

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

LA CARACTERIZACIÓN POLIFÓNICA E HÍBRIDA DE ELESIN EN *DEATH AND THE KING'S HORSEMAN* DE WOLE SOYINKA

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y

LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

KARINA LAMAS EVANGELISTA

ASESORA:

DRA. NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi asesora, Dra. Nair Anaya Ferreira, por sus enseñanzas, apoyo y paciencia.

Agradezco también a los sinodales Mtra. Julia Constantino, Mtra. Ariadna Molinari y Mtro. Emiliano Gutiérrez, por sus atentas lecturas y valiosos comentarios.

A mis amigas Etzel y Lucía por su amistad, opiniones y comentarios.

Agradezco a Vanessa y Agy.

A mi mamá

y a mi papá

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I. La tragedia yoruba y la autoaprehensión de la identidad africana	18
Capítulo II. Aspectos de la caracterización del Elesin previos a la acción dramática	35
Capítulo III. La caracterización ritual del Elesin en la acción dramática	47
Conclusión	62
Obras citadas	64

INTRODUCCIÓN

En diciembre de 1944 falleció el rey o *Alaafin* de la ciudad de Oyo, Nigeria, Oba Siyenbola Oladigbolu. De acuerdo con la tradición yoruba esto indicaba que un mes después su caballerizo principal, Olokun Esin Jinadu, debía cometer suicidio ritual para conducir al caballo favorito y al perro del soberano al mundo de los ancestros (Gates 68). Al enterarse de esta costumbre, el oficial de distrito británico, J.A. Mackenzie, decidió intervenir e interrumpir el proceso ritual por considerarlo salvaje, sin advertir que esto perturbaría el orden del mundo yoruba (68). Sin embargo, Muraina, hijo menor del caballerizo, consciente de las consecuencias del ritual no consumado en la cosmovisión de su pueblo, tomó el lugar de su padre y cometió el suicidio ritual que aseguraría el orden, equilibrio y bienestar de su gente. El escritor nigeriano Wole Soyinka adaptó este suceso de notable potencial dramático como tema central de su tragedia metafísica *Death and the King's Horseman* publicada en 1975. Para poder plantear la tesis de la presente tesina, considero necesario sintetizar a continuación la trama de este drama trágico.

La tragedia del caballerizo está compuesta por cinco actos que nos refieren a la convención clásica griega. Así, en el primer acto el Elesin Oba o caballerizo del rey acompañado de los demás actores rituales, tamborileros, Praise-Singers, Iyaloja y las mujeres, nos introducen al ritual que culminará en el suicidio del caballerizo. Después de un intenso diálogo entre el Elesin y los miembros de su procesión, éste aprovecha su condición de chivo expiatorio y sus privilegios de oficial del rey para pedir enfáticamente a una mujer en matrimonio en la víspera de su muerte argumentando que esto le permitirá viajar ligero y dejar una semilla antes de partir. En el segundo acto, nos encontramos con el oficial de distrito británico, Simon Pilkings, mientras ensaya los pasos de un tango con su esposa, Jane, vestidos con trajes *egungun* para el baile que se celebrará con motivo de la visita de su alteza real el príncipe a la colonia. En este acto Amusa,

policía de la administración nativa, notifica a Simon sobre el acto con el que finaliza el ritual, lo cual corrobora confundido con Joseph, su mozo cristiano converso. Preocupado por no perderse el baile, Simon envía al oficial Amusa a arrestar y encarcelar al Elesin en su propio estudio hasta que dicho evento haya pasado para poder actuar posteriormente de forma adecuada.

En el tercer acto Amusa y dos oficiales acuden al mercado, escenario del ritual, para cumplir el arresto que ha ordenado el oficial de distrito Simon Pilkings. No obstante, las mujeres e Iyaloja lo impiden, alegando que la ceremonia es con motivo de un matrimonio. En seguida, se anuncia la consumación del matrimonio y se reanuda la música y los cánticos del ritual hasta que el Elesin parece estar en un trance profundo y listo para la transición. En el siguiente acto, durante el baile en honor al príncipe, el residente administrador, superior de Pilkings, se entera del ritual y de las mujeres que han impedido el arresto, por lo que Pilkings tiene que hacerlo personalmente en ese momento. En tanto Simon acude a interrumpir el ritual, Jane, su esposa, y Olunde, primogénito del caballero a quien los Pilkings ayudaron a escapar a Inglaterra para que estudiara medicina, se encuentran y tienen un intenso diálogo en el que discuten la naturaleza del ritual. Este encuentro termina cuando Simon llega con el Elesin esposado y Olunde avergonzado se aleja y niega tener padre. En el último acto, el Elesin cautivo trata de explicar al oficial de distrito cómo lejos de salvar su vida, la ha arruinado. Aunque es evidente que el caballero no estaba del todo convencido de ejecutar su obligación ritual. Después, Iyaloja reprocha al Elesin su traición y descubre el cuerpo sin vida de Olunde, quien ha tomado el lugar de su padre en el ritual. Finalmente, horrorizado y avergonzado Elesin se ahorca con las cadenas que lo retienen.

Como es posible observar, la obra *Death and the King's Horseman* tiene aspectos temáticos y textuales que apuntan hacia las tensiones que surgen de la dicotomía colonizador/colonizado como elemento impulsor de la tragedia, mismas que presentaré a continuación para posteriormente poder plantear el objetivo de este trabajo. En primer lugar, el contexto histórico colonial proyecta los dos grupos que componen la dicotomía antes señalada; del encuentro de éstos se derivan tensiones que operan en el texto dramático a nivel estructural, textual y temático. En cuanto al nivel estructural, Soyinka alterna un acto referente al ritual yoruba con uno relativo a la reacción de los personajes que son parte del aparato colonial y cierra con el encuentro frontal entre ambos grupos que culmina con el suceso trágico, es decir, la muerte del caballero y su hijo. Por medio de esta alternancia entre un acto de personajes yoruba con uno de personajes del aparato colonial, Soyinka enfatiza la importancia del ritual para la comunidad nativa y la total desacreditación de esta costumbre por parte de los personajes ingleses. En cuanto a la textura, el autor también alterna el uso de poesía para los personajes yoruba, en forma de un lenguaje densamente lírico y metafórico como consecuencia de la transliteración de proverbios, con el uso de prosa para los personajes europeos. Así, a través del cambio del discurso ritual —permeado por la tonalidad de la lengua yoruba en verso blanco— al lenguaje estereotipado de los colonizadores, Soyinka enfatiza la jerarquía social de los miembros de la corte del *Alaafin* para establecer un contraste con el lenguaje común del grupo de ingleses. Por último, a nivel temático las tensiones y el conflicto entre ambos grupos parecen estar determinados por elementos de otredad cultural.

Ahora bien, estos tres niveles de significación del texto dramático, así como una posible interpretación basada en razonamientos intuitivos y lógicos, apuntan al factor colonial como aspecto central de la tragedia del caballero. Es por este motivo que Wole Soyinka decide abrir

Death and the King's Horseman con una nota introductoria de carácter autoritativo, que es en sí misma es un polémico recurso paratextual. En la primera parte de la “Author’s Note”, Soyinka explica el carácter histórico de la anécdota de la obra, así como la modificación a la temporalidad para que coincidiera con los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. En la segunda parte, con un tono asertivo, el dramaturgo advierte al “would-be producer” de su obra acerca de las mentalidades perversas y tendencias reduccionistas que podrían conducir a la interpretación de la tragedia del Elesin como un simplista conflicto entre culturas (Soyinka DKH 3). De acuerdo con el autor, etiquetar como un *clash of cultures* la situación del Elesin Oba, además de ser perjudicial y reduccionista, implica la aplicación errónea de la expresión, ya que afirma que: “it presupposes a potential equality in every given situation of the alien culture and the indigenous, on the actual soil of the latter” (3). Así, para Soyinka, el carácter equívoco del *clash of cultures* es tan dañino para la interpretación de la obra que podría debilitar su naturaleza metafísica y trenódica, lo que suprimiría la dimensión mítico-ritual yoruba. Por esta razón, Soyinka insta a su “would-be producer”, posición que considero debe ser equiparada con la del lector/espectador, a tomar el “factor colonial” como “an incident, a catalytic incident merely” (3).

