja està conjurant una atmosfera de núvols arremolinats i so ensordidor. La capa de roca al centre d'aquest punt ressona amb energia:

Sobre el riu fosc de sol la sorra crida
La veu del tro,
La veu del tro,
Des dels núvols de tempesta inflats crida
La veu del tro,
La veu del tro.
Les primeres pluges,
Les primeres pluges cauen
Aquí i allà
Cauen aquí i allà.
Les primeres pluges
Les primeres pluges estan vessant
En torrents,
Vessant en torrents.

Les paraules i les frases són repetides per injectar la força en aquest crit de pluja. Amb «les primeres pluges» es produeix un increment de tensió. El cantant es balanceja amb el ritme del seu vers. L'estrèpit del tro primer és aïllat, després es repeteix i es repeteix. Els núvols xoquen. Primerament cauen algunes gotes i després l'aigua s'escampa al llarg del paisatge. El ritme ha canviat.

Mentrestant, l'Home de la Pluja s'asseu, amb els cabells lligats fortament. En el ritual, controla la pluja que cau perquè la corda que li subjecta els cabells amb força controla que no es produeixi cap aiguat violent. Quan estira un floc de la cinta dels cabells, el llamp s'obre pas a través del *mulga* (el bosc):

Una resplendor de llampec
Fa miques els arbres
Una resplendor de llampec
esvera i horroritza
Un gran corrent d'aigua neteja el terra, fluïnt en canals i basses:
Desbordant el llit del riu cap a canals laterals
El corrent fa rodar les seves onades.

Finalment, la pau arriba i l'harmonia preval; hi ha expectatives d'una reserva d'aigua abundant; la terra vermella tornarà a ser fèrtil.

El Límit es defineix amb una selecció acurada d'imatges i elements personificats. L'instrument és l'avantpassat i la seva voluntat. No hi ha cap intent d'incloure tot el que hauria de dependre de l'aigua, els ocells, els animals, els insectes, els arbres i la resta. La informació s'ajusta només a la pluja i al moment en què el temps canvia. És un sentiment extrem. Els versos tenen l'origen en un somni que guarda tots els elements d'informació clau. L'èmfasi es posa en allò que emana del centre espiritual on l'Home de la Pluja té l'autoritat.

El cel marca un dels marges, un cel de núvols inflats que custodien una tempesta. La saturació del significat la trobarem quan la tempesta comença; fuetades de llampecs, cúmuls ondejants, canvis de llum, baixada de temperatura, el vent s'altera, se sent l'eco del tro; el cos té fred, l'ull s'enlluerna; els arbres s'esquerden; les roques es trenquen, i l'humà s'horroritza, està en perill. Tot això és important per a l'esdeveniment còsmic. L'aigua té la propietat de la fluidesa, té la capacitat de ploure i de fluir; de portar objectes, de construir onades amb crestes i, finalment, d'emplenar els petits rius vermells i secs, de desbordar-se quan tota la plana pot haver-se convertit en una vasta capa d'aigua. Aquests en són els ingredients, les propietats crítiques del subjecte, tan crítiques com el coneixement local de l'estat del temps i de l'arribada de la pluja al Territori del Nord.

L'Home de la Pluja és invencible. Els aborígens són alhora humiliats, espantats i encantats amb el que fa. Les experiències de l'avantpassat són, de fet, les seves mateixes; la seva personificació viu en la seva memòria i en allò que coneixen del que passa quan hi ha una tempesta. Saben el que se sent quan no es té aigua. Els rierols secs, el moviment de les aigües i, llavors, la inundació de torrents; tot plegat els és familiar. Els espectadors reviu a aquestes experiències. Tota l'escena s'anima amb una visió de les coses que s'estan produint; l'aigua escombra les branques i les fulles dels arbres; els registres de color: hi ha el matís vermellós de la llum del sol caient, que es torna grisa en la tempesta; la molsa és verda; els canals secs són marrons i vermells, enfosquits pel sol, i els rierols, de l'escuma, són blancs. El ritme del cantant canvia amb el seu estat d'ànim. Al començament, els versos es mesuren amb el sentit de l'espera, sense presses... Quan els versos s'escurcen, apareix la urgència de les afirmacions, es demana ajuda. Els precés són directes. Amb la pluja sobre el grup, els versos roden amb les aigües que flueixen; les emocions canvien amb les resplendors dels llampecs. El paisatge s'anima. La desesperació, l'excitació, el terror i la satisfacció es revelen alhora, en el temps que es triga d'anar fins al final del text. Les coses que es veuen, les que se senten, les que es toquen —totes les coses de naturalesa sensual— emplen l'espai interpretatiu amb una substància reconeixible.

Quina és la projecció d'aquests versos? Òbviament, són una afirmació de fe en la deïtat mítica de l'Home de la Pluja, i en allò que pot aconseguir per a la gent que necessita aigua per continuar vivint. La peça reconeix l'acceptació de la imatgeria ritual per trobar una solució al problema de la manca d'aigua. Hi ha una mena d'expressió de seguretat en «la manera com es fan les coses», com les coses «passen», i reafirma una connexió amb la gent que va fer la cançó fa molt i molt de temps. Això, és clar, margina qualsevol persona que no observi la vàlua dels sentiments. Si molta gent es «margina», l'activitat perd tot el significat com a força creadora, i la cançó entra en la literatura oral només per a una apreciació estètica, perdent tot el valor pragmàtic.

La interpretació, l'actuació dramàtica i efectiva d'una creença compartida pel poble té tant de valor com una afirmació política; es crea una solidaritat entre aquells que comparteixen aquests sentiments. També hi ha valors pràctics. La contrapartida de demanar apassionadament la pluja, cantant, és una presa de consciència de la necessitat de preservar un bé preuat, per tractar-lo amb respecte. D'aquesta manera es presenten una sèrie d'implícacions per a la seva conservació des de la comunitat. Val la pena apreciar que els Hopi, dels altiplans del nord-est d'Arizona, interpreten les seves danses de la Serp per una raó que no és gaire diferent, encara que, al contrari que els aborígens, els Hopi són agricultors.³⁰

Les primeres matèries del teatre

Com li donem forma a un somni? Primer, s'organitza un espai especial, per limitar els marges del somni, i després es crea un model d'accions, per omplir aquest espai amb idees i expressions de sentiments que demostren el tema del somni. Els mitjans que es fan servir per fer-ho són diversos:

1. Argument i personatge

El recurs narratiu és el més popular. Tot i això, cap història funciona bé a menys que els personatges tinguin un carisma destacable. En la societat aborigen, són els avantpassats les figures fundadores. Són capturats en mim i dansa, pintats d'ocre, negre, blanc, potser decorats amb plomes, amb barrets d'espí de diverses mesures i porten objectes a les mans o a l'esquena. Són arquetips del Temps del Somni.

2. Moviments i pautes

Moviments corporals que van des de la quietud absoluta fins a la tremolor, el punt d'un final frenètic, saltant i girant, s'usen en la representació aborigen. Aquests moviments, per la seva banda, es modifiquen amb formes i postures corporals, gestos amb la cama o el braç i amb l'expressió facial. L'esforç emprat, la velocitat i la intensitat varien segons la intenció del moviment.

La imatgeria gràfica inclou corbes i cercles, sovint concèntrics, que suggereixen llocs importants, com ho són els centres sagrats. També es fan servir espirals. Hi ha línies rectes, d'altres que fan una ziga-zaga, de senzilles o de paral·leles, que suggereixen camins i punts innombrables, com si es capturessin totes les partícules de terra que fan el sòl sobre el qual els ballarins aborígens corren i piquen de peus. Aquestes imatges poden influenciar els models del moviment, i també el disseny del maquillatge corporal dels intèrprets.

3. Gènere «masculí» i «femení»

En termes del Temps del Somni, la terra és alhora «mare» i «pare» de totes les plantes, animals i éssers humans. El millor exemple d'això el trobem al Territori del Nord, on els mites de la Serp de l'Arc de Sant Martí connecten les qualitats masculines i femenines en la criatura llegendària.³¹

La millor font de recursos per a un actor és la vida diària. És una font ben coneguda; les idees que s'hi relacionen es poden comunicar ràpidament. Com a extensió del principi de «masculí» i «femení», els símbols de l'acte sexual tenen un paper destacat en els actes rituals que tracten

de la fertilitat, la iniciació, el naixement i el renaixement. En un altre exemple de la cerimònia de rang a Krantji, el centre és un forat d'un ample de setanta centímetres i de cinquanta centímetres de fons, cavat en l'axis de la pintura que hi ha a terra.³² Sota terra, els cangurs esperen per ser trets pel ritual cap a la llum del dia. Els homes de Krantji canten sobre les característiques dels animals, mentre envolten el centre:

Devorant el menjar a la boca...
Molent el menjar a la boca...
Els del bigoti blanc
Quan mengen, es rellepen els llavis sorollosament.

Molts versos alaben les qualitats del cangur, especialment les qualitats reproductives, descrites com a «greix». Els intèrprets bufen dins el forat; una ploma decorativa que representa el «greix» que cau del cos dels actors. Els versos continuen:

El Nostre Forat a la Roca de «greix» blanc
El Nostre Forat a la Roca tremola,
El Nostre Forat a la Roca tremola i es mou.
El Nostre Forat a la Roca tremola
El Nostre Forat a la Roca tremola i es mou;
Les esquerdes seques que l'envolten tremolen i es mouen.

Els intèrprets canten sobre les contraccions que acompanyen el moment del part. La cua de l'animal es converteix en un eufemisme de l'òrgan reproductiu masculí:

Les cues dels cangurs, a dalt i a baix,
Les cues dels cangurs estan cobertes densament amb «greix».

La cua «a dalt» és una referència al *para*, aquest barret alt i vermell, amb dues ratlles blanques, fet de plomes i que porten els homes de Krantji. És una força generadora de vida:

Parant les orelles
Els de la cara vermella miren al voltant atentament.
En el forat de la roca
Els de la cara vermella vigilen atentament.

El *para* vol dir que l'actor està interpretant el rol d'un avantpassat (l'Home Cangur) del Temps del Somni. El barret es transforma quan el treuen del cap de l'actor principal i el posen a dins el forat. El poder d'un s'investeix en el poder de l'altre:

Cobrint-lo completament,
Abracen el coll del fal·lus.
El cobreixen completament,
Abracen el coll amb les mans.

Es tiren més plomes a dins del centre. La unió de l'acció i la imatge amb l'expressió oral abracen una estructura profunda que es treu del passat i es porta al present.

4. Sons i silenci

La veu humana és una extensió poderosa i flexible de la necessitat de les persones de comunicar-se, comentar alguna cosa o articular el que es percep i se sent sobre el món. Al Desert Occidental, per exemple, xiular pot suggerir la presència de dimonis horribles (*mamu*), esperits malignes.³³ Aquests esperits malignes són d'un altre temps i d'un altre espai.

Durant una actuació hi pot haver murmuri, converses, riure i gemecs. Ordres, queixes, juraments que es criden, i dites, consells i lloances que flueixen pertot arreu. Hi ha cants i cançons que s'han succeït de fonts familiars tradicionals, amb cantants principals i cors que presenten els materials. Quan les cerimònies s'intensifiquen, les veus tremolen. Per expandir el comentari vocal, establir ritmes i intensificar la implicació, els músics usen bastons, colpegen *boomerangs*, fan cops lentament a un tronc llarg i buit, o a un plat d'escorça, fan sonar les llances amb cops o fan sonar el *didgeridoo*, ondejen el bramador, o simplement aplaudeixen i piquen de peus. De fons, els sons de la muntanya: el vent, la pluja, els animals i els insectes. Tot plegat són potencialment efectes d'una simfonia de so apassionant. El silenci també hi té un paper important, l'absència aparent de so, en moments de gran dolor, moments en què els intèrprets estan en comunió amb els avantpassats.

5. Organitzant l'espai ritual

Els actors són com pinzellades d'un pintor. En l'actuació, emmarquen els seus missatges a través de la forma com uneixen una acció amb la següent, i com es relacionen amb els membres del seu grup. Això és part d'un model preconcebut; les accions ritualitzades en les obres sagrades no s'improvisen.

De la mateixa manera, l'esquema de l'espai interpretatiu ha de ser calculat amb molta cura, per proporcionar una imatge definida a través de la col·locació de les branques, els bastons, els túmuls de terra, els forats poc profunds, les roques i els objectes naturals semblants. Els punts cardinals, nord, sud, est i oest, el recorregut del sol i la sortida de la lluna són, sovint, determinants per a molta gent, igual que l'època de l'any. La representació del món se sol traçar en un dibuix a terra, com en l'esquema #3 (p. 37), el significat del qual és desenvolupat pels personatges, les cançons i les danses. Aquesta imatge sagrada es fa amb carbó i plomes, dins d'una depressió lleugerament còncava, a terra, i forjada amb la sang que s'extreu de l'avantbraç. L'espai que ocupen els participants és una qüestió de gran importància; han de ser capaços de veure l'acció i d'estar al lloc per acompanyar quan cal l'escena com a cor. La gent no iniciada, dones i nens, són exclosos sota algunes circumstàncies. Una altra preocupació pràctica és que, com que també és un espai de ball, el terra ha d'estar net de destorbs com ara rocs, cards punxeguts i herbes.

6. L'ús de la sang

El vincle amb l'avantpassat totèmic propi és capturat en el fluir de la sang, i, per a una persona aborigen, representa alhora mortalitat i parentesc. El fet de fluir la sang simbolitza una vida que es comparteix amb totes les coses humanes, animals i vegetals. Així, la sang humana és un mitjà vital en el disseny aborigen; a més a més, proporciona un color fosc i oxidat, i és un adhesiu. Per exemple, la sang s'usa per enganxar les petites plomes del pit d'un ocell al cos de l'interpret. L'ús com a forjadora de la superfície d'una pintura a terra ja ha estat mencionat. L'extracció de sang de les venes d'una persona iniciada és, en ell mateix, un ritual respectat. L'acte exigeix autodisciplina. Al voltant del món, potser juntament amb l'aigua i el vi, la sang és un símbol de vida molt comú. Santificada en un ritual del Temps del Somni, la sang és valuosa; no és pas sang humana. També seria important reconèixer que la sang pot tenir un significat ambigu. Pot tacar o netejar, contaminar o purificar, portar els homes a la fúria i el crim, o aplacar-ne l'odi i tornar-los a la vida. L'enigma de la sang proporciona una mitologia molt rica.³⁴

En el seu estudi sobre tribus del sud-est d'Austràlia, A.W. Howitt descriu els processos de mutilació corporal que impliquen l'alliberament de sang del cos.³⁵ Els processos es fan servir per elevar l'estatus d'un individu, i aquests processos inclouen la circumcisió i la subincisió. L'autor explica un moment en què els membres de la gent Yerkla de la costa oest d'Austràlia del Sud porten un ganivet de pedra a un noi jove a punt de casar-se:

Quan el ritus de la subincisió està a punt de fer-se, el poble està molt excitat. Això succeeix una mica després de la circumcisió... Quan el noi jove hagi passat per aquesta cerimònia, reclamarà la seva esposa promesa....

En fer la subincisió, el jove és ajagut a terra sobre l'esquena, amb els canells i turmells fermats a terra amb estaques i tendons de cangur. Un ajudant del fetiller s'asseu al pit, amb la cara cap als peus del jove, fent dues funcions alhora, prémer-lo cap a baix i ajudar el fetiller principal. L'instrument usat és un ganivet de fusta amb un tros de sílex (o pedra) lligat per un extrem amb un tendó i goma de matolls de *mallee* (eucaliptus arbustiu).³⁶

Hi ha un mite que sustenta una iniciació com aquesta, en què a uns joves se'ls «ensenya les regles». Se'ls «destrueix» com a nois per fer-los «tornar a néixer» com a homes amb noves responsabilitats. Han pujat d'estatus gràcies a un tall amb la «pedra sagrada»:

Erintja el Gos Dimoni: el poble Arranda ... Austràlia Central: A Ungortarenga (Burt Well), els vents bufen en totes quatre direccions i cobreixen l'Home Vell amb sorra. Ell descansa. Però amb el vent càlid del sud s'aïceca, transformat en el Gran Gos Dimoni, Erintja. Quan la nit cau, és atret a una representació on als nois joves se'ls ensenya les normes de la gent. Els homes es pinten. El Gos s'enterra a terra, vigilant, ocult. El so del bramador és constant, girant i gemegant llargament en l'obscuritat. Al final, tothom s'adorm, tothom excepte el Gos Dimoni. Hi ha fileres d'homes dormint ajaguts a prop d'una asta pintada, amb un floc de plomes al cim (*trantantja*). «Erintja començà pel primer home, se l'empassà. Un per un es va empassar tota la filera d'homes. Un per un es va empassar totes les fileres d'homes dorments. No en va quedar cap.» Tip, s'estira als peus de l'asta, mirant cap a l'est. Per sort, al bramador se li va trencar la corda i va volar lluny, on es transformà en un Jove que sospitava que alguna cosa no funcionava en la representació, perquè tot estava en silenci. Protegit per la seva pedra

sagrada, el Jove agafa el Gos: «... tallant-lo fins a les orelles. Quan Erintja va ser tallat així, tots aquells homes que s'havia empassat van sortir vius de la seva boca.»³⁷

El vessament de sang és simbòlic: en primer lloc, de la mort i, en segon, del renaixement.

7. Maquillatge corporal

Els dissenys del maquillatge corporal es basen en precedents del Temps del Somni i es reflecteixen en imatgeria gràfica dels models de dansa i de les organitzacions de l'espai. Els materials que s'usen: ocre, vermell i marró de terra, plomes blanques i esponjoses dels ocells, carbó de les



Detalls del maquillatge a la cara i el cos dels participants del teatre aborigen. Dibuix seguint Spencer i Gillen (vegeu-ne referència), que correspon a la dansa de la Pluja dels Arranda. (Robert Kimber)

restes del foc de terra, argila blanca i qualsevol altra substància que estigui disponible i que s'adhereixi al cos. Els models tradicionals els aplica gent que són entesos en aquestes qüestions. Hi ha molt ritual implícit, es canten versos mentre s'apliquen el maquillatge, com els següents:

El remolí encercla la seva cintura
Les cordes cauen per la seva esquena, des de les espatlles
El remolí encercla la seva cintura.³⁸

Plomes blanques i vermelles d'àguila es fan servir en aquest cas per decorar el cos dels ballarins amb models elaborats. Quan el procés es completa, es pregunta:

· Ets de debò un bandicut...
Ho ets de debò?

La pregunta qüestiona el nivell de creença al qual s'ha d'enfrontar cada actor a l'hora d'interpretar davant d'un grup de col·legues crítics. Maquillar-se pot trigar diverses hores, mentre que l'actuació pot acabar-se en uns pocs minuts. Així, els dos procediments són part d'un *continuum* i no es tracten com a entitats separades; una té influència en l'altra.

8. Accessoris de mà i objectes sagrats

Només fa falta que un objecte de l'*attrezzo* no estigui al seu lloc per fer pujar la tensió en un grup de teatre; de la mateixa manera, en el teatre aborigen, els accessoris són vitals i poderosos centres d'energia. S'usen diversos objectes, com bastons, branques, armes, astes, pedres i altres objectes de la vida diària. De tota manera, un cop estan involucrats en la representació, res no pot passar que impedeixi el maneig suau d'aquests accessoris o la interpretació acurada de les paraules i els gestos. Un contratemps mínim pot conjurar el desastre.³⁹ S'han de mencionar especialment les fustes i les roques sagrades; sagrades perquè han estat heretades generació rere generació pels membres del clan des de temps immemorials. Les fustes i les roques poden tenir un valor tan suprem que són protegides només pels ulls dels iniciats. Quan no es fan servir, resten amagades. Branques dels arbres, ramells de fulles, troncs de diverses mides, barrets distintius, alguns dels quals tan grans que es porten al fil de les espatlles dels ballarins, són part de la parafernàlia. No hi ha cap objecte gratuït; ha de servir a un propòsit per ser-hi, un propòsit determinat per la seva mitologia.

El bramador és mig un instrument musical i mig un accessori. En rituals sagrats la «veu» murmurant i trepidant anuncia la presència de l'invisible. El so pot inspirar sentiments de terror. R. H. Mathews informa d'alguns rituals *bora* que ell va presenciar a mitjan anys noranta del segle XIX:

Quan la processó de les muntanyes s'atansa a ... (el lloc d'iniciació), un bramador es fa sonar per la part de darrere i els homes prenen els principiants a les espatlles, i els porten a dins del recinte.⁴⁰
Durant la nit, es va comprovar el coratge dels principiants... (Els vells) fan sorolls terribles i un estrèpit terrible (en els matolls adjacents), fent sonar els instruments anomenats *murrawan* (els bramadors).

Els principats no tenien permès de mostrar cap signe de por. Durant el dia, aquests instruments eren amagats lluny dels vells. Aquest procediment se seguia cada nit durant, més o menys, una setmana, al final de la qual els instruments de fusta secrets (els bramadors) es mostraven als principiants i el seu significat misteriós era explicat amb detall, per després posar-los en un foc a terra i cremar-los.⁴¹

Els bramadors són objectes de fusta, alguns de bastant petits, que xiulen quan s'ondegen amb una corda de cabell; d'altres poden fer fins a un metre de llarg, i uns dotze centímetres d'ample, arrodonits a les puntes, que emeten un zumzeig dens i sonor. El so de la fusta ondejant realça l'ambient. Tothom que el pugui sentir des de la llunyania sap que la cerimònia d'iniciació té un caire secret i sagrat. L'avantpassat està atent i s'ha de ser caut. El «Foc!» està deixant la seva indeleble petjada en els rituals.

L'ús d'astes cerimonials a Austràlia Central és especialment interessant. Els del nord estan particularment orgullosos del *tnatantja*, ja que creuen que la humanitat va néixer de la font que l'asta simbolitza. Contràriament, la gent dels districtes del sud i de l'oest d'Arranda veneren una estructura alta coneguda com a *waninga*, que l'intèrpret es carrega a les espatlles. Està fet de corda de cabell embolicada al voltant de l'asta amb dues peces que el creuen, i està decorat amb materials totèmics. L'asta *tnatjana* és molt més pesada, com un *caber* escocès, i per carregar-lo als braços fan falta força i equilibri. Quan l'asta *tnatjana* és massa pesada, es posa dreta a terra i rep el nom d'asta *kauaua*. L'esperit llegendari del *tnatjana* com a tronc sagrat s'il·lustra en l'exemple següent, en què es parla d'una asta que, en temps arcaic, pren el seu lloc a l'aigua del mar, al cap del golf Spencer, a Austràlia del Sud:

Clavat al si del mar s'aixeca
Reverberant sonorament sense pausa.⁴²

El tronc, enlairat cap amunt, cap al cel, ens ofereix una visió còsmica; les onades del mar abracen la seva energia. L'aigua oneja i l'escuma es dispersa. Es percep un gran moviment, quan les formes de vida creixen i moren:

L'asta *tjatantja*, esquitxada amb els viatges de l'escuma,
L'asta *tjatantja* gita el seu vestit d'escuma.
L'asta *tnatantja* es despulla com una plana,
L'asta *tnatantja* es desenrotlla i s'allibera del seu vestit.
L'asta *tnatantja* s'aixeca cap a l'aire,
El gran raig de la Via Làctia.

L'asta és de la terra, és resistent; és un «gran raig de *mulga*». Quan aquests versos van passant, el tronc creix, de *tnatjana* a *kauaua*. Les flames vessen del seu cim per il·luminar el cel a la nit.

Esquitxa espurnes com cremant herba de *mulga*...
Encén una resplendor pampalluguejant al cel per sempre...
El gran raig de la Via Làctia
Crema d'un carmesí brillant per sempre.

L'asta es personifica, mostra sentiments, de manera que hi ha arbres animats o un roser troba una causa per parlar en una faula. Així, el tronc «tremola amb un gran desig», «s'estremeix» amb passió:

El gran raig de la Via Làctia,
Tremola amb un desig inapagable.