La posición de Soyinka en la nota del autor respecto al maniqueísmo y desigualdad implícitas en el *clash of cultures* es enérgica y tajante. Recientemente en una entrevista, el autor confirma su posición, por lo que comenta lo siguiente: “At the time, the tendency in – theatre, the cinema and the novel – was to present everything that dealt with things outside western culture as being understandable only as a *clash of cultures*. This covered everything, and it encouraged analytical laziness” (Soyinka en Gumbel). Aunque la presencia de las tensiones entre la cultura colonizadora y la colonizada es innegable, considero que una lectura cercana y analítica revela que cada una de dichas instancias de donde se puede inferir un choque entre culturas es

problematizada por la dimensión metafísica o mítico-ritual yoruba y enriquecida por un ejercicio de cuestionamiento y relativización de ambas. La estrategia principal que Soyinka emplea para plantear la dimensión metafísica de la obra, lo cual desestabiliza la dicotomía colonizador/colonizado de la que se infiere un *clash of cultures* y suprime este aspecto como central en la tragedia, se encuentra en el primer acto que será objeto de análisis de esta tesina.

Así, considero que el primer acto de *Death and the King's Horseman* es esencial para aprehender el verdadero espíritu trágico del drama del caballero, ya que en él Soyinka nos introduce de lleno a la cosmogonía yoruba y nos presenta la acción ritual. A diferencia de los cuatro actos que siguen, el primero es brillantemente lírico (Julien 209), ya que en él Wole Soyinka logra que el carácter metafórico y tonal de la lengua yoruba nutran (Gates 160) los diálogos entre el Elesin, su Praise-Singer, Iyaloja y las mujeres en el mercado. La naturaleza lírico-religiosa y densamente figurativa (153) del discurso de los personajes yoruba sitúa la acción del primer acto dentro de un marco ritual que le otorga una dimensión “cósmica” en la que el pasado ancestral, el presente y el futuro se condensan en una “atemporalidad” propia del ritual. Por medio de dicha “atemporalidad”, Soyinka logra articular una dimensión espacio-temporal en la que el “factor colonial” no figura. Dentro de este marco ritual, “atemporal” y sin la presencia del “factor colonial”, el autor caracteriza al Elesin, el héroe trágico, por medio de una hibridez de convenciones trágicas occidentales y mítico-rituales yoruba, así como por medio de una polifonía, es decir, una multiplicidad de voces que incluyen la voz autoral de las direcciones, la voz de los personajes que lo acompañan en escena y la del propio Elesin.

A partir de lo antes expuesto, considero que el primer acto de *Death and the King's Horseman* estructuralmente constituye la exposición del tema ritual y la presentación del agente que lo llevará a cabo. Ambos aspectos del primer acto se manifiestan en el texto a través de una

polifonía o multiplicidad de voces de los personajes. Por consiguiente el propósito del presente trabajo es analizar la caracterización polifónica del Elesin y la hibridez de las estrategias empleadas por Soyinka para lograr dicha caracterización. El énfasis que hago en el análisis de la polifonía y la hibridez de la caracterización del Elesin se debe a que a través de ésta se anula el maniqueísmo presente en el *clash of cultures* y se exalta la dimensión mítico-ritual yoruba, el carácter metafísico y la esencia trenódica de la obra. Por último, es oportuno señalar que el análisis que antes propongo nos dirige a una forma abstracta del objetivo que Soyinka propone en *Myth, Literature and the African World*; es decir, a la aprehensión de una cultura por medio de la evocación de su historia, mitos y literatura. Para poder especificar los puntos que analizaré en cada capítulo, primero será pertinente plantear la hibridez de Soyinka como individuo, rasgo esencial de su formación, que posteriormente articula en su obra como formas culturales diferentes e innovadoras.

El motivo que tuvo la Academia sueca en 1986 para otorgar el premio Nobel de literatura era que Wole Soyinka era un dramaturgo, ensayista, novelista, poeta y activista político: “who in a wide cultural perspective and with poetic overtones fashions the drama of existence” (Allén). Esta breve formulación, además de sintetizar las características esenciales de su obra dramática, también nos proporciona importantes indicios acerca de su formación, la cual no sólo permeó su poética sino que también se convirtió en un elemento concluyente de la misma. Respecto a su educación, el mismo autor señala la diversidad cultural y el sincretismo religioso de su entorno como aspectos positivos y determinantes en su formación.

Akinwande Oluwole [Wole] Soyinka (1934) creció en la casa parroquial dirigida por su padre, quien era cristiano converso, ministro anglicano y director de *St. Peters School* en Abeokuta, Nigeria, cuando dicho país aún era colonia británica. Fue en este privilegiado recinto

de atmósfera misionera donde se sincretizó el cristianismo, introducido por su padre, apodado afectuosamente por el autor como S.A. (*Essay*), la religión tradicional yoruba, representada por su madre *the wild Christian* y el islamismo. Así, en tanto ocurría este enriquecedor proceso en su entorno, Soyinka era instruido dentro del privilegiado sistema de educación occidental (Soyinka entrevista). En cuanto a la instrucción superior, Soyinka continuó en Nigeria en la *Universty College* en Ibadán, donde estudió griego, historia europea y literatura inglesa. Después viajó a la Universidad de Leeds, donde además de obtener con honores un *BA* en literatura inglesa, tuvo como mentor al notorio crítico shakesperiano G. Wilson Knight (Katrak 5). Fue así que su destacado quehacer dramático en Inglaterra atrajo la atención de algunos miembros del *Royal Court Theatre*, donde el autor trabajó como lector de obras de teatro y en 1957 se puso en escena su obra *The Invention*. En 1960, el mismo año en que Nigeria obtuvo su independencia, Soyinka regresó a su *alma mater*, ya que recibió la beca Rockefeller para investigar sobre el teatro africano.

Sí tomamos esta variedad de factores multiculturales, la frase “in a wide cultural perspective” nos refiere y enfatiza, en primer lugar, el espacio intersticial en el que se formó como individuo y creador. Dicho espacio ubica al autor en una situación liminal; es decir, en la zona de contacto entre la cultura occidental y la tradicional yoruba. En esta zona, las culturas antes mencionadas, una colonizadora y la otra colonizada —disparés en un principio— se encuentran, chocan y se debaten una con la otra en una relación asimétrica de dominación y subordinación (Pratt 4). Este espacio cultural intersticial o *in-between*, donde ocurre el complejo proceso de hibridación, es habitado por individuos de identidad híbrida, es decir, sujetos cuyos rasgos son innovadores y de acuerdo con Bhabha son: “neither the one nor the other” (25), “but something else besides” (28).

Es así que Soyinka, quien sin duda es “a quintessential denizen of the hybrid interstice” (Amkpa 21), traslada su peculiar perspectiva como individuo de identidad híbrida a sus obras, lo cual le ha permitido, junto con el “interés comparativo que tiene por la cultura” (Soyinka entrevista) amalgamar con gran maestría diversos modelos dramáticos occidentales con elementos rituales y míticos de la cosmovisión yoruba (Jeyifo ix y Granqvist 132). Este interés comparatista, presente en gran parte de su obra y consecuencia de su condición híbrida, nos refiere una vez más a la frase “wide cultural perspective”, en específico a la amplitud del espectro que abarca su perspectiva. El adjetivo *wide* también articula la ambivalencia y la *double-vision*, que son rasgos propios de los individuos y creadores de formación híbrida.

La evidente hibridez de Soyinka plantea sus obras como “nuevas formas transculturales” complejas, pues están permeadas por el proceso de colonización (Ashcroft et al. 108). Estas innovadoras formas híbridas poseen la característica, quizá la más subversiva y valiosa, de desestabilizar los binarismos que suprimen la subjetividad de las identidades tradicionales africanas por medio de una constante actitud crítica y desafiante (Gikandi viii) hacia ambos modelos de los que parte; es decir, el europeo y el mítico tradicional africano. En el ámbito dramático, un ejemplo del virtuosismo de las construcciones híbridas de Soyinka se puede observar en lo que Katrak denomina la nueva forma de tragedia yoruba (18), planteada en el ensayo seminal del autor “The Fourth Stage”.

“The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origins of Yoruba Tragedy” fue publicado en 1969 en una colección de ensayos en honor a G. Wilson Knight, posteriormente fue presentado como ponencia en un ciclo de conferencias en el *Churchill College* en Cambridge (Amkpa 25) y por último fue recopilado en la colección de ensayos de Soyinka *Myth, Literature and the African World*. Aquí, creo importante mencionar que esta colección de ensayos tiene

como objetivo central lograr un proceso continuo de *self-apprehension* o la comprensión de los individuos africanos de su propio mundo desde el interior de su cultura, es decir, a través de la evocación simultánea de su historia, mitología y literatura tradicionales (Soyinka MLAW xi). Para Soyinka, el proceso de autoaprehensión implica la restricción de referentes externos a la cultura de su continente debido a que éstos y sus representaciones de la realidad africana han causado una dislocación temporal de dicho proceso que se traduce en posturas que persuaden de la inexistencia o irrelevancia de su cultura (xi).

Ahora bien, la propuesta de Soyinka de una autoaprehensión continua por medio de la historia, mitología y literatura se articula en la nueva tragedia yoruba, cuyos principios plantea en “The Fourth Stage”, ensayo apéndice de *Myth, Literature and the African World*. La posición en la que se encuentra “The Fourth Stage”, lejos de sugerir una añadidura o continuación, lo proyecta como el argumento concluyente de esta colección. Así, Soyinka articula los principios de la tragedia yoruba en este ensayo a través de un ejercicio teórico donde toma como punto de partida los principios de la experiencia trágica propuestos por Nietzsche en su obra canónica *The Birth of Tragedy* —los arquetipos mitológicos Dionisio-Apolo— y los extrapola a la cosmovisión mítica-ritual yoruba centrada en Ogun-Obatala, símbolos de su propio concepto de experiencia trágica (Katrak 41).

De esta manera, por medio de su ya característica poética híbrida, Soyinka toma en “The Fourth Stage”, como paradigma de la experiencia trágica, los mitos de Ogun —dios yoruba de la guerra, la creatividad y la metalurgia, además de patrón, musa del autor (Jeyifo WS 26 y 286) y primer actor trágico (Soyinka TFS 145) — para plantear la transgresora noción de lo que Ampka señala como la más satisfactoria de las transiciones (25) o *Fourth Stage*. Aunado a este intrincado planteamiento, del que se infiere una ambiciosa teoría de cambio social,

desintegración y renovación (George 148), en el complejo entramado de “The Fourth Stage” encontramos también el vínculo que Soyinka establece entre la tragedia, el mito y el ritual, el cual es un componente esencial de sus dramas metafísicos.

Así pues, a partir de lo antes presentado, en este trabajo emplearé “The Fourth Stage”, el cual retomaré con más detalle en el primer capítulo, como poética de la controversial tragedia de Soyinka *Death and the King's Horseman*, y a esta última, como la ejecución dramática más destacada de los principios de la experiencia trágica expuestos en dicho ensayo. Como ya mencioné, *Death and the King's Horseman* fue publicada en 1975 y forma parte de las obras dramáticas de Soyinka consideradas metafísicas al lado de *The Strong Breed*, *The Road* y *Madmen and Specialist*. Además del carácter metafísico, la tragedia del caballero es también una instancia de hibridez de convenciones dramáticas occidentales con elementos dramáticos tradicionales yoruba. Esto, en conjunto con la dimensión mítico-ritual, provoca que el entretrejo literario de la obra sea aún más denso y complejo. Dicha complejidad se debe a la incorporación de los mitos relacionados con el carácter “creativo/destructivo” (Katrak 32) del dios yoruba Ogun en forma de unidades narrativas arquetípicas, las cuales operan como una metaestructura que le aporta el carácter metafísico a la obra.

La hibridez del texto dramático, presente como una superposición y transformación de convenciones trágicas, y la diferencia que de ésta se deriva son factores que provocan que *Death and the King's Horseman* sea una pieza dramática compleja. Sin embargo, considero que estos múltiples niveles de significación hacen de esta tragedia en particular un ejemplo idóneo para analizar el texto dramático en su forma escrita. Aunque el texto del dramaturgo o *script* es una guía con una serie de señales que adquieren un sentido integral hasta que se articulan todos los niveles de significación en escena, es justo aquí, en los diálogos escritos, donde el crítico

dramático Robert Leach localiza el subtexto o el lugar donde el verdadero drama ocurre (20). En este punto es preciso recordar que en este trabajo propongo “The Fourth Stage” como poética de *Death and the King’s Horseman*, lo cual esboza los principios trágicos de la tragedia yoruba y el objetivo de Soyinka de una autoaprehensión de la identidad africana como subtexto de la obra y verdadero generador del drama trágico. La complejidad textual dada por la hibridación de convenciones trágicas y la articulación del subtexto en los diálogos que ya he mencionado, son aspectos particularmente discernibles en el primer acto. Así, además de ser estrategia principal para desestabilizar la dicotomía colonizador/colonizado y suprimir el *clash of cultures*, considero que el análisis del primer acto es esencial para aprehender la obra, ya que este acto es también el lugar textual donde convergen todos los niveles de significación que hacen posible el drama.

Como ya mencioné, para el primer capítulo de la tesina tomaré como punto de partida “The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origins of Yoruba Tragedy”, pues como poética y subtexto de *Death and the King’s Horseman* considero esencial analizar las estrategias que plantean el ensayo y la obra, cada una en su género, como productos literarios híbridos o productos de un tercer espacio de enunciación. Dichas nociones teóricas, propuestas dentro del marco referencial de la crítica poscolonial por Homi Bhabha, constituirán el punto con el que articularé el análisis de la naturaleza híbrida de la caracterización del Elesin en los capítulos posteriores. Como segundo punto de este apartado, exploraré la propuesta de la nueva tragedia yoruba de Soyinka como género híbrido a partir de la estructura propuesta por Nietzsche en *The Birth of Tragedy*. Finalmente, a través de las diferencias que encuentra Soyinka a partir de la hibridación como presencia parcial entre los principios trágicos occidentales y los yoruba, expondré los aspectos míticos y de la cosmogonía referentes a *Death and the King’s Horseman*.

En el segundo capítulo comenzaré por explorar la caracterización del Elesin en el texto dramático, la cual comienza de forma anticipada en la lista de personajes o *dramatis personae*. En este componente peritextual, Soyinka anuncia al héroe trágico por su título en la corte, es decir, Elesin o “Horseman of the King” (4). Al anunciarlo por el título, que denota el carácter hereditario de éste y su deber como protagonista en el ritual, Soyinka caracteriza al Elesin más como un tipo (McLuckie 146) que como un individuo. Por lo tanto, a partir de esta evidente oposición entre tipo/individuo analizaré la ambigüedad en el discernimiento del Elesin, lo cual anuncia de forma muy temprana su *hamartia*, como consecuencia del conflicto entre el deber del caballero y su manifiesta individualidad. En el segundo punto continuaré con la caracterización del Elesin, aún fuera de la acción dramática, en las primeras direcciones de escena, donde es caracterizado por medio del espacio en el que se mueve, descrito por el autor de la siguiente forma: “A passage through a market in its closing stages” (5). Así, en esta caracterización indirecta por metonimia analizaré el mercado como espacio social y metafórico que plantea al Elesin como un individuo en transición. Como centro del ritual, Elesin es acompañado por una procesión integrada por tamborileros y Praise-Singers, quienes por medio de la música y elogios lo caracterizan como un miembro de la comunidad privilegiado. Como último punto de este capítulo exploraré el doble valor de la vitalidad con la que Soyinka describe al héroe trágico en las direcciones.