Troblem de principi a fi la idea de l'asta com a generadora d'una força relacionada amb la fertilitat, una energia que adopten els que s'identifiquen amb el funcionament de l'univers. Trobem una idea forta d'interrelació:

El gran raig de la Via Làctia
Atrau tots els homes pels flocs del cabell..
Incessantment... des d'allà on es trobin.

Aquests versos són un exemple excel·lent d'una asta sagrada que té forma i funció.⁴³

9. La il·luminació

Cap treball dramàtic funciona bé si no se li dóna importància a il·luminar l'acció adequadament. Els aborígens són molt conscients d'això en les seves posades en escena nocturnes, on es fan servir fonts naturals, la sortida i la posta del sol, la llum del foc i el fum, les flames i el carbó ardent, el negre de la nit i el gris fred del matí. La il·luminació pot ampliar les ombres, suavitzar els trets, i, contra la brillantor groga de la llum del foc, fer que els caps creixin i que els cossos es retorcin. Les ombres ajuden que els personatges s'amaguin, els permet d'emergir contra el teló de les flames, els proporciona esteles de fum per on desaparèixer:

Hi havia un mar de cares per un moment o dos
Els espectadors, el cor i els músics
Vistos aquí i allà... On? Van desaparèixer,
Semblava
Quan la llum del foc disminuï
Quan una ventada d'aire va portar les flames en una altra direcció...

Totes les parts implicades intensifiquen el misteri de l'experiència. Aquests són els mitjans que es fan servir per donar forma als somnis. Ajuden a formular el contingut que s'organitza en una sèrie d'escenes i accions separades.⁴⁴

Hi ha molts rituals del cangur en la vida antiga del continent. El que ve a continuació són una sèrie d'esdeveniments que han estat escollits per il·lustrar algunes de les nocions dramàtiques que hem usat fins ara en aquest assaig d'una manera més pràctica. El catedràtic Baldwin Spencer en va recollir els materials originals amb el seu col·lega Francis Gillen quan van fer un viatge d'exploració a Austràlia Central entre els anys 1896 i 1897. Aquest resum s'ha transcrit lliure-

ment per emfasitzar el teatre que és ritual d'iniciació per a joves. Van succeir entre els Larapinta en un punt anomenat Inteera, un toll en la carena Chandler's (*Chandler's Range*), a uns cent quilòmetres al sud d'Alice Springs.

El tòtem del cangur: rituals d'iniciació a Inteera

Inteera és un escenari impressionant que té tots els ingredients per a una interpretació emocionant. Té una cara escarpada per escalar, una cova secreta on desaparèixer per terra, té un eucaliptus gegant amb un toll proper i còdols pertot arreu que han rodolat roques avall. El lloc sobresurt d'un paisatge que es perd en la distància. Durant l'estació plujosa, al final de l'any, una cascada cau cinquanta peus per l'escarpa.

La cova gran és el lloc dels rituals més respectat. L'espai buit, llarg i baix, té un terra que funciona com a plataforma petita, amb una cornisa deu peus per sobre del toll. Tradicionalment, l'avantpassat Cangur hi dormia i hi menjava. A la part est de la cova la roca està tallada, aflada, com si la cara dura de la roca hagués estat colpejada per un fuet poderós. Aquest era el lloc on el primigeni avantpassat Cangur del Temps del Somni conduïa els rituals de subincisió. El tall vertical en la cara de la roca és un dur recordatori d'aquest ritual de transició, que és una obligació en les creences tradicionals del sistema dels Larapinta. Per associació amb els òrgans reproductors, l'acció simbòlica de subincisió evoca les nocions de naixement i renaixement.^{44b}

Aquesta iniciació a Inteera té l'origen en la història de l'Home Cangur, anomenat Ungutnika, que era el fill de l'avantpassat Cangur fundacional. Segons el mite, quan Ungutnika era un noi jove patia de furóncols, l'aflicció del noi que està creixent, fins que van ser arrencats del seu cos i van deixar grans pedres suaus al costat del toll, on encara romanen. La història és així:

Entrant en la pubertat, Ungutnika, el jove, va haver de fer un viatge per provar-se a ell mateix i per aprendre com era el món. Així que va cobrir alguna distància, va arribar a una plana oberta des d'on va espiar una canilla de Gossos Salvatges. Com que tenia curiositat per aquestes criatures, es va desviar per donar una ullada de més a prop. Però els gossos eren salvatges i el van atacar i el van fer trossos; li van treure la pell i la van llançar a un costat i després van menjar-se el fetge i tota la carn dels ossos. Els Gossos Salvatges estaven molt satisfets. Però la pell i els ossos hi van romandre.

En aquell moment el vent estava en calma.

De seguida, la pell va volar per sobre dels ossos i Ungutnika, amb valentia, va marxar d'un salt. Els Gossos Salvatges el van perseguir; van atrapar l'indefens Cangur i el van tornar a fer trossos. Això va ser en un lloc anomenat Ulima, que significa fetge. Li van treure la pell i la van llançar a un costat. Aquest cop els Gossos Salvatges no van menjar-se el fetge, sinó que el van llançar a un costat també. Un turó va emergir per marcar el lloc. Els voraçs Gossos Salvatges van menjar-se la carn dels ossos i estaven molt satisfets. Però la pell i els ossos hi van romandre.

En aquell moment el vent estava en calma.

Immediatament, la pell va volar per sobre dels ossos i Ungutnika va prendre el vol, colpejant a terra, amb la seva gran figura abatent-se graciosament a través del paisatge àrid. En un lloc, Ungutnika es va girar i es va burlar dels Gossos Salvatges amb els crits lleugers i grinyolants de la família del Rat-penat. Es va convertir en un lloc especial per al Tòtem del Rat-penat. Un altre cop els Gossos Salvatges es van abalançar sobre el Cangur i el van fer trossos. Es van menjar els bocins de l'animal de bon grat, van

deixar els ossos nets, per la qual cosa els Gossos Salvatges estaven ben satisfets. Però la pell i els ossos hi van romandre.

I un altre cop hi va haver un moment en què el vent estava en calma.

La pell va volar per sobre dels ossos i el Cangur va fugir, fins que va atansar-se al toll d'Inteera. Atrapat pels Gossos Salvatges, Ungutnika va ser novament destrossat. Aquest cop, els Gossos Salvatges van tallar la llarga cua del cangur, la part més distintiva i gustosa d'aquest gran animal, i la van enterrar al costat del toll. Allà roman fins avui dia com una relíquia poderosa d'un avantpassat del Temps del Somni i cada any, abans dels rituals de circumcisió i subincisió, els homes Larapinta del tòtem del Cangur descobreixen el lloc per revelar la cua ancestral, ara en la forma de pedra sagrada d'un metre de llarg, trenta centímetres de diàmetre i triangular, que en silenci netegen amb cura i amb gran reverència.^{44c}

En una sèrie d'accions dramàtiques l'Home Cangur reneix. La cadena de reproducció és inescapable, però mentre cada element nou té punts comuns amb l'anterior, cada record que es deixa enrere té la seva identitat pròpia. L'acció emfasitza el coratge que fa falta per accedir a la maduresa i les dificultats a què s'ha d'enfrontar un home completament iniciat.

El centre d'Inteera té una significació espiritual perquè, segons la creença Larapinta, és on els cangurs nadons emergeixen del cos de l'avantpassat del Temps del Somni. Aquesta commemoració és la plataforma triangular que hi ha en el fil de la cova. Els munts de sorra que hi ha a prop són els cadàvers dels Gossos Salvatges. Com a marca de respecte, els descendents de l'avantpassat Cangur decoren la paret de roca sobre el toll fent servir ocre vermell per a la pell i guix blanc per als ossos. Els dos colors es disposen en pinzellades sobre la cara de la roca, i també sobre el cos dels intèrprets. Els homes iniciats escalen la cara de la roca per tallar-se les venes del braç i esquitjar de sang la roca cerimonial. Els altres intèrprets canten versos tradicionals des de sota. Mentre l'actuació en aquest ritual busca mantenir la cadena alimentària, una altra preocupació és la d'introduir aborígens joves entre els membres madurs de la comunitat que de naixement són parents de l'avantpassat cangur; d'alguna manera l'un és la metàfora de l'altre. Aquest procés comença amb el naixement d'un membre i pren importància en la pubertat.

Spencer va fer constar aquesta iniciació en la majoria d'edat. Un pas previ és pintar el cos del noi, quan té més o menys onze anys, i llançar-lo diversos cops enlaire. El germà de la dona que probablement serà la seva esposa és el responsable de la pintura. Al noi se li forada el nas per encabir-hi un os. Llavors està llest per deixar la companyia de les dones i marxar amb els homes de cacera. Tota la comunitat hi és present. L'iniciat adquireix una nova importància i manté aquest estatus fins després de la pubertat, quan se li arrenca la pell del front. La cerimònia, anomenada circumcisió, dura dotze dies i es fa en un espai especial, lluny de l'acampada principal. Després de l'operació passen unes quantes setmanes durant les quals l'iniciat es prepara per al nou examen, el de la subincisió, que és la reapertura de la primera cicatriu. Mentrestant, se'l separa de l'assentament principal, especialment de les dones, i se li imposa un vot de silenci. Aquest és un període d'aprenentatge que li permet caçar menjar per pagar als seus mestres. El seu ancià el prepara per ser readmès al poble i en la societat de les dones. Finalment, el seu cos és fumat en una cerimònia amb foc, i el vot de silenci li és tret. Com a home, torna a entrar en la comunitat.

Els episodis dramàtics de la cerimònia de la circumcisió es fan en un espai interpretatiu preparat especialment, anomenat terra *apulla* (figura 1). La superfície és plana, neta d'herba i arbustos, i es construeixen dos túmuls llargs i baixos, en paral·lel, a l'est i l'oest. L'àrea és lluny de

Aquest cop l'Avantpassat atrapa el Gos Salvatge i el sacseja amb força. El gos fingeix que toca amb el cap a terra; udola de dolor. El gos mor; es fa una pausa, i després... El Gos Salvatge torna a reviure, corre pertot de quatre grapes fins al lloc on l'iniciat seu. El Gos Salvatge s'abraona damunt el noi. L'Home Cangur salta i grimpa damunt de tots dos, per al qual cosa l'iniciat ha d'aguantar el pes de tots dos homes. Això dura un parell de minuts. ^{44d}

A mitjanit, emocionat, il·luminat per les fogueres, envoltat de fum i acompanyat dels cants dels homes iniciats que seuen als marges de l'espai, els actors creen una imatge que personifica les coses que no s'han d'oblidar. Les seves accions impressionen l'esperit del mite en el cos de l'iniciat.

La vuitena nit... Els Homes Falcó apareixen a la llum del foc, amb un teló de fons de negra foscor. Vesteixen barrets sagrats i porten objectes sagrats que branden enlaire. De sobte, quan se li treu la vena dels ulls, el jove s'ha d'enfrontar a aquestes imatges amenaçadores dels Homes Falcó, que porten les cames molt separades, cadascun d'ells amb una creu de fusta, com un jou, sobre les espatlles; rellisquen i tremolen en el camí cap al jove. Giren i s'hi abalancen. La pols els cobreix; les ombres i la llum del foc els transforma en criatures d'un altre món, mentre s'aproximen lentament a l'iniciat. Darrere d'ells vénen altres portadors d'objectes sagrats, que inclinen els seus barrets alts cap a l'iniciat. Però no el toquen. Un perill amenaça; aquestes figures tenen un gran poder. El missatge arriba dramàticament amb la seva presència.

La novena nit les dones fan una última ofrena per quedar-se amb el jove. La dona que li havia donat la torxa, sense avisar, fica el cap entre les cames del noi des de darrere i l'aixeca damunt les espatlles. En una fugida boja, acompanyada d'altres dones, corre amb el jove. En un lloc a unes cinquanta iardes de l'espai cerimonial, el deixa a terra i l'abraça. La parella és envoltada per dones que dansen. Entre els cants i l'alegria, un guardià finalment el rescata i el torna al seu lloc darrere de la clariana. El jove jau en la seva postura habitual, amb la cara cap a terra, escoltant els cants dels homes al costat del foc durant tota la nit.