Una vez analizada la caracterización del Elesin previa a la acción dramática, en el tercer capítulo exploraré la caracterización del Elesin en su diálogo con el Praise-Singer principal. De dicho intercambio propongo un *conceit* o “metáfora compleja y sorprendente en contexto” (Brodsky y Warnke 231). En dicho diálogo, compuesto por una transliteración de proverbios yoruba que son llevados por Soyinka a un nivel epigramático, hay diversas imágenes —entre las

que se encuentran un *cockerel*, un caballo, un *cockerel fowl* y un monarca— que caracterizan al Elesin como un individuo privilegiado, un chivo expiatorio voluntario y, de manera simultánea, como sujeto renuente a su destino, a pesar de tener conciencia de su deber con la comunidad. Como parte del intrincado diálogo con el que abre *Death and the King's Horseman*, exploraré el guiño a la convención shakesperiana de comenzar con un juego de palabras. Después, como segunda instancia de caracterización, analizaré la parábola del *Not-I bird* ejecutada por el propio Elesin y la noción dramática estructural de interrupción ligada a ésta. A partir del performance del caballerizo, reflexionaré sobre el carácter metateatral o autorreflexivo de esta parábola y la forma en que nos refiere al ritual, aspecto principal de la obra, como una reescenificación de un pasado ancestral. Por último analizaré la caracterización del grupo de mujeres del mercado encabezadas por Iyaloja. En este punto propongo a la colectividad no individuada de mujeres como grupo córico que comenta la acción dramática a la vez que tienen la tarea, en el ámbito yoruba, de auxiliar al primer actor trágico a caer en un trance por medio de la repetición y reafirmación de diálogos. Como segundo punto de este apartado exploraré cómo el aspecto córico nos refiere a los orígenes mismos de la tragedia, lo cual considero una instancia más de autorreflexividad.

Como conclusión retomaré el primer acto de *Death and the King's Horseman* como un ejemplo de metateatralidad, es decir, una representación dramática en menor escala dentro de la gran acción dramática. Así, esta cualidad autorreflexiva es enfatizada exponencialmente si tomamos en cuenta que el marco ritual en el que se desarrolla el primer acto implica una reescenificación de un pasado ancestral. De esta manera, propongo a *Death and the King's Horseman* como una innovadora forma literaria que replantea el teatro ritual a la vez que reflexiona sobre su propio género por medio del elemento ritual y su hibridez.

CAPÍTULO I. LA TRAGEDIA YORUBA Y LA AUTOAPREHENSIÓN DE LA IDENTIDAD AFRICANA

En el prefacio a *Myth, Literature and the African World*, Wole Soyinka toma como punto de partida una anécdota personal para reflexionar sobre la autoaprehensión de la identidad africana, concepto que coincide con el de su ambicioso proyecto literario. Soyinka relata que en 1973 durante su estancia de investigación en el *Churchill College*, en la Universidad de Cambridge, el departamento de antropología social organizó una serie de ponencias sobre literatura y sociedad en África en las que el departamento de inglés, Soyinka enfatiza, naturalmente participaría (MLAW vii). Sin embargo, con un obvio tono sarcástico, continúa: “The idea turned out to be not so natural” (vii). Aunque las conferencias se dictaron debidamente, sólo se llevaron a cabo en el departamento de antropología social debido a que algunos individuos clave del de inglés —a los que después califica de tradicionalistas— no creían en: “any such mythical beast as ‘African Literature’” (vii).

Después de exponer esta situación, Soyinka nos sorprende al enunciar su paradójica empatía con el dilema que la “literatura africana” contemporánea planteaba para los tradicionalistas de la literatura inglesa. Si bien es cierto que coincidía con la disyuntiva de aquellos individuos clave del departamento de inglés (viii), no lo hacía por las mismas razones. En tanto el dilema de los académicos conservadores de Cambridge era, según Soyinka, producto de la negación de la existencia de la literatura y tal vez hasta de la civilización africana (viii), el suyo era consecuencia de complejas reflexiones acerca de la verdadera y positiva autoaprehensión de dicha cultura. De acuerdo con Soyinka, la noción de autoaprehensión, tema central de las cinco ponencias de *Myth, Literature and the African World*, es difícil de comunicar en su total realidad tanto a los individuos no africanos como a los mismos africanos que son

ajenos a su propia cultura, ya que implica un proceso en el que necesariamente se omitirán referencias externas a la cultura africana (viii). Esto quiere decir que para lograr una verdadera aprehensión de su propia identidad, los individuos africanos tendrán que omitir los sistemas de significación occidentales y deberán recurrir a un sistema construido por los mitos, la historia y la literatura tradicionales.

Entre los procesos comúnmente considerados aproximaciones lógicas para lograr la autoaprehensión de una cultura, se encuentran la emancipación social, la liberación y revolución cultural. Sin embargo, Soyinka los juzga como acercamientos fáciles que desvían a los individuos africanos del verdadero objetivo de la autoaprehensión ya que implican puntos de referencia externos a la cultura (viii). Otra de las aproximaciones a dicho proceso que considera erróneo es el movimiento de la negritud, al que se refiere de manera un tanto elíptica y cuya retórica califica de idealizadora. Este movimiento surgió como reacción en contra del colonialismo francés y tenía como propósito revisar la definición del legado cultural africano como primitivo o salvaje por medio de la reafirmación de la belleza, integridad y validez de los valores culturales previos al proceso de colonización en África (Stratton 142). Detrás de la exaltación de los valores africanos en estado prístino que proponía la negritud se encuentra, de acuerdo con Woods, el potencial esencialista y para promover la dicotomía estereotípica racionalismo occidental/emocionalismo africano (161). A partir de esto, puedo inferir que el antagonismo de Soyinka hacia la negritud surge de los puntos de referencia externos implícitos en la exaltación de un sistema de valores con respecto de otro.

Después de enfatizar los motivos por los que es necesaria la exclusión de puntos de referencia externos, Soyinka plantea un proceso en el que dichos puntos provienen del interior de la misma cultura, es decir, a través de la evocación simultánea de su historia, mitología y

literatura como estrategia para alcanzar una autoaprehensión verdadera y positiva de la identidad africana. Para exponer la forma en que se vinculan estos elementos en su argumentación, Soyinka parte de su propia cultura yoruba y, a lo largo de los cinco ensayos, articula los mitos, rituales y cosmogonía con el arte dramático, área en la que es experto. Así, de la exploración de los aspectos míticos en los rituales yoruba, la vinculación y convergencias con el drama trágico, se desprende no sólo la teoría teatral de Soyinka, sino también una nueva forma dramática llamada tragedia yoruba. Los elementos míticos, rituales y metafísicos de este género innovador son enunciados en “The Fourth Stage (Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy)” que, como antes señalé, es el apéndice de la colección, por lo que lo considero el argumento concluyente y subyacente de sus obras metafísicas, específicamente de *Death and the King's Horseman*.

En este punto me gustaría resaltar un aspecto crucial respecto a la estrategia que Soyinka emplea en “The Fourth Stage” para plantear las características de la tragedia yoruba. En primera instancia, dicha estrategia se puede considerar comparativa, puesto que para formular los principios de la experiencia trágica yoruba, Soyinka toma el modelo que propone Nietzsche en *The Birth of Tragedy*. Esto, por supuesto, significaría una contradicción en su planteamiento sobre la autoaprehensión ya que implicaría un punto de referencia externo a lo propiamente yoruba. Así, anticipando esta interpretación lógica, Soyinka afirma lo siguiente: “Our course to the heart of the Yoruba Mysteries leads by its own ironic truths through the light of Nietzsche [*The Birth of Tragedy*] and the Phrygian deity; but there are the inevitable, key departures” (140). La ironía que aquí reconoce Soyinka reside en ciertos paralelismos entre las cosmogonías griega y yoruba; el más significativo entre éstos es quizá la localización de la fuente creativa de la tragedia en la dicotomía de dos deidades míticas asociadas con el arte que, aunque representan

impulsos opuestos, también se complementan. Para Nietzsche, el principio trágico se encuentra entre Apolo y Dioniso, mientras que para Soyinka está en Obatala y Ogun.

Ahora bien, de cierta forma para Soyinka el modelo trágico de Nietzsche es sólo un punto de partida, ya que la dicotomía puede ser considerada como principio estructural para organizar un sistema, el cual permite que ambos modelos compartan otras características. También es imperativo mencionar que el mecanismo de comparación está presente en “The Fourth Stage”; aunque es problematizado de manera que mediante éste se enuncian las diferencias y se comenta sobre el modelo occidental. Considero que la comparación implícita en la enunciación de las diferencias y en el comentario que éstas hacen del modelo europeo no involucra necesariamente una contradicción en la estrategia discursiva de Soyinka para proponer la autoaprehensión; la confrontación de rasgos entre ambos modelos trágicos es una manera más de enfatizar la hibridez cultural.