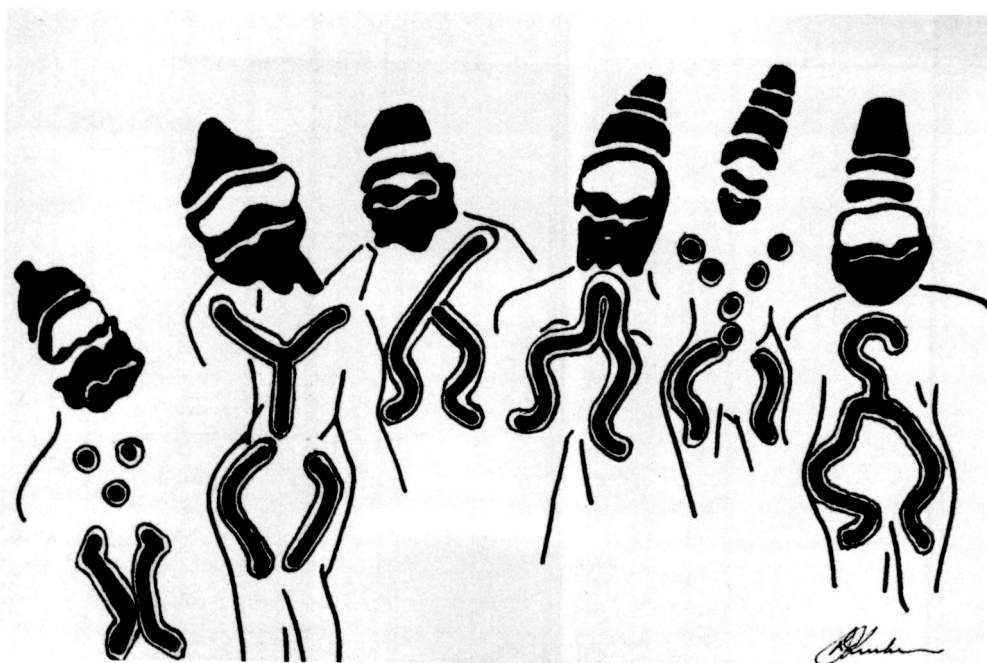
El desè dia les dones ajuden en la preparació de les astes sagrades. Durant la nit, les herbes de la clariana són amuntegades i cremades al compàs del bramador. L'iniciat espera ajagut, cobert per les astes. El foc fa una llum brillant, els cants són salvatges, els ritmes són evocadors, quan de sobte, com del no-res, apareixen dos homes de la part oest de l'apulla.

Amb la barba ficada dins la boca, amb les cames separades i els braços estirats cap endavant, els dos homes romanen completament quietes, el realitzador de front i el seu ajudant molt a prop d'ell per darrere, de manera que els cossos es toquen. L'home del davant aguanta amb la mà del braç dret estès el petit ganivet de pedra amb què es condueix l'operació. ^{44e}

El ritual de decorar i de pressió sobre el cos de l'iniciat amb objectes sagrats arriba al clímax quan ell abraça el barret sagrat (*waninga*) i les astes sagrades que estan al marge de l'espai interpretatiu. Finalment, les astes s'extreuen del sòl i es dipositen sobre el cos ajagut. Es tornen a posar al marge quan l'acte de tallar la pell del front és a punt de començar:

L'iniciat és aixecat en pes pels guardians, posat damunt un escut i circumcidat, acompanyat del cant d'una cançó sagrada de tons eixordadors. El bramador fa pressió damunt la ferida sagnant i el jove pren els objectes sagrats especials (*tjurunga*) associats amb el seu tòtem particular. Els objectes són respectats per la seva antiguitat i són considerats protectors. De la mateixa manera, esdevindran molt preuats per a la persona iniciada d'ara endavant.

El jove ha experimentat el canvi d'una fase de la seva vida a la següent. Se li ha donat un estatus social nou, que manté fins que ha de passar per la subincisió dos mesos més tard, quan



*El maquillatge és una pràctica habitual en el teatre de tots els pobles aborígens. Hi ha diferències, però, entre els grups. Al dibuix, maquillatge corporal i facial del poble Arranda, també seguint Spencer i Guillen.
(Robert Kimber)*

rep l'estatus permanent com a home iniciat plenament. Després de la recuperació i de la instrucció més detallada és reintroduït en la comunitat, que no l'ha vist des de fa uns quants mesos. Les dones ho saben i es preparen per trobar-se amb una persona diferent:

En aquesta etapa es dansa i es crida. El guardià guia l'home recentment iniciat uns quants passos més i després li demana que vagi sol. Ell ho fa, i porta el seu escut per davant, per ocultar la cara. Quan s'atansa a elles, les seves germanes grans el fuetegen amb els flocs de cues de rata. Usa l'escut per protegir-se'n. Les dones s'amaguen darrere d'ell corrent i posen les mans damunt les espatlles, mentre intenten d'acariciar la cara contra l'espatlla del jove. Finalment, es tallen alguns flocs de cabells que després trenen en ornaments de corda.

Molts rituals petits i tabús pertanyen a l'home recentment iniciat i als familiars. Aquest gest implica llançar el boomerang al tòtem matern per indicar el rebuig al seu tòtem en favor del propi. Ara ja pot viure sense la mare i és lliure per prendre una esposa; ha pres la «torxa» de la mare ara que és un home.

Perquè aquestes imatges funcionin, els límits han de ser clars i els significats que projecten han de ser accessibles per a la comunitat. La cerimònia d'Inteera pren l'esperit, injecta energia a

les experiències creatives i s'acaba amb una imatge ferma de maduresa per a l'home iniciat. La comunitat ho creu i posa grans esperances en el seu nou Home Cangur.

Interpretació

Els dominis del que és sagrat, segons tota la creença que es mostra pels creients durant la interpretació, és d'una mena que suggereix tant el temor com l'esperança. De fet, la pluja potser no caurà, i potser els animals tampoc no es reproduiran. Alguns anys són així. D'alguna manera, això és només una conseqüència de tota l'empresa. L'activitat i el teatre que es genera són importants per ells mateixos.⁴⁵ A través del teatre, els sentits s'estimulen més que el que és ordinari. «Actuar», en el cas dels rituals, és donar forma a un somni. Però en un món misteriós, el perill és una condició de la presència mítica: si no hi ha perill, l'actuació no atraparà el públic i no l'emocionarà. Així, a través del cos, l'intèrpret aborigen ha d'estar absorbit en un món personal que el desperti i que el comprometi profundament amb tot allò que implica.

No hi ha res que pugui amenaçar més el prestigi d'un caçador que la idea que no hi ha cap animal per capturar. La seva posició com a proveïdor es deu a l'èxit personal de trobar i matar una fera. L'habilitat per fer-ho és important. De tota manera, l'assistència divina és sempre ben rebuda. D'aquí prové la necessitat de resar per assegurar-se'n. L'oració hi pren forma de representació i es modifica l'entorn per tal de proporcionar un lloc d'actuació. El paisatge somni (*dreamscape*), una visió de la creació, hi pren vida.

En els marges del nord de la MacDonnel Range, un Cangur emprèn un ardu viatge amb uns altres membres del ramat mític del Cangur. Com en tots els viatges a través d'un país semidesert, el menjar i l'aigua són escassos i, per tant, l'esforç que s'ha de fer per continuar i les parades infreqüents per menjar deixen els viatgers amb l'«estómac buit»; tenen gana. Imagineu els animals, de llargues cues, colpejant a terra quan viatgen a passes de gegant a través del paisatge. La gepa dels cangurs puja i baixa, estenent-se pels arbustos i els petits arbres caiguts. Els moviments tenen gràcia i elegància. El cantant de Krantji anuncia que han vist animals. El so del ramat es fa més i més intens quan els animals es van apropant. La vall ressona amb un martelleig rítmic: «El Buit Mulga ressona», canta. Aquests són els Cangurs del Temps del Somni; són els testaferrós del gran mite Krantji, dels avantpassats Cangurs:

Jo, el jove Cangur, viatjo un llarg
Camí sense aturada
Deixant enrere una sendera estreta, viatjo un llarg
Camí sense aturada.
Amb estòmacs buits
S'aproximen
Amb els canells lligats als cinturons de pell
S'aproximen
Amb esquenes geperudes, ja estan a la vista
Amb esquenes geperudes ja estan a la vista.
El Buit Mulga ressona, el Buit Mulga ressona amb força
El Buit Mulga retron, el Buit Mulga retron amb força.⁴⁶

Aquesta selecció de versos, part d'un ritual de rang de Cangur, es presenta com un guió de curtmetratge. El punt de vista varia de subjecte a observador, el temps es condensa, i les tres escenes acumulen una força dramàtica que culmina en una desbandada d'una gran intensitat. En la primera escena, el punt de vista és el del jove Cangur, el protagonista de la història. En la segona escena, el narrador descriu la visió llunyana del ramat que s'aproxima; el jove Cangur és en mig del grup. Es mostra la desesperació dels animals quan es precipiten cap a l'aigua per la drecera «amb les mans lligades» de gana. En la tercera escena els animals ressonen en el Buit del Mulga. L'espectador, atemorit, s'arronsa darrere d'una roca.

Aquests són els versos que animen les poderoses imatges dels personatges dominants ofertes pel cantant. Com es porten a terme i què fan els actors per interpretar-les?

El cangur simbolitza la imatge d'Austràlia per tot el món; es veu en samarretes, banderes i, juntament amb l'emú en els blasons heràldics, simbolitza la nació australiana. Per als aborígens, la criatura és una font important de menjar; com també ha estat una inspiració per a la formació dels mites. Per exemple, entre els Dieri, que viuen al nord d'Austràlia del Sud, s'explica que la pell d'un avantpassat cangur va ser estirada a terra, fixada al sòl i després es va aixecar pel mig per fer el cel. Així, els Dieri poden caminar drets. En una altra història del mateix grup, la pell d'un avantpassat cangur va ser estirada damunt del terra i allà hi va créixer una gran extensió d'aigua interior coneguda com a *kitatanda*, o «catifa de cangur estirada». Avui es coneix com a llac Eyre.

1. Signes dramàtics al món aborígen

Centres especials del paisatge a la cultura tradicional aborígen són llocs espirituals. Prenen el nom segons una característica particular de la primera forma de vida que s'hi va manifestar: com el cangur, l'emú, el rat-penat, el pruner, la formiga de la mel, la larva del mite, el bàndicut, etc. Cadascun d'ells té el seu lloc, igual que els personatges d'una bona obra tenen veu pròpia i no copien d'altres. Una «veu» única és típica dels llocs sagrats, com a font d'energia vital que té precedència dels orígens al Temps del Somni.

Aquestes fonts espirituals s'anomenen tòtems i proporcionen un nexce ancestral entre els que neixen al mateix llinatge. Així, la gent Cangur de Krantji són del Tòtem Cangur i Krantji és la seva llar espiritual (*pmara kutata*).⁴⁷ Tòtem és un concepte que relaciona la gent amb les formes de vida en la cadena de l'existència aborígen des del naixement fins a la mort. Les associacions totèmiques, els noms i les responsabilitats són per a tota la vida. Simbòlicament, el tòtem és un signe d'unitat i de connexió mística entre coses o persones:

Els grups totèmics aborígens eren... corporacions sagrades a perpetuïtat. La ronda anual de ritus va portar els aborígens a revisar tant les fonts de vida com els vincles que es constitueixen d'aquesta manera.⁴⁸

Els tòtems han de ser respectats perquè el curs de la vida d'una persona estigui en harmonia amb la visió dels fundadors ancestrals. Tal com W.E.H. Staner ho explica:

Els aborígens consideraven el món com ple de signes per als homes; van transformar els signes en proves de la providència mística; i pensaven que el disseny de la vida estava fixat pel teatre fundacional... Van donar molt de valor a la persona humana, tant com a cos com a esperit... Van magnificar la vàlua de la vida fent de la seva conservació i renovació un culte (i) reconegueren el camp material com a inferior a la autoritat espiritual.⁴⁹

2. Fer les tries correctes

Els intèrprets aborígens, especialment els que interpreten els avantpassats, solen portar barrets alts sobre el cap i les espatlles i solen usar estaques, que transporten o planten a terra en l'espai interpretatiu. Aquests objectes són les extensions d'allò que és sagrat. Això no és desconegut per a altres cultures. A Tailàndia, per exemple, el ballarí *khon* també porta barrets impressionants de cercles concèntrics infinits que pugen fent una punta fina. El ballarí s'insereix simbòlicament en el centre de la història de Rama, la figura central de la mitologia budista. De fet, l'intèrpret duu aquest centre per allà on circula la dansa. Un altre exemple ve de l'òpera xinesa, on el general de la guerra porta un vestit amb quatre banderes que sobresurten de les espatlles. Les quatre banderes indiquen els quatre cantons del món xinès, nord, sud, est i oest. L'intèrpret és en el cinquè punt, indicant la lluita metafísica constant dels éssers humans contra els esperits malignes. Tant el ballarí com l'actor són el més important quan s'han de prendre decisions respectant els textos llegendaris.

3. En detall

Mentre una història ben explicada pot oferir un model de conducta responsable, un personatge ben reeixit també pot demostrar qualitats dignes de ser imitades. Figures arquetípiques de la mitologia aborígen funcionen d'aquesta manera. L'exemple següent és dels rituals d'estatus dels Cangurs a Krantji, on un actor fa servir hàbits i moviments de l'animal real per projectar el rol de l'avantpassat, l'Home Cangur:

Allà hi és, recolzat sobre el colze dret. Hi jau amb el cap inclinat sobre l'espatlla dreta... com si estigués en un somni profund, deu iardes més enllà de la pintura que hi ha a terra, que destaca molt blanca contra el terra fosc... L'esquena mira cap a la pintura que hi ha a terra. Porta un barret alt... Res no trenca el silenci. No hi ha dansa cerimonial.

A prop de la pintura que hi ha a terra, a la part més allunyada de l'avantpassat que dorm, seu l'Home Cangur més gran dels que hi són presents. Agafa un escut, d'ocre vermell, i copeja a terra lentament amb l'esquena. El martelleig és com les campanades d'un gran rellotge enmig del silenci de la nit.

L'avantpassat Cangur neix, lentament. Volteja, apuja el cap, el torna a baixar, es mou una mica, suaument, s'agita, s'aixeca... Finalment, es gira i mira cap a la pintura de terra.

El vell colpeja a terra lentament amb l'escut, el cor canta suaument.

L'Avantpassat més vell dels intèrprets posa ambdues mans sobre el terra i empeny el cos cap endavant. S'ajup recolzat en els dits dels peus, imitant els moviment d'un cangur, pasturant ociosament. S'apropa al mural que hi ha a terra i descansa. Sembla només mig despert. Aquest procés cadenciós triga alguns minuts —s'atura i comença un altre cop—. Els moviments són lents i majestuosos. S'agenolla al marge del mural, el toca amb les dues mans, doblegant-se, fins que la barbeta gairebé li toca a terra. Una pausa. De sobte, «esternuda» sobre el mural, com un cangur. Esternuda diversos cops. Posa les mans deliberadament, una a l'esquerra, l'altra a la dreta, a cada costat del forat que hi ha al mig, s'alinea i esternuda sobre el forat mateix. Es tira enrere, es gira, es recolza al colze dret, un cop més pateix somnolència... Es posa en actitud de dormir, amb l'esquena a la peça central.

Un altre vell del Tòtem del Cangur es posa dempeus saltant, planta les mans sobre les espatlles de l'actor principal i li treu el barret del cap. Llavors els cops de l'escut s'aturen. L'acte ha acabat.⁵⁰

La sensació de rigor en el mim és evident. Els manierismes de l'avantpassat es produeixen amb meticulositat durant el ritual; ho fa un intèrpret que és conscient del seu estatus. Igual que el cor pot «cantar molt suaument», acompanyar i donar suport, els «cops de l'escut» poden també diluir-se en el moment del «silenci», tan poderós espiritualment, deixant el públic i els altres participants en una mena de trànsit. Així, el precepte mitològic, les paraules i els versos es fan carn.

4. Trobant l'alè dels personatges

Els actors es transformen en les hores de preparació que precedeixen les actuacions reals. Això pot ser un procés ardu, però relativament curt si el comparem amb les setmanes i els mesos que impliquen pensar sobre tot l'esdeveniment:

La transformació no es limita a convertir una persona en una altra, i un lloc en un altre. La transformació identifica la persona —el temps— i el lloc. La transformació amb èxit de qualsevol element implica la transformació dels altres dos. No es pot assajar una transformació. Hom es prepara, fa la preparació. Si aquesta preparació és correcta, la transformació tindrà lloc.⁵¹

Una transformació s'esdevé quan l'actor ballarí es converteix en la figura totèmica i quan és identificat amb una línia de descendència tradicional. L'acció és llavors com de trànsit, tant que, el fet de retornar d'aquest «temps mort», requereix el senyal d'un dels majors, el cant d'un apariat, per exemple, tocar l'espatlla de l'iniciat o treure-li el barret.⁵²

Les cançons poden arribar al públic «en el vent», cançons que porten profecies bones o dolentes. El vent que ve d'una direcció pot portar un significat, de l'altra pot portar el significat contrari. Així, el Vent del Sud transforma l'Avantpassat adormit en el mite d'Erintja dels Arranda, a què ja ens havíem referit:

Primer el nas de l'HomeVell va sortir de la pols, després el cap i les espatlles. Es va aixecar damunt les mans i els genolls amb la sorra relliscant-li pel cos. S'estira cap endavant, sobre les mans i els genolls, olorant el vent i mirant en la seva direcció. Igual que l'HomeVell va olorar el vent i s'estirà cap endavant, ell es converteix en el gran Gos Dimoni Erintja Ngoolya.⁵³

El vent es pot veure, com el fum, el resultat del foc i de la matèria seca. Al mite Muringata de Moitjinka, del Nord d'Àustràlia, dues dones planegen la mort de nois joves. Elles es transformen en rèptils que s'uneixen a la natura:

El vent portava el fum i el so crepitant i bramant a la Dona Vella i a la Jove. La Dona Vella i la Jove es transformaren en Dues Goannas. Van córrer cap a la gespa i es van ficar en un forat que hi havia a terra. El forat portava a un espai sota terra on hi havia una gran roca. Les Dues Goannas van seure en aquest espai i van romandre escoltant.⁵⁴

Freqüentment, el vent s'associa amb els contes de transformació que proporcionen una base per a l'acció i la caracterització, gràcies a un hàbil ballarí mim.

Per crear un Avantpassat del temps primordial, l'intèrpret aborigen treballa per trobar l'alè d'una criatura. L'alè i l'esperit de vida estan relacionats íntimament en moltes cultures. A la cultura maorí de Nova Zelanda, per exemple, l'acte de tocar suaument amb el nas, dos cops, com a felicitació (mentre s'encaixa la mà dreta), s'interpreta com un acte de concentració d'una persona en una altra on l'alè vital de tots dos es comparteix simbòlicament. És un gest de mútua bona voluntat. A la cultura nativa americana, la tradició de fumar la pipa de la pau abans de prendre importants decisions és compartir l'alè per mitjà de compartir el mateix fum.

El llatí dóna l'arrel de la veu anglesa *spirit* (esperit), *spirare*, que significa «bufar, respirar; viure, ésser inspirat, estar viu», així que, de fet, l'intèrpret d'una obra aborigen busca l'alè d'un Avantpassat. Moltes històries del Temps del Somni insinuen la transformació dels personatges a través de «trobar l'alè» en la imatge d'un altre. Aquest és el meu favorit:

Brolga era conegut per tothom perquè no solament era la més feliç entre tots ells, sinó que també era la millor ballarina... I la seva fama es va propagar pertot arreu. Molts homes li van demanar per casar-s'hi. Els va rebutjar a tots, amb fermesa, però molt amablement, perquè preferia ballar sola.

Un mag anomenat Nonega volia casar-s'hi, però també el va rebutjar. Ell no era feliç. De fet, estava molt enfadat i va jurar venjança pel rebuig. Aquest mag desprietat va decidir de convertir-la en una altra cosa. Així es va esdevenir. Un dia, la jove estava ballant sola en una plana, a prop del poble, quan va ser enxampada per un cicló, un núvol dens de pols vermella que girava bojament en una gran espiral que s'elevava fins als cels. De sobte la claror del dia es va tornar negra nit. Del mig del cicló es podia sentir un cant, un cant que deia: «Nonega! Nonega!» Cantant, encanteris.

Quan el cicló va passar i la claror del dia va retornar, no hi va quedar cap senyal de Brolga. Havia desaparegut. I en lloc seu hi havia un ocell alt i elegant que movia les ales de la mateixa manera com la jove ballarina movia els braços. Quan la gent va veure la semblança tothom va cridar: «Brolga! Brolga!» I l'ocell semblava que els entenia, i movent-se vers ells es doblegà i interpretà danses encara més meravelloses que les d'abans.⁵⁵

Nonega és un home amb poders especials i amb un gran estatus en la comunitat, un home d'alt llinatge. En aquest cas, el seu orgull el porta a fer servir aquest poder per venjar-se del

suposat menyspreu de la bella ballarina. Nonega és una persona desacostumada, però també ho és Brolga; és estrany per a la dona aborigen «ballar sola» davant de tantes invitacions per casarse. De tota manera, aquestes són figures del Temps del Somni i poden tenir motivacions pròpies, diferents de la vida normal. Un cicló gira furiosament, cap al cel, el dia es torna nit i l'extensió del món visible es trenca. Des d'un «núvol dens de pols vermella» que pot ofegar i cegar les persones, se senten els cants terrorífics de Nonega. Quan tot torna a estar segur, la dona resta amb una nova vida com a ocell elegant. L'Avantpassat Nonega ha creat una imatge que viurà per sempre en la memòria de la gent.

5. *Estudiant els versos*

Els mites no són història, sinó una sèrie d'esdeveniments que són símbols de la imaginació ançstral. Fan un afirmació sobre la consciència col·lectiva de la gent que els va crear.

David Carrasco / Eduard Seler
Quetzalcoatl and the Irony of Empire (1982), p. 58.

Els llocs sagrats de l'Àustràlia aborigen es troben en punts de parada al llarg de rutes preses pels Avantpassats del Temps del Somni i es guarden en la memòria com a afirmacions comunes. Així, un paisatge poc impressionant pot ser una regió fantàstica saturada amb proeses llegendàries que hi donen una realitat per ella mateixa. Les muntanyes, els rius i les planes són personatitzades i els esdeveniments mitològics, que teixeixen un món únic, es passen de paraula.

Els versos aborígens capturen els fets i l'esperit d'una mitologia del Temps del Somni mitjançant produccions punyents i seleccionades que són rítmiques i estimulants. Però, mentre la mitologia proporciona la base per a les composicions més formals, la inspiració per als versos de les cançons poden procedir d'esdeveniments quotidians, com ara els ocells, incidents de la caça, desastres, patrons de canvi en el clima, baralles, èxit i fracàs en unions amoroses, etc. La gran majoria de les cançons són probablement el reialme d'allò que és profà, i són pensades per al pur entreteniment. Però sigui com vulgui, les dues aproximacions reposen en el poder del llenguatge i de l'expressió vocal per millorar la representació. La repetició és una forma d'expressió comuna en la cançó i en l'oració. Tot i així, s'ha d'evitar veure la repetició de paraules i formes simplement com a recitació d'una fórmula màgica. En el procés, el nom assumeix una gran importància. Si el nom s'associa a figures ancestrals, aquestes paraules prenen molt de poder en la recitació ritual per associació; segons el cas, les «paraules» poden esdevenir secrets ben guardats. D'aquesta manera, s'assegura que els textos respectats no es trivialitzin en l'ús habitual.