Esta noción, trabajada por el destacado crítico poscolonial indio Homi K. Bhabha en *The Location of Culture* (1994), resulta pertinente y productiva para analizar el discurso y el estilo de “The Fourth Stage” pues considero que, además de encontrarse dentro del marco de la crítica poscolonial, su potencial subversivo y descentralizador coincide con la constante relativización que Soyinka hace de los constructos culturales en sus obras dramáticas. Esta estrategia de relativización opera tanto en *Death and the King's Horseman* como en “The Fourth Stage” por medio de la desestabilización de las implicaciones maniqueas de la virtual línea divisoria entre los componentes de un binarismo. Aunado a lo anterior, la noción de hibridación de Bhabha me permitirá dilucidar la tragedia menos como un género propio de Occidente y más como un discurso producto de un tercer espacio de enunciación, un espacio *in-between* donde se origina algo diferente, nuevo e irreconocible (Bhabha TS 211) como lo es la tragedia yoruba de Soyinka.

Así, el objetivo de este primer capítulo es analizar cómo operan las estrategias de hibridación y cómo se forma el tercer espacio de enunciación en “The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origins of Yoruba Tragedy”. Para poder cumplir con este objetivo primero exploraré la elección del drama trágico de Soyinka como medio para lograr una autoaprehensión.

En el primer ensayo de *Myth, Literature and the African World*, “The Ritual Archetype”, Soyinka plantea los rituales alrededor de las deidades Ogun, Obatala y Sango como representaciones dramáticas que tienen como tema central los mitos que retoman los ritos de paso de estos héroes y dioses (MLAW 1). En estas narrativas arquetípicas, la triada de deidades asume roles de héroes e intermediarios que exploran simbólicamente territorios de la esencia-ideal cuyos límites el hombre sólo bordea temerosamente (1). Los rituales o drama de los dioses, como los llama Soyinka, son entonces reescenificaciones en el contexto de situaciones arquetípicas por protagonistas también arquetípicos, en los cuales se materializan de manera simbólica las ansiedades metafísicas del hombre. Respecto a la principal característica de dichos dramas, el autor nos dice que es dentro de su marco de acción, igualmente arquetípico, donde las sociedades tradicionales plantean preguntas morales y formulan sus valores morales (2).

A partir de los planteamientos anteriores, me es posible inferir que el marco de acción alrededor del drama trágico de los dioses está constituido por los mitos, rituales, historia y literatura tradicional yoruba. Por esta razón, infiero que el drama trágico yoruba es el género idóneo para fomentar la autoaprehensión que propone Soyinka. Ahora bien, después de dilucidar las estrategias mediante las que Soyinka articula los mitos, la historia y la literatura en su modelo trágico, considero necesario revisar la noción de hibridez de Bhabha que será esencial para explorar los aspectos que hacen de “The Fourth Stage” el lugar ideal para la hibridación del modelo trágico de Nietzsche en *The Birth of Tragedy* con el yoruba. En este punto, es pertinente

mencionar que la noción de hibridez de Bhabha es posterior a la obra de Soyinka. No obstante, considero que los estudios críticos de Bhabha comparten un campo de acción con los intereses y la obra de Soyinka, y convergen en varios sentidos con su obra, por lo que son pertinentes para articular mi argumentación.

Para plantear la noción de hibridez en el contexto colonial, Homi Bhabha partió de la hibridez lingüística de Bakhtin, la cual había ya trascendido los estudios literarios y se encontraba en una dimensión y discusión social (Young 21). Así, Bhabha desplazó la desestabilización de la autoridad en el lenguaje por medio de la hibridación a la situación dialógica del colonialismo, en lo que Robert J. Young califica como un movimiento astuto (21). Dentro del discurso colonial y desde la perspectiva posestructuralista, la hibridez es, de acuerdo con Bhabha:

A problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other “denied” knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority – its rules of recognition...What is irremediably estranging in the presence of the hybrid – in the revaluation of the symbol of national authority as the sign of colonial difference – is that the difference of cultures can no longer be identified or evaluated as objects of epistemological or moral contemplation: cultural differences are not simply there to be seen or appropriated (114).

En esta cita es posible observar las implicaciones sociales y culturales de la noción de hibridez, así como el potencial subversivo y descentralizador que ejerce sobre el discurso colonial, ya que además de invalidar la negación del otro y cuestionar la autoridad del discurso hegemónico, también previene la valoración de una cultura en cuanto a su probable validez respecto a otra con el mero fin de jerarquizar. Ahora bien, respecto a la hibridez como característica de un objeto, Bhabha señala lo siguiente:

The hybrid object...retains the actual semblance of the authoritative symbol but revalues its presence by resisting it as the signifier of *Entstellung* - *after the intervention of difference*. It is the power of this strange metonymy of presence to so disturb the systematic (and systemic) construction of discriminatory knowledges that the cultural, once recognized as the medium of authority, becomes virtually unrecognizable. Culture, as a colonial space of intervention and agonism, as the trace of the displacement of symbol to sign, can be transformed by the unpredictable and partial desire of hybridity. Deprived of their full presence, the knowledges of cultural authority may be articulated with forms of 'native' knowledges or faced with those discriminated subjects that they must rule but can no longer represent...The display of hybridity - its peculiar 'replication' - terrorizes authority with the ruse of recognition, its mimicry, its mockery (115).

Esta descripción de las características del objeto híbrido plantea una presencia parcial de un símbolo que representa la autoridad y una resistencia del objeto por medio de un proceso de desplazamiento, distorsión, dislocación y repetición (105), lo cual en algún momento lo vuelve irreconocible e imposible de representar para el discurso colonial. También es importante mencionar que a partir de la cita anterior se intuye ya la hibridez como una suerte de metonimia de la cultura, ya que es descrita como un lugar de incesante intercambio, lucha y negociación o un tercer espacio.

Después de exponer los rasgos más significativos que conforman la noción de hibridez de Bhabha, continuaré con una breve introducción contextual de *The Birth of Tragedy* para posteriormente señalar los aspectos que proyectan el modelo trágico de Nietzsche como una instancia de autoridad inevitable, presencia parcial y punto de partida clave para Soyinka. Aquí es oportuno mencionar que el estudio, la integración, la transformación y la innovación que Soyinka hace a partir del texto seminal de Nietzsche constituyen mecanismos de hibridación. De igual forma debo señalar que aunque el proceso de hibridación conlleva ciertas tensiones y confrontaciones, también implica un proceso de constante negociación y conciliación.

El estudio seminal de Nietzsche, donde afirma que la forma más alta de cultura producida en Occidente es la griega y la más perfecta expresión de ésta es la tragedia Ática del siglo V (Geuss x), fue primero publicado en alemán como *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) y después como *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus* (1886). Ambos títulos resultaron igualmente polémicos, ya que fueron presentados como un ensayo producto de la inspiración, sin ninguna clase de notas o aparato crítico, y era abiertamente hostil con el método científico y con la filología clásica (Porter 70). Sin embargo, de acuerdo con James Porter, aunque las razones anteriores hacen de la obra de Nietzsche un trabajo extremadamente especulativo, es en realidad heredero de los *Cambridge Ritualists*,¹ quienes buscaban referir los orígenes de la tragedia al mito y al ritual, y también de la tradición helenista alemana (70 y 72).

De lo anterior podemos concluir que el modelo de Nietzsche tiene como pilares estructurales el mito y el ritual, lo cual se traduce en la dicotomía de las deidades mitológicas de naturaleza opuesta y asociadas con el arte: Apolo y Dioniso. Esta característica estructural del modo trágico resulta conveniente para el modelo de Soyinka ya que proviene, de acuerdo con Rainer Friedrich, del patrón ritual, el cual tiene una visión inherentemente trágica (194). Dicha constante estructural esencial para el ritual y enunciada desde una perspectiva abstracta, es decir, sin ligarse con ninguna tradición en particular, eximiría el modelo yoruba de las referencias externas de las que Soyinka advierte continuamente.