La forta cadència rítmica en els cicles de cançons ajuda al moviment dels actors i en la construcció emocional de la representació. La llengua pot ser altament poètica, pot usar noms i verbs compostos, termes metafòrics i sinònims poètics, mentre que els elements rítmics s'emfasitzen en versos apariats i la repetició de paraules i versos clau.⁵⁶ Els versos apariats s'escriuen per fer una afirmació completa de cada idea, i l'ordre organitza la lògica de l'expressió dins la cançó. Els ballarins i els actors s'inspiren molt en els ritmes quan articulen les idees d'un text. La

pràctica s'assembla a la música *jazz*, en què la força relacional del ritme dóna ímpetu a qualsevol de les invencions melòdiques.

Hi ha quelcom d'intemporal en els versos ben establerts, una sensació que són portadors de la llei. Els versos són abreviacions críptiques de l'experiència passada: unes poques paraules unides, però amb molt de significat per als participants. Un cop establert, un vers té l'aura d'allò que és sagrat i no és susceptible de cap canvi premeditat, tot i que els versos es poden treure, si fan referència a profecies dolentes, si el tòpic té ombres de calamitat o una persona mencionada ha mort. Els esperits potencialment perjudicials no s'animen sota cap concepte. Nous versos poden aparèixer com a resultat d'inspiracions que vénen a una persona a través dels somnis. Si són acceptables per a la comunitat es fan servir en celebracions. Els versos també poden ser objectes de comerç, com la recompensa pel menjar i els serveis en un ritual, o simplement com un gest de bona voluntat entre veïns. Normalment, els versos solen unir la gent quan interpreten allò que els emociona. Estan fascinats pels viatges dels Avantpassats i els centres sagrats, els tous, els espais rituals i les fonts d'aliment es poden anar traçant en els versos de la cançó. Cada vers té una melodia distintiva que fa que les necessitats de *tempo* i volum canviïn, i requereix d'una gran varietat d'amplitud vocal en els cantants masculins i femenins. Això pot semblar monòton a l'oïda menys iniciada, ja que les variacions poden ser molt subtils. La composició musical existeix en la cultura aborigen per acompanyar la cançó i el moviment, però estranyament es fa per ella mateixa. Calen molts anys perquè un compositor construeixi un repertori que, de fet, no s'escriu mai.

6. Caracterització: mite i acció

Els mites proporcionen als actors un text ric per a la caracterització i l'acció dramàtica. Representen un repte perquè la persona pensi sobre «la Llei». Per assegurar que el «negoci vagi bé!» Les obres, finalment, se centren en la integritat de cadascú, com el poeta Kevin Gilbert va escriure un cop sobre el seu pare, que era pintor:

Camino molt veient
La «Llei» del meu Poble, que el «negoci» vagi bé!
L'ocre que pinta, el camí de l'«Esperit» segueix
Camino molt, mil milles, prenc el fang
Els meus passos han seguit el camí dels meus pares
La «Llei» deia, dibuixa'l a la roca, el que la llei diu!⁵⁷

L'antropòleg T.G.H. Srehlow va veure una versió curta del cicle d'Ilbalintja entre el 4 de maig i el 27 de juny de 1933. Va escriure una descripció dels esdeveniments en quaranta-dos actes: «La sorpresa, la veneració i l'astorament eren alguns dels sentiments que van sorgir en les cerimònies més sagrades d'Ilbalintja; i sempre es va tenir una sensació de misteri i desconeixement».⁵⁸ La cançó parla dels Avantpassats de la Formiga de la Mel, que vivien en les arrels de l'arbre de l'acàcia (*mulga*). Quan el lloc està preparat, els actors es maquillen amb sang i plomes. Tenen els ulls tan coberts per les plomes que sembla que els tenen entelats:

A terra, endurida per la sang hi viuen, sempre hi viuen;
Amb el cap tapat per les plomes viuen, sempre viuen.
Amb el cap tapat de plomes, sempre viuen;
Amb el pit ratllat amb franges, sempre viuen.
Amb l'abdomen ple de mel, els Avantpassats Formiga es mouen molt pesadament:
Girant la cua viuen, sempre viuen;
Amb el pit ratllat amb franges viuen, sempre viuen;
Amb els ulls tancats per teranyines viuen, sempre viuen;
Amb el cap tapat de plomes viuen, sempre viuen.
Amb el pit ratllat amb franges viuen, sempre viuen;
Gratant-se enèrgicament viuen, sempre viuen.⁵⁹

Les Formigues de la Mel es netegen dels cossos dels intèrprets, com una vegada l'Avantpassat Formiga de la Mel va extreure la progènie d'ell mateix. Les branques d'acàcia es fan servir com a varetes màgiques per estendre aquests gestos:

Gratant-se la cua amb la mà viuen, sempre viuen;
Gratant-se enèrgicament viuen, sempre viuen.
Gratant-se la cua amb la mà viuen, sempre viuen;
Girant la cua viuen, sempre viuen.
Amb el pit ratllat amb franges viuen, sempre viuen;
Amb els cossos d'anells cargolats viuen, sempre viuen.

En uns pocs versos es comenta el tractament del terra al centre cerimonial, indicacions del maquillatge apropiat dels actors, el gir del tronc específic que ha de caracteritzar els moviments, juntament amb una menció al gest de la mà i a l'objecte de l'intèrpret que és l'Avantpassat Formiga de la Mel. El curs dels fets és simple, metòdic i clar. El pont des de la cançó del text mític fins a l'actuació és aparent, també. Així, veient i sentint, es pot reconèixer que el «camí» del poeta ve de molt lluny.⁶⁰ Aquestes són fonts inestimables per a l'actor.

7. Escoltant allò que és inesperat

El somni és una excusa comuna per a xerrades i per a un cert grau d'acció entre els aborígens. Els somnis importen. L'antropòleg M. J. Meggitt escriu sobre la concepció del lloc d'una persona en la comunitat i la relació d'aquest lloc amb el món espiritual del somni individual. L'autor afegeix una nota curiosa:

(El «patroesperit») té una manifestació mòbil en la forma d'una sargantana immaterial i petita, *nguwa*, que resideix a l'espatlla esquerra d'un home. La criatura, ocasionalment, passeja durant les hores que està despert i torna per advertir-lo de problemes imminents o de successos llunyans que el concerneixen; és a dir, aquestes accions són premonicions.⁶¹

Alguns reculls suggereixen que els aborígens escolten amb cura les veus inesperades que senten, especialment quan els sons poden tenir connexions amb els seus somnis. Així, quins trets

són evidents al *nguwa* que són prou persuasius per ser presos seriosament? Per contestar la pregunta, el silenci, l'isolament i la noció de «temps mort» de la vida diària en són els punts de partida.

En el fragment següent, Mary Duroux, una poeta aborigen, escriu sobre els records i la manera com afecten:

Vaig sentir el murmur del vent
Quan vaig baixar el cap per escoltar
Les llàgrimes començaren a brollar lentament
Per les meves galtes per acariciar
Els llavis secs pel sol
I vaig assaborir la sal del
Mar mil milles enllà.⁶²

Escolta el vent, sent la sequedat dels llavis, el fibló del sol sobre les galtes, els llavis, la sal a la boca..., i s'emociona. Les experiències sensorials li permeten fer aquestes relacions.

Les paraules i les discussions en profunditat, però, no són bàsiques per a la comunicació aborigen, però el «silenci» i els «signes», els gestos, contemplar els altres, sentir-ne la presència, tocar, són totes icones d'estar viu i de sentir-se segur.⁶³ El poeta Gagadju, Bill Neidjie, d'Arnhem Land, afegeix:

Mentre dorms
Somies alguna cosa.
L'arbre i l'herba són la mateixa cosa.
Creixen amb el teu cos,
Amb el teu sentiment.

El cos pot estar descansant però la ment està activa. El poeta suggereix una identificació d'ell mateix amb el creixement d'un arbre. Creu que pot sentir el dolor d'un arbre quan se'l mata, «perquè el teu cos està en aquell arbre»...:

L'arbre pot estar malalt...
Tu ho sents.
Ho pots sentir dos o tres anys.
T'afebleixes...
A poc a poc, a poc a poc...
Perquè l'arbre va a poc a poc...
Morint.⁶⁴

El poeta reflexiona; hi veiem les condicions i les inclinacions necessàries per fer funcionar un somni. Algú que pugui identificar el seu dolor amb el d'un «arbre» és un aliat proper de qui tindrà premonicions de mans d'una «sargantana». Allò que Neidjie percep i sent es troba en el context del seu sistema de creences, en aquest cas relacionades amb la visió religiosa del seu país. Dóna un gran valor a les coses del passat, als llocs, a la gent, als esdeveniments. Una ment investigadora, una sensibilitat per a les històries que passen de generació en generació, els conceptes

que s'intercanvien, les tradicions, el compromís amb la disciplina i els preceptes, la foscor, la quietud; totes tenen alguna cosa per afegir a la seva creativitat com a ancià Gagadju. Quants actors escolten tan atentament que pot ser que escoltin com parla un arbre? Potser, només els millors.

8. L'ús dels sentits

Quan (la cerimònia) va acabar, els homes, agrupats i junts, van començar a cantar; mentre l'ancià... agafà un pom de plomes que s'havien usat com a part de la decoració i hi va tocar la boca dels presents. Per això... la prohibició de silenci es va trencar.⁶⁵



*Un home maquillat, nu i amb les cames separades, que aguanta branques d'eucaliptus. Porta al cap el barret sagrat. El dibuix representa Abmilirka, l'Avantpassat Cangur.
(Robert Kimber)*

Els Aborígens canten i piquen de peus durant la representació, per la qual cosa el concepte de «silenci» és no pas el fet que no hi hagi «cap so», sinó el de ser el producte d'alguna cosa fora de la normalitat quotidiana, part de les invencions humanes interrelacionades, de l'«espessir les coses». El silenci del ritual anuncia l'altra expressió d'una experiència. En una representació ritual, l'experiència es descriu més com a una presa de lloc al «temps mort».

La natura no canviant de la pràctica comunal i la duresa de la disciplina i el comportament estricte que fan falta són típics d'un ritual. L'experiència humana plena creix per ser com la del poeta Neidjie quan reacciona a la seva llar:

Ho sento amb el cos,
Amb la sang,
Sentint tots aquells arbres,
Tot aquest país
Quan aquest vent bufa ho pots sentir.
Igual que el país...
El sento.
Pots mirar,
Però sentint...
Que ho fas.⁶⁶

L'espai on vivim està saturat de significats formats pels poders de la imaginació. Aquesta il·luminació assumeix l'endinsament en àrees de l'experiència humana més enllà del que és tangible. Tant és que sigui l'individu en l'oració o la comunitat en la representació, l'encreuament de fronteres entre el que és concret i el que és espiritual és una realitat. Els Yirrkala, del Territori del Nord, emfasitzen això quan comenten els seus somnis per als rituals Kunapiipi:

(...) Igual que el cos d'un home i el seu esperit tenen experiències quan estem desperts, igualment l'esperit, separat de lligams materials, té experiències similars en l'esfera del somni, on el temps i l'espai són ignorats. La teoria aborígen (sic) és que l'esperit, quan dormim, s'allibera del cos i llavors un somni vaga en un espai intemporal, pel corrent del Temps del Somni etern.⁶⁷

L'acte és significatiu. Com a marc per al procés, un període de «temps mort» és de gran ajut per aconseguir l'estat de la ment. Ohiyesa, dels Nadius Americans Santee a Dakota, va dir que per a una persona madura el silenci no és mai neutral:

Si preguntes: «Quins són els fruits del silenci?», ell diu: «Són l'autocontrol, el valor, la resistència, la paciència, la dignitat i la reverència. El silenci és la pedra angular del caràcter.»⁶⁸

El silenci es valora pel que revela; com Neidjie, el nadiu americà afirma la necessitat de trobar un «equilibri perfecte: cos, ment i esperit» en harmonia amb la natura. El poeta aborígen Kevin Gilbert escriu sobre la llei antiga personificada en l'espai ritual (*bora*) quan el clan arquetípic, els «pares», són recreats en un «temps mort» i el llegat espiritual es torna a examinar. Per si alguna persona ho ha oblidat, la representació proporciona un intens recordatori:

Girant enllà per derrotar els *kylies*
I els cops dels peus que ballen
Mentre els *didgeridoos* suporten
El rar i estrany batec
Els esperits vénen per donar un avís
O potser a riure amb alegria
Un altre cop la tribu s'ha arreplegat
Al *bora*
Al costat del mar...⁶⁹

La saturació de significats i el joc de la imaginació en l'espai és coherent amb el concepte de món que accepta la possibilitat d'una visió més enllà de l'aquí i l'ara.

El ritual pren lloc quan les activitats de la vida ordinària estan en suspens. Això proporciona un estat idealitzat sense els accidents i les trivialitats de la vida normal. Els participants prenen el «temps mort» per tornar a examinar-ne els valors i per reafirmar les seves creences. L'Ant Negre, el Sioux Oglala, va dir un cop: «Només sense fer no-res podrem ser tot, i només llavors ens adonarem de la nostra germandat essencial amb totes les formes de vida.»⁷⁰ Parla de la forma material d'una imatge en un ritual, que és la realitat; la forma no representa res més. Una persona és capaç de fer un contacte directe amb la imatge i pot tocar, olorar, veure, escoltar i, si fa falta, assaborir la realitat, com Duroux va olorar «la sal del mar, mil milles enllà». L'individu i el poder inserit en la imatge esdevenen una sola cosa.

En conclusió

...donant temps perquè la terra ens parli...

Durant la millor part dels darrers dos-cents anys, han estat pressionats perquè abandonin la seva cultura en favor d'un estil de vida occidental. Per a molts, els resultats han estat una experiència dolenta. Els dramaturgs aborígens moderns Robert Merrick, a *The Cake Man* (1975), i Jack Davis, a *No Sugar* (1985), descriuen la desesperació del seu poble. En un dels seus treballs, titulat *The Dreamers* (1982), Davis resumeix la situació a través dels ulls del vell Tiet Worru, capturat entre la vida als marges de la ciutat i els somnis del seu lloc de naixement llunyà:

Heu fet de la nostra terra un lloc desolat.
Ensopeguem pertot amb una ment mig blanca.
On som?
Què som?
Una raça no reconeguda.
Hi ha un desert per endavant i un desert enrere.⁷¹

El record és dolorós. L'home vell en els seus últims dies parla a trossos en la llengua dels seus avantpassats, els Nyoongarah, de la part sud-oest d'Austràlia Occidental. Els seus records són

commovedors. Els «deserts» són innegables i fan sorgir la necessitat urgent de canviar les coses per millorar.

Un estudi geogràfic recent conclou que més del 75% dels vells guardians aborígens han mort; amb ells, la major part del coneixement tradicional es perd també, el saber dels rituals i dels centres sagrats.⁷² El poeta Ted Rickards es refereix a aquest buit, de la seva gent en crisi, que sofreix la pèrdua de la identitat:

La meva tribu s'havia esfumat quan vaig néixer,
El meu futur pertanyia a una altra aurora
Una altra societat, una amb passes sense sentit
Que convertí en pols el terra sagrat dels nostres morts gloriosos.
Van esborrar per sempre el nostre preciós passat
Matant els nostres animals i arrasant l'herba,
Es van apoderar de la nostra valuosa vida,
I crearen una raça sense identitat.⁷³

Com a icona de l'esperit aborígen, no hi ha cap millor exemple avui que el de la bandera aborígen, una creació del nostre temps que resumeix una visió del temps passat. El color vermell representa la sang dels aborígens, el negre, la gent mateixa, orgullosa i independent, mentre que el groc és per la terra, la font de la vida. Tot plegat és una afirmació de la integritat del poble i un punt d'atenció sobre l'afirmació dels drets com a ciutadans australians. El cercle al centre, equidistant dels quatre cantons, demostra l'equilibri, l'acte de compartir entre els que són iguals, i el lloc dels aborígens mateixos al mig de la seva existència. Això, per descomptat, és un ideal, però és la funció de les icones, comunicar les millors possibilitats.

Els aborígens desitgen ser encoratjats pel seu coneixement especial. Tenen el mateix dret que la resta a sobreviure. Conscients de la necessitat de recordar-ho al món, i sovint, els seus líders han impulsat la seva bandera en causes polítiques i socials, qüestions sobre els drets a la terra i als centres sagrats, sobre la sanitat i l'educació. La bandera funciona en un nivell nacional com a somni que es crema en els seu propòsit —per aixecar-se i començar a ser considerats— com a gent amb una contribució única a la forma de vida australiana.

El teatre aborígen és una activitat de rituals molt complexos. La representació no és l'objectiu, sinó purament el mitjà. L'objectiu resideix en la contemplació i l'activitat que vénen a continuació. La visió, com a tal, és religiosa, una interpretació de creences que crearen l'estructura i donaren l'esperit al teatre aborígen en primer lloc.

Avui, els líders aborígens australians reafirmen els valors tradicionals quan condemnen els intrusos que denuncien haver negat la santedat de la terra, malbaratar una terra preciosa i els seus recursos, humans i orgànics. Galarrwuy Yunupingu, com a president del Consell de Northern Land, ho va explicar així davant de trenta mil persones el 1988:

Volem que les nostres cerimònies, la nostra llengua i les nostres narracions siguin explicades als nostres nens; volem cantar; volem ballar. I per què ho volem, tot això? Volem parlar a la terra i que la terra ens parli.⁷⁴

NOTES

1. MARSHALL-STONEKING, Bill. *A Seasons of Fire. Northern Perspective*, II, n. 2 (1988), p. 27-28.
2. STREHLOW, T.G.H. «Australian Aboriginal Myths and Legends». *A.B.C. Weekly* (gener 10, 1953), p. 9.
3. GINSBERG, Allen. Citat a HARRIS, Stewart. *This Our Land*. Canberra: Australian National Press, 1972, p. 116.
4. STREHLOW, T.G.H. *Aranda Traditions*. Melbourne: Melbourne University Press, 1947, p. 10.
5. DURKHEIM, Emile. Traduït per SWAIN, J.W. *The Elementary Forms of Religious Life*. Nova York: The Free Press, 1915, 1965, p. 122 i 264. Durkheim parla d'aquest vincle comunal com a «unitat col·lectiva». Aquesta «unitat» culmina en les experiències rituals de la gent, quan responen a un concepte superior a ells mateixos. És un concepte de domini religiós creat per abraçar la plenitud de l'experiència del grup. El poder del sagrat, així, es converteix en una experiència en ell mateix que capacita els creients a donar sentit a tot i a suportar les dificultats de la vida diària.
6. MEGGITT, M.J. *Desert People*. Sidney: Angus and Robertson, 1962, 1984, p. 1 i 30-32.
7. CASTLES, Ian. (ed.) *Year Book (Australia)*, n. 75. Canberra: Australian Bureau of Statistics, 1992, p. 147. Per a les darreres estadístiques, consulteu la pàgina web <http://www.abs.gov.au/Ausstats/abs>.
8. LOVE, J.R.B. *Stone-Age Bushmen of Today*. London: Blackie, 1936, p. 208-210.
9. ELIADE, Mircea, trad. TRASK, W.R. *The Sacred and the Profane*. Nova York: Harcourt, Brace, Janovich, 1959, p. 11 - 12.
10. STANNER, W.E.H. «On Aboriginal Religion». *Oceania*, vol. XXX, n. 2 (1959), p. 111.
11. DAVIS, Jack. *Kullark*. Sidney: Currency Press, 1982, p. 12.
12. Eliade 1959, p. 11-12.
13. ROHEIM, Geza. *The Eternal Ones of the Dream*. Nova York: International Universities Press, 1945, 1969, p. 18. Vegeu també, GILL, Sam D. a «Prayer as Person: the Performative Force in Navajo Prayer Acts». *History of Religions* 17:2, 1977, p. 143-157, i SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn Press, 1973, p. 223, 245 i 251.
14. WOLMBY, Silas. Citat per Stuart Rintoul a «The Sacred Revolution». *The Weekend Australian Review*. Agost 10-11, 1991, 1 (1X).
15. BERNDT, R.M. i BERNDT, C.H. *The World of the First Australians*. Sidney: Ure Smith 1952-1954, 1977, p. 386-387. Vegeu també els capítols amb el títol «Art and Aesthetic Expression», p. 366-452, capítols XI, XII i *Commentary*.
16. TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 91. Quan l'adjectiu s'usa per modificar (com en els casos d'espai interpretatiu, forma interpretativa o art interpretatiu) la intenció és que l'adjectiu emfasitza la natura centrada en l'acció del concepte expressiu que porta al significat del nom a què acompanya. La paraula anglesa *performance*, segons Turner (1982), deriva de l'anglès mitjà *parfournen*, que en prové del francès antic *parfournir*. *Par* (a fons) de *fournir* (proporcionar), així, més que no pas implicar la manifestació d'una forma, la paraula tendeix a tenir alguns tons del significat «portar a fi» o «acomplir». *To perform* és, així, completar un procés més o menys implicat més que no pas fer un acte simple, i és amb aquesta idea que es tracta el concepte de teatre aborigen.

17. LEVI-STRAUSS, C. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1966, p. 10.
18. *Ibidem*, p. 31-32; p. 65. Levi-Strauss manté que el sistema totèmic funciona per estendre la visió de la comunitat al món, «promovent una humanitat sense fronteres», (p. 166). També sosté la idea del «totemisme» com a força dramàtica, com a sistema hereditari de classificació perquè per funcionar «ha de ser viscut», (p. 232).
19. Vegeu LAYTON, Robyn. «Myth as Language in Aboriginal Arnhem Land». *Mankind*, 5:3 (1970), p. 493-494, on l'autor es concentra en les habilitats superiors d'usar la metàfora per expressar idees: «una bona metàfora implica una percepció intuïtiva de la semblança en les coses diferents».
- WE.H. Stanner, quan parla del pensament aborígen (Murinbata) afegeix: «L'art i el mètode de la narració entre els aborígens (sic) és capaç de trobar les semblances entre el que és familiar i allò que no ho és... Usen la paraula *nginipun*, que en aquest context significa forma, aspecte, contorn o aparença: «aparença general» seria una bona traducció. Jo veig que aquest procés mental com a part essencial en la creació de mites és una extensió del procés pel qual un tema, desconegut, s'assembla a un altre que és conegut: la semblança constitueix un tipus d'explicació». («Sacramentalism, Rite and Myth». *Oceania* 31, 1960, p. 245-278).
20. SMITH, Jonathan Z. «The Bare Facts of Ritual». *Imagining Religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, p. 54 i 63-67. Vegeu també GENNER, Arnold Van. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press {1909}, 1960, p. 13, on el sociòleg francès escriu: «La sacralitat, com a atribut, és absoluta; pren lloc segons la natura de situacions particulars.» El teatre aborígen és una d'aquestes situacions. No té res de sagrat en ell mateix, sinó que té parts sagrades en relació amb ell. Són aquestes «coses» que fascinen els participants i provoquen en ells una experiència distintiva, l'objectiu de l'art i de les religions.
21. SPENCER, Baldwin and GILLEN, Francis. *The Native Tribes of Central Australia*. Nova York: Dover {1899}, 1968, p. 402-422. Vegeu també DAVIS, S.L. i PRESCOTT, J.R.V. *Aboriginal Frontiers and Boundaries*. Melbourne: Melbourne University Press, 1992, p. 83-113, on trobareu una discussió molt interessant dels llocs sagrats Achilpa, que dona la demarcació de les zones en una disputa sobre els drets sobre la terra entre els Arranda i els Luritja.
22. *Ibidem*. P. 403-404. El fet que els avantpassats es poden convertir en homes no iniciats mostra la capacitat de la idea de prendre qualsevol forma que un creador desitja. També suggereix la idea que un cop creat, pot ser transformat en una imatge, o en una icona, per facilitar la comprensió i la comunicació.
23. STREHLOW T.G.H. *Songs of Central Australia*. Sidney: Angus and Robertson, 1971, p. 129-143.
24. *Ibidem*. II. 14-20
25. *Ibidem*. II. 38-42.
26. LEVI-STRAUSS (1966), p. 263. Vegeu també STANNER (1959), #1.
27. *Ibidem*. II. 47-49 i 52
28. LAYTON, Robyn. «Myth as Language in Aboriginal Arnhem Land». *Mankind* 5:3 (1970), p. 493: citant LIENHARDT, G. *Divinity and Experience: the Religion of the Dinka* (1961), «Els Rituals recreen i, fins i tot, dramatitzen situacions que intenten controlar»; representen com a ja aconseguit el que de fet s'està desitjant.
29. STREHLOW, T.G.H. *An Australian Viewpoint*. Melbourne: Hawthorn Press, 1950, p. 21-22. Vegeu també *Songs of Central Australia*. Sidney: Angus and Robertson, 1971, p. 275-276, 454-458.