Ahora bien, con respecto al modelo trágico propuesto por Nietzsche como presencia parcial, signo de hibridez o punto de partida en el modelo de Soyinka, es importante advertir que

¹ Entre los representantes de este grupo encontramos a Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray, Francis Macdonald Cornford, Arthur Bernard Cook y J.G. Frazer.

existe una razón relacionada con los objetivos de ambos autores que se suma y va más allá de los evidentes paralelismos entre la cosmogonía griega y yoruba, o de la dicotomía como principio estructural. Considero que dicha presencia se debe a que tanto Nietzsche como Soyinka perseguían un objetivo semejante al estudiar la visión trágica de una cultura. Por un lado la agenda de Nietzsche en *The Birth of Tragedy* era cultural, aunque tenía obvias implicaciones políticas, ya que la premisa era que el arte y el mito podían ser utilizados para crear una conciencia social y así crear una nueva cultura (Glatzer 5); por el otro, Soyinka busca una autoaprehensión verdadera y positiva de la identidad africana por medio de la literatura, historia y mitología. Como antes mencioné, el proceso que Soyinka propone exige la omisión de referentes externos a la cultura africana; este enfoque en lo propiamente africano apunta hacia la tragedia yoruba como un género ideológicamente determinado (Katrak 17). Así, infiero que para Soyinka retomar los valores nativos africanos promueve un nuevo marco de significación sin referentes europeos, lo cual suscita un proceso de descolonización.

Otro punto en el que la visión trágica de Nietzsche está de manera parcial en la de Soyinka se encuentra en la adopción de las convenciones de un género como discurso y visión válida en la actualidad. Para Nietzsche, la visión trágica del mundo iba más allá del nihilismo, ya que, aunque era señal de desastre y nefasta fatalidad, indicaba también el florecimiento humano y se le asociaba con esperanzas de renovación cultural (Porter 69). Esta renovación se debe a que la tragedia es la experiencia metafísica más intensa que se pueda tener porque se experimenta dolor y placer simultáneamente seguido del rechazo de una conciencia individual que es reemplazada por la comunal (74-78). Dicha conciencia colectiva se deriva de la totalidad artística del género que se remonta a la tragedia Ática (72), ya que era un espectáculo en el que

se conjuntaba las artes más estimadas —poesía, música y danza (Geuss x)— ,y las esferas política, social y religiosa se organizaban alrededor de esta actividad (xiv).

En cuanto al modelo trágico yoruba, en “The Ritual Archetype” Soyinka comienza explicando las características del drama de los dioses, después equipara dicho término con el ritual y más adelante en la argumentación se refiere a los dos términos anteriores como ritos dramáticos o trágicos de los dioses (MLAW 1-2). Así, para aclarar el uso indistinto de términos para describir una misma noción, Soyinka retoma la pregunta sobre si el ritual, una celebración mítica o religiosa pueden ser considerados drama. Más adelante en su análisis afirma que la supuesta línea divisoria entre ritual y teatro no debería preocupar mucho en el contexto africano, ya que dicha línea en gran medida ha sido dibujada por los críticos europeos (6-7). De esta equiparación de términos puedo deducir una visión trágica del mundo de Soyinka, dado que nos explica que esta actividad cultural es un fenómeno en el que se conjuntan las tres esferas de la cosmogonía yoruba —ancestros, vivos y no nacidos—, lo cual no sólo representa una concepción cíclica del tiempo, sino también la totalidad cósmica (2-3).

Es evidente que para Soyinka la forma ritual trágica ha trascendido el ámbito literario y señala que la naturaleza del drama ritual es purificadora, vinculante, comunal y es una fuerza recreativa (4). Así, infiero que el drama que contempla Soyinka involucra una totalidad artística y tiene como partes constitutivas la música y la poesía. Estos dos últimos elementos tienen una función integral en el drama ritual que va más allá del mero artificio; de hecho, son otras formas de lenguaje. Ahora bien, debido a que el drama ritual es un ejercicio comunitario que plantea elementos arquetípicos, Soyinka señala que dentro del marco del ritual la comunidad también busca obtener el código moral de la sociedad (9). En la formulación de dicho código por medio

de una intensa actividad comunal, que recurre a una memoria colectiva, encontramos una vez más el énfasis en la autoaprehensión verdadera y positiva de la identidad africana.

El análisis de la presencia parcial del modelo trágico occidental en el modelo yoruba que antes propongo nos dirige, en esta línea de argumentación, a explorar las diferencias que ambos modelos presentan para plantear la existencia de un tercer espacio de enunciación. Como primer paso para articular este punto revisaré esta noción de acuerdo con los planteamientos que Homi Bhabha propone en el ensayo “The Commitment to Theory”. Así, la noción de tercer espacio de enunciación es, según Young, una extensión de la noción de hibridez (21). En una entrevista en 1990, Bhabha recapituló el concepto de tercer espacio sobre el que profundizó en el ensayo “The Commitment of Theory” y menciona lo siguiente: “the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the ‘third space’ which enables other positions to emerge” (TS 211). De esta declaración debemos concluir que este espacio liminal o *in between* es el lugar donde el continuo proceso de hibridación y renovación entre culturas ocurre sin importar la presencia de una influencia u otra en términos cuantitativos, pues lo importante es el producto que surge de la negociación y del diálogo que aquí se establece.

Así, la hibridez de Soyinka como individuo se traduce a su visión trágica y la convierte en un producto literario innovador, diferente y nunca antes visto. Ahora, con respecto a la intervención del tercer espacio de enunciación, que hace de la estructura de significado y referencia un proceso ambivalente, lo cual se observa en “The Fourth Stage”, Bhabha enuncia lo siguiente:

[The third space] destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite

properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People...It is only when we understand that all cultural statements are constructed in this contradictory and ambivalent space of enunciation, that we begin to understand why hierarchical claims to the inherent originality or 'purity' of cultures are untenable, even before we resort to empirical historical instances that demonstrate their hybridity (MLAW 37).

Este planteamiento de alguna manera ilustra la osada decisión de Soyinka de tomar la tragedia, el género más alto producido en Occidente, para transformarlo según las particularidades de la cosmogonía yoruba y así promover una autoaprehensión de la identidad africana que al requerir la omisión de referentes externos a la cultura conlleva una exhortación a la descolonización. Es en este punto donde, según Bhabha, se articula la diferencia cultural y se lleva el peso del significado de la cultura (38). En el drama trágico yoruba de Soyinka este planteamiento se proyecta en la propuesta de tomar el género trágico como una visión cuyo discurso se adapta a las particularidades que producen significados culturales y se sobrepasa lo meramente prescriptivo. Como último punto de este capítulo, con esta noción en mente, analizaré las diferencias entre el modelo trágico de Nietzsche y el de Soyinka para dilucidar las particularidades a partir de la diferencia cultural del género trágico yoruba.

La iniciativa de Soyinka de retomar, comentar, adaptar y transformar el género trágico, el cual es de acuerdo con Nietzsche el más elevado de Occidente, se debe a que esta manifestación cultural, de acuerdo con el autor nigeriano, no está satisfactoriamente definida en las teorías estéticas generales. Así, Soyinka nos dice que, de todas las inquietudes subjetivas que despiertan las percepciones creativas del hombre, aquella que se define vagamente como tragedia, es el género que más insiste en regresar a nuestras propias fuentes (Soyinka MLAW 140). Dicho regreso a las particularidades de cada cultura es esencial, ya que es justo ahí donde Soyinka cree

que se encuentra la clave para las paradojas humanas como la experiencia entre ser y no-ser, la ambigüedad del hombre entre esencia y materia, y los desgarradores impulsos entre originalidad y unicidad (140). De esta necesidad por redefinir este género que apela a las ansiedades comunes de los humanos en términos particulares de una cultura, deduzco un severo comentario por parte de Soyinka sobre la tendencia de considerar la tragedia como género alto exclusivo de Occidente, la cual tiene como consecuencia la supresión de las particularidades de otras culturas al tomar lo occidental como universal. De lo anterior podemos obtener el primer rasgo del modelo trágico de Soyinka, que es la especificidad de una cultura y la orientación hacia una cosmogonía, en este caso la yoruba.

El segundo rasgo de la tragedia yoruba, que quizá es el más decisivo para distanciar ambos modelos, se desprende de la diferencia que surge de los impulsos trágicos creativos Apolo-Dioniso y Obatala-Ogun. Así, de acuerdo con Soyinka, la semejanza entre la dualidad trágica occidental y la yoruba se debe a que se encuentran en un eje creativo común y en una relación paralela evolutiva y de hermandad (MLAW 141). Sin embargo, las disparidades de ambos principios trágicos tienen más peso sobre cada una de las visiones trágicas. Para llegar a este rasgo definitivo de la tragedia yoruba que Soyinka propone, es pertinente primero enunciar las particularidades de cada dualidad y sus implicaciones en la visión trágica.