30. Els rituals prenen lloc en agost, abans de l'atac de l'estació plujosa, quan l'aigua, tan preuada, es necessita per cultivar el blat, les verdures i la fruita. El tro, el llampec, l'aigua, la fertilitat i les tradicions guerreres estan totes connectades en els rituals Hopi, que fan servir serps de cascavell per portar la seva «llavor» a les terres seques. Vegeu BOURKE, John G. *The Snake Dance of the Moquis of Arizona*. Nova York: Scribner's. 1884, p. 176-178 i 190-194. També, FEWKES, J. Walter. «Snake Ceremonials at Walpi». *A Journal of American Ethnology and Archaeology*, vol. IV (Cambridge, 1984), p. 106; p. 21 i apèndix I. També, FOREST, Earle R. *The Snake Dance of the Hopi Indians*. Los Angeles: Westernlore Press, 1961; TYLER, Hamilton. *Pueblo Gods and Myths*. Norman: University of Oklahoma Press, 1964, p. 228-229.
31. BERNDT, Ronald M. *Kunapipi*. Nova York: International Universities Press, 1949, p. 27 i 204. Aquest estudi fascinant de Northern Arnhem Land elabora en profunditat la unió entre els principis de «masculí» i «femení» en l'actuació dels principis relacionats amb el canvi d'estil de vida dels homes joves.
32. STREHLOW (1971). P.310-311, 316-322 i 324-325.
33. BERNDT i BERNDT (1977). P.402-404.
34. GIRARD, Rene. *Violence and the Sacred*. Baltimore: John Hopkins Press, 1979, p. 289. Vegeu també els comentaris de l'escriptor sobre el brau com a «víctima substitutòria» en un sacrifici on el ritual es planeja per regenerar el poder i el lideratge, p. 108-109, i on aquest concepte s'aplica al fet de sagnar d'Èdip Rei, p. 36-38.
35. HOWITT, A.W. *Native Tribes of South-East Australia*. Londres: MacMillan, 1904. La subincisió implica un tall per obrir una ferida antiga, produïda en una circumcisió, quan el mascle passa de la infantesa a la maduresa. Vegeu també TONKINSON, Robert. *The Madudjara Aborigines*. Nova York: Holt, Rinehart and Winston, 1978, sobre la circumcisió, p. 71-78; i sobre la subincisió, p. 76-78.
36. HOWITT, p. 666-667.
37. ROBINSON, Roland. *Aboriginal Myths and Legends*. Melbourne: Sun Books, 1966, p. 9.
38. STREHLOW (1971), p. 356; Vegeu també p. 351 per a una descripció del grup de processos en el maquillatge del cos; p. 266, 449 i 279-281; p. 143, 355, 354 i 131-132; també la nota al peu 206, p. 352-353. Vegeu *Hemisphere* 7:7 (1963), p. 3, on hi ha una fotografia. La darrera tasca abans de l'espectacle era aplicar el maquillatge al cos dels actors: (L'actor es marcava amb) ...ratlles vermelles que eren cobertes immediatament amb un color blanc o amb plomes d'una àguila de color vermell o ocre. Si l'actor havia de portar un barret pesat, alguns dels presents li posaven herba i branquetes sobre el cap i hi enrotllaven a sobre moltes voltes de corda de cabell, per formar una mena de casc fort, una base per als objectes sagrats, que eren posats directament o assegurats amb llargs pinxos de fusta.
39. STREHLOW (1971) p. 341.
40. MATHEWS, R.H. «The Burbung of the Wiradthuri Tribes». *Journal of the Anthropological Institute*. Volum 26 (1897), p. 232.
41. MATHEWS, R.H. «The Bora or Initiation Ceremonial of the Kamilaroi Tribes». *Journal of the Anthropological Institute*. Volum 24 (1895) p. 423-424.
42. STREHLOW, T.G.H. *Hemisphere*. (Agost del 1962), p. 7.
43. STREHLOW (1971). P. 178 i 694 per veure comentaris sobre l'asta tnatantja; p. 372-374 per veure comentaris sobre l'asta kauaua. Vegeu també p. 129-143.

44. STREHLOW (1971). P.337. Cada clan totèmic creia (...) que si visitaven regularment els grans centres totèmics i interpretaven allà les cerimònies commemoratives i les d'estatus relacionades, el seu districte seria proveït de tots els mitjans de subsistència necessaris. A Krantji, les cerimònies d'estatus es representaven a intervals regulars, almenys un cop a l'any. Amb aquest centre en una àrea tan castigada per la sequera, era possible que les representacions no es portaren a terme en anys molt secs, i s'havien de seguir passos especials per habilitar els més grans a arribar al centre. Els aborígens que visitaven Krantji posaven a un costat les llances, les pertinències i el menjar que podien portar. Les dones i els nens no podien entrar als límits del centre sagrat. Els temors més simples s'infonen des del naixement. Solament els homes podien submergir els recipients en l'aigua, però les dones i els nens només podien agafar l'aigua de la superfície. Això és perquè el centre de l'aigua és sacrosant. És la porta al poder creatiu de l'Home Cangur primigeni.
- 44a. SPENCER i GILLEN ({1899}1968), p. 193-251, que inclou una sèrie de fotografies.
- 44b. *Ibidem*. P.217, 232-238 i 258-259.
- 44c. *Ibidem*. P.194, 197-201. Compareu també STREHLOW (1947), p. 58.
- 44d. *Ibidem*. P.225-226. Vegeu també TINDALE, Norman. «Initiations Among the Pitjandjara Natives of the Mann and Tomkinson Ranges in South Australia». *Oceania*, Vol. VI, n. 2 (1935), p. 218-219, 208, 223 i 219.
- 44e. *Ibidem*. P.245-246
45. CALLOIS, Roger. *Man and the Sacred*. Westport, Conn: Greenwood Press {1959}, 1980, p. 8.
46. STREHLOW (1971), a «The Kangaroo Song of Krantji», p. 323-324.
47. *Ibidem*. P.760 i 585. Un *pmara kutata* era sempre respectat, fins i tot si era al territori d'una tribu hostil: es considerava que s'havia de protegir de l'agressió humana amb el poder dels éssers sobrenaturals. Els mateixos mites recullen com els avantpassats totèmics generalment respectaven el *pmara kutata* d'altres avantpassats, com de vegades viatjaven per sota de terra per evitar entrar en llocs aliens... L'esperit del lloc persistia en les ments dels celebrants —provocant misteri, probablement suggerint perill— però sempre amb l'esperança de l'arribada de coses millors.
48. CHARLESWORTH, Max et al. (ed.) *Religion in Aboriginal Australia*. St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press, 1984, p. 137.
49. *Ibidem*. P.145. El treball de W.E.H. Stanner titulat «Religion, Totemism and Symbolism» apareix al capítol sis d'aquest llibre.
50. STREHLOW (1971), p. 356.
51. SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. Nova York: Hawthorn Books, 1973, p. 179.
52. MEGGITT, M.J. «Gadjari Among the Walbiri Aborigines of Central Australia». *The Oceania Monographs*. N. 14. Sidney: University of Sydney, 1966, p. 77-82 i 88-91. Aquesta és una important monografia en el context dels pensaments examinats en aquest assaig; la bibliografia, p. 91-93, és impagable, per les seves llistes sobre rituals i mitologia. Vegeu també, MATHEWS, R.H. «The Bora or Initiation Ceremonial of the Kamilaroi Tribes». *Journal of the Anthropological Society*. Volum 24 (1895), p. 411-427, que és indispensable per les seves descripcions de l'espai, disseny i preparació, juntament amb els dibuixos per a una cerimònia d'iniciació portada a terme als marges de la part nord de Nova Gales del Sud en aquells temps.

53. MOUNTFORD, C.P. i ROBERTS, Ainslie. *The Dawn of Time*. Adelaida: Rigby, 1969, p. 72.
54. ROBINSON (1966), p. 127.
55. *Ibidem*. P. 11.
56. STREHLOW (1962), p. 6-7.
57. GILBERT, Kevin (1978). «People are Legends», a *My Father's Studio*.
58. STREHLOW (1971). P. 357-378 i 379.
59. *Ibidem*. P. 686-687.
60. ELKIN, A.P. «The Secret Life of the Australian Aboriginals». *Oceania* 3:2 (1932), p. 130. Vegeu també *Ibidem*, p. 312-313. El seu país és la llar del seu esperit, i va ser casa seva en el seu estat de preexistència. A més, és el símbol (i la porta) del gran món invisible d'herois, avantpassats i poders de donar vida que es valen dels homes i de la natura.
61. MEGGITT, M.J. *Desert People*. Sidney: Angus and Robertson, {1962} 1984, p. 208.
62. Mary Duroux del poble Thungutti Bega, Nova Gales del Sud, a *Wena, Wena: the Wind* (1992).
63. DAVIS, Jack; MUECKE, Stephen; NAROGIN, Mudrooroo; SHOEMAKER, Stephen; (ed.) *Paperbark*. St Lucia, Quid.: University of Queensland Press, 1990, p. 185.
64. NEIDJIE, Bill. *Kakadu Man*. Nova Gales del Sud: Mybood P/L Inc., 1985, p.52.
65. SPENCER i GILLEN ({1899}1968), p. 382-383 amb fotografies; i STREHLOW (1971), p. 136.
66. NEIDJIE (1985), p. 81.
67. BERNDT (1949), p. 73-84.
68. MCLUHAN, T.C. *Touch the Earth*. Nova York: Promontory Press, 1971, prefaci. Vegeu també DORSEY, George A. «The Arapaho Sun Dance: the Ceremony of the Offerings Lodge». *Field Columbian Museum Publication 75, Anthropological Series*, volum 14 (Chicago, 1903), p. 33 i 44-49. Vegeu els exemples d'escopir ritualístic per purificar mans i objectes, i altres coses que són de comparació rellevant, en el mateix treball, p. 41-43, 52-54, 83-84, 105-109, 136, 147-149 i 152-172.
69. GILBERT, Kevin. *The Blackside*. Melbourne: Hyland House Publishing, 1990, p. 46. Vegeu també MATHEWS, R.H. «The Bora or Initiation Ceremonial of the Kamilaroi Tribe», *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Volum 24: 1895, p. 411-427; també «The Burbung of the Wiradthuri Tribes» als volums 25 & 25, p. 272-285.
70. BROWN, Joseph Epes. «The Spiritual Legacy of the American Indian». *Comparative Religion*, 14. Hivern-primavera del 1980, p. 22 i 18-33. Sobre si és l'individu sol en la contemplació-oració o la comunitat sencera, els marges entre el concret i l'espiritual es creuen i tenen una realitat pròpia. Com a marc del procés temps mort-silenci és important per al resultat final. Vegeu també BROWN, Joseph Epes. *The Sacred Pipe*. Londres: Penguin, {1953} 1971, p. 115 i 25-27.
71. DAVIS (1982), p. 109.
72. DAVIS, S.L i Prescott, J.R.V. *Aboriginal Frontiers and Boundaries*. Melbourne: Melbourne University Press, 1992, p. 142.
73. HARRIS, Stewart. *This Our Land*. Canberra: Australian National University Press, 1972, p. 58.
74. DAVIS, Jack et al., (ed.) (19x90), p. 339. Vegeu també p. 340-341 per als comentaris de Tiga Bayles com a president de l'Aboriginal Land Council de Nova Gales del Sud.