Por un lado tenemos el arte apolíneo del “image-maker or sculptor” (Nietzsche 14) que representa los impulsos hacia lo distinto, la individualidad, hacia el trazo y el respeto de fronteras y límites; enseña la moderación ética y el autocontrol (Geuss xi). Por el otro lado está Dioniso o “the imageless art of music” (Nietzsche 14), quien representa el impulso hacia la transgresión de límites, la disolución de fronteras, la destrucción de la individualidad y el exceso (Geuss xi). Dichos impulsos o principios se unen, finalmente y en igual proporción, por un milagro

metafísico de la voluntad helénica para dar origen a la tragedia ática (Nietzsche 14). En cuanto a la incorporación del elemento ritual, Nietzsche localiza el origen de la tragedia en los coros trágicos de los misterios de Dioniso cuando enfatiza: “tragedy arose from the tragic chorus and was originally chorus and nothing but chorus” (36). Por otro lado, Soyinka toma como dualidad creativa a las deidades yoruba Obatala y Ogun, este último su musa y patrón. En cuanto a Obatala, el autor nos dice que tiene cierta semejanza con Apolo ya que es el dios de la creación, la esencia de las artes serenas y moldea las formas, aunque no les proporciona vida (Soyinka MLAW 140). Al otro extremo de la dualidad se encuentra Ogun, quien comparte algunas semejanzas con Dioniso, es dios de la creatividad, de la sabiduría tradicional del metal, de la artesanía y la guerra; también es guardián de los caminos, explorador, cazador y custodio del juramento sagrado (140). Finalmente, Soyinka localiza el origen del drama ritual en los coros alrededor del culto misterioso de Ogun.

Ahora bien, sobre las diferencias entre Apolo y Obatala, Soyinka nos dice: “But Obatala the sculptural god is not the artist of Apollonian illusion but of inner essence...Obatala finds expression, not in Nietzsche’s Apollonian ‘mirror of enchantment’ but as a statement of world resolution” (140-1). Aunque de estas diferencias se podría intuir cierta superioridad por parte de la cosmogonía yoruba, considero que es más bien una declaración de Soyinka sobre la cualidad orgánica y compleja de su cultura. En lo que concierne a las diferencias entre Ogun y Dioniso, figuras dominantes en la dicotomía por ser origen del género, éstas alejan aún más a ambas deidades, ya que el dios yoruba representa la totalidad de las virtudes de lo dionisiaco, lo apolíneo y lo prometeico, además de simbolizar la justicia trascendental, humana pero rígidamente restaurativa (140). De acuerdo con Soyinka, estos atributos separan a Ogun del frenesí de las danzas dionisiacas sin restarle su grandeza revolucionaria (142). Después de

señalar las diferencias entre los impulsos creativos de Occidente y los yoruba, Soyinka anuncia el siguiente argumento que quizá es el más decisivo para distanciar definitivamente ambos modelos:

In our journey to the heart of Yoruba tragic art which indeed belongs in the Mysteries of Ogun and the choric ecstasy of revellers, we do not find that the Yoruba, as the Greek did, ‘built for his chorus the scaffolding of a fictive chthonic realm and placed thereon fictive nature spirits...’ on which foundation, claims Nietzsche, Greek tragedy developed: in short, the principle of illusion (MLAW 142).

Aunque esta cita de *The Birth of Tragedy*, cuidadosamente seleccionada por Soyinka, no contiene un juicio de valor explícito, sí contiene el adjetivo *fictive* que califica tanto el reino ctónico² como a los espíritus de la naturaleza y enfatiza que el fundamento de la tragedia occidental es el principio de ilusión. Así, Soyinka contrasta esta falta de “realidad” e inmediatez con la siguiente afirmación acerca del reino ctónico yoruba:

Yoruba tragedy plunges straight into the ‘chthonic realm’, the seething cauldron of the dark world will and psyche, the transitional yet inchoate matrix of death and becoming. Into this universal womb once plunged and emerged Ogun, the first actor, disintegrating within the abyss. His spiritual re-assemblage does not require a ‘copying actuality’ in the

² Del griego *khthonios*, de la tierra y *khthōn*, tierra. De acuerdo con Silk y Stern en tanto las deidades apolíneas son olímpicas, las deidades dionisiacas son ctónicas (180). Las deidades del inframundo como Plutón son ctónicas como lo son los misterios—ya sean de Deméter, Dioniso o las formas ancestrales micénicas (180). Silk y Stern continúan con el contraste entre las deidades olímpicas y las ctónicas y explican que las deidades homéricas y las prácticas religiosas adheridas a los héroes de las épicas homéricas epitomizan las religiones olímpicas (181). Por otra parte Guthrie comenta sobre estos dos tipos; sobre las olímpicas afirma que parecen ser especialmente adecuadas para una raza de guerreros itinerantes, la otra, los ctónicos tienen sus raíces en la fecundidad de los animales y de las plantas, encuentran un origen más natural en gente humilde y establecida que obtienen el sustento de la tierra. Cazan, crían ganado y se dedican a la agricultura (en Silk y Stern 181). Para desambiguar aún más este término Guthrie explica que la religión olímpica homérica nos muestra una sociedad de dioses con personalidades fuertes y definidas, son dioses cuyas relaciones con los hombres son puramente externas, se mantienen con los sacrificios y la oración en un espíritu de negociación o de búsqueda de favores (en Silk y Stern 182). En cambio, en los cultos ctónicos la atmósfera religiosa es completamente diferente, son místicos, excitantes e intoxicantes; contienen la promesa, latente o expresada, de inmortalidad (en Silk y Stern 181).

ritual re-enactment of his devotees, any more than Obatala does in plastic representation, in the art of Obatala (MLAW 142).

De lo anterior podemos entender que en la cosmogonía yoruba el reino ctónico es una noción no ficticia y más cercana que abarca manifestaciones de las tres esferas, es decir, de los ancestros, los vivos y los no nacidos (144) —o presente, pasado y futuro—, y el ritual no implica la copia de una realidad ancestral, el drama trágico yoruba es: “the re-enactment of the cosmic conflict” (150). Finalmente, respecto a la tragedia yoruba, debo señalar que el resultado de la hibridez y de la negociación en el tercer espacio lo podemos encontrar en la propuesta de Soyinka de una cuarta área de existencia, de un abismo de transición o un *fourth stage*. Esta cuarta área se suma a las otras tres esferas —ancestros, vivos y no nacidos— y establece un puente entre ellas, ya que, de acuerdo con Soyinka, aquí están los fenómenos de nacimiento, muerte y resorción, y el abismo representa la transición entre las varias etapas de existencia (154), además de ser hogar del espíritu trágico y vórtice de los arquetipos (149). La cuarta área está representada por Ogun, ya que los ritos de paso de dicha deidad encapsulan el nacimiento y completud de la cosmogonía yoruba (27-28).

Si bien el rasgo integral y orgánico del modelo trágico de Soyinka establece una distancia considerable y necesaria con el de Nietzsche para observar la innovación de la tragedia yoruba, también es posible observar la presencia parcial de éste en una manera que invita al diálogo entre ambos lados. Para terminar este primer capítulo debo mencionar que de este diálogo que se establece en el espacio liminal o tercer espacio se desprenden las características que hacen de la tragedia yoruba un género innovador, de las cuales es posible deducir un comentario hacia la práctica dramática en Occidente. La totalidad cósmica de la tragedia yoruba en conjunto con su estrecha relación con la tierra comentan y contrastan directamente sobre la descontextualización

de la tragedia en Occidente, lo cual Soyinka atribuye al antiterrestrialismo fomentado por la fe judeocristiana (4) que dirige y restringe la perspectiva del hombre a la jerarquía que se encuentra en el cielo.

Por último, considero oportuno señalar que en este primer capítulo además de contextualizar las partes de la obra de Soyinka que aquí analicé y de hacer una breve introducción a su poética, también esboce un breve preámbulo a la compleja cosmogonía yoruba, necesario para el análisis de la caracterización del héroe trágico de *Death and the King's Horseman*. Considero que por medio de este ejercicio de contextualización, la aproximación a la tragedia del caballerizo podrá llevarse a cabo de una manera más crítica.

CAPÍTULO II. ASPECTOS DE LA CARACTERIZACIÓN DEL ELESIN PREVIOS A LA ACCIÓN DRAMÁTICA

Como ya he mencionado en la introducción, el 19 de diciembre de 1944, el *Alaafin* de Oyo, Oba Siyanbola Oladigbolu I, murió después de treinta y tres años de reinado. La tradición yoruba dictaba que el comandante de los establos del rey, Olokun Esin Jinadu, quien había gozado de una posición privilegiada durante el reinado del *Alaafin*, debía cometer suicidio ritual para poder llevar al perro y al caballo favorito de su soberano del mundo de los vivos, a través del abismo de transición, al mundo de los ancestros. Así, el 4 de enero de 1945, Jinadu regresó a la ciudad de Oyo vestido de blanco y comenzó a bailar a través de las calles hacia la casa de Bashorun Ladokun como preludio a su suicidio. Más tarde ese día, el oficial colonial británico, el capitán J.A. Mackenzie, intervino alegando que la costumbre era salvaje y arrestó a Jinadu. Sin embargo, la noticia llegó a oídos de Muraina (Mutana), hijo del caballero, quien tomó el lugar de su padre y llevó a término el ritual (Balogun 44).

Wole Soyinka, fascinado por este suceso, decidió dramatizar la anécdota, de gran potencial trágico, así como indagar y ficcionalizar el posible conflicto del protagonista del ritual. Debido a que el Elesin es la figura central del ritual, la carga dramática recae en gran medida en su personaje, ya que a través de él Soyinka guía al lector/espectador por las implicaciones metafísicas de su rito de paso y nos presenta la cosmogonía de la cultura yoruba. Así, el Elesin, quien es el protagonista, agente principal de ritual y representante de la comunidad yoruba, es caracterizado, según Gates, de acuerdo a las convenciones del héroe trágico griego (155). Estas características plantean la caracterización de caballero como evocadora y compleja, y cuya manifestación textual se lleva a cabo por diversas estrategias, algunas de las cuales exploraré a lo largo de este capítulo y el siguiente.

En este capítulo me concentraré en tres aspectos previos a la acción dramática marcada por los diálogos. El primer aspecto que analizaré será la forma en la que el Elesin es anunciado en la lista de personajes, así como la forma en la que se dirigen a él, en tanto que los dos siguientes —el mercado como espacio metonímico de caracterización y la mención de la noción de *ase* o vitalidad como atributo paradójico para el caballero— se localizan en las direcciones iniciales del primer acto. Por medio de dichos aspectos, Wole Soyinka construye un sólido marco referencial donde plantea el lugar que el héroe trágico ocupa en el ritual, así como el microcosmos en el que se mueve y su principal cualidad estética para poder llevar a término el ritual. Estos tres aspectos peritextuales de la caracterización de Elesin constituyen un prelude por medio del cual Soyinka nos introduce a la dimensión metafísica de la cosmovisión yoruba donde ya es posible percibir la totalidad cósmica de su visión trágica.

Después de anunciar al protagonista de la tragedia, Elesin (Olori Elesin), y de aclarar de manera enfática que el factor colonial es un mero incidente catalítico, Soyinka señala lo siguiente en la nota del autor:

The confrontation in the play is largely metaphysical, contained in the human vehicle which is Elesin and the universe of the Yoruba mind—the world of the living, the dead and the unborn, and the numinous passage which links all: transition (DKH 3).

En esta reflexión preliminar Soyinka retoma los principios de la tragedia yoruba enunciados en “The Fourth Stage” y proyecta al Elesin como vehículo humano del espíritu trágico que fungirá como enlace entre las tres esferas del mundo yoruba. A partir de lo anterior es posible inferir la *hamartia*, error trágico o de juicio del caballero, causada por su conciencia individual dentro del marco ritual. Aquí es oportuno recordar que la tragedia yoruba es un evento cultural en el que se omite cualquier tipo de individuación; el Elesin es entonces concebido por Soyinka como un

vehículo humano que representa los intereses rituales de una comunidad. Lo anterior se debe a que dentro del marco ritual no existen, o no deberían existir, los intereses individuales: el Elesin es sólo un vehículo humano con una tarea específica que beneficiará a una colectividad en un momento crítico de transición. En relación con este aspecto, Henry Louis Gates menciona que es justo esto lo que la obra registra, la relación recíproca entre la individualidad del personaje y su destino, lo cual es también clásico griego (157). Si bien la presencia del aspecto griego en la caracterización del Elesin es clara, la oposición que plantea, la cual es reductible a la convencional dicotomía individuo *vs.* sociedad, es problematizada a lo largo de los dos actos yoruba por medio de la ambigüedad en el juicio del caballero.

Ahora, respecto al primer rasgo de caracterización del Elesin en la lista de personajes, podemos observar que tanto él como todos los demás participantes del ritual son privados de identidad individual; es decir, el autor omite sus nombres personales. Así, mientras el héroe trágico es presentado por el título que ostenta y la posición que ocupa en la corte del *Alaafin* —Elesin Oba o Horseman of the King—, los demás personajes yoruba —el Praise-Singer, Iyaloja Mother of the market y las mujeres del mercado— son nombrados por el papel que desempeñan en el ritual. De esta omisión de identidades específicas es posible percibir una generación de tipos de personajes que en el caso de *Death and the King's Horseman*, lejos de hacer “plana” la trama, enfatiza el beneficio colectivo que busca el ritual. Acerca de la generación de tipos de personajes Craig McLuckie señala que es claro que desde la lista de personajes Soyinka emplea una tipología para engendrar la situación clave de transición (146).

Así, en el título del Praise-Singer o intérprete profesional de los *oriki* o *praise songs* se encuentra implícita la tarea de caracterizar al Elesin por medio de una serie de frases proverbiales (Agordoh 106-107) que operan como apóstrofes heroicos, los cuales alaban y

promueven la transición del caballerizo. En Iyaloja, la madre del mercado, encontramos a la representante de las mujeres y cabeza del mercado donde se llevará a cabo el ritual, el cual tiene un amplio significado metafísico en la cosmogonía yoruba. Estos personajes que carecen de nombre son tipos que esbozan desde la lista la situación ritual, en la cual la identidad individual y las particularidades son innecesarias, ya que se trata de una escenificación cíclica y ancestral.

Con respecto a los tipos dramáticos antes mencionados en relación con el papel central del Elesin en el ritual, es importante mencionar que entre éstos se encuentra una clase mayor o arquetipos, los cuales tipifican cosas de mayor magnitud y abarcan características que van más allá de una idiosincrasia (Sheperd y Wallis 182). A partir de esto, infiero que Elesin es presentado por Soyinka desde la lista de personajes como un arquetipo o, de acuerdo con Coupe, como una imagen original (5) del héroe trágico modelado a partir de Ogun, quien es el primer actor trágico. De aquí que el Elesin deba repetir la hazaña mítica de la deidad para establecer un puente entre el mundo del pasado o de los ancestros, del presente perteneciente a los vivos y del futuro de los no nacidos (Soyinka MLAW 148). Como mencioné en el primer capítulo, el vínculo se establece al habitar la cuarta área o *fourth stage*, vórtice de los arquetipos y hogar del espíritu trágico (149), que en el caso de Elesin significa la transición por medio de un autosacrificio. En cuanto a la hibridez como presencia parcial en la caracterización del Elesin, hay que señalar que la convención griega en las nociones de *hubris* y *hamartia* nutren la ambigüedad del *ethos* del caballerizo y potencia la dimensión metafísica de su tarea.

Después de analizar al Elesin como arquetipo de Ogun y sus virtudes prometeicas, es pertinente mencionar que, aunque se reconoce y celebra la importancia del autosacrificio en el contexto ritual yoruba, nunca se pierde de vista la inminencia de su destino de muerte. Tan sólo en el nombre el Elesin lleva implícita la función de servir al rey a cruzar el abismo de transición,

lo cual según Joseph, el houseboy de los Pilkings, es costumbre y ley nativa: “the Elesin simply exists to die” (Soyinka DKH 22). Sin embargo, la vitalidad, el apego al plano terrenal y la ambigüedad de los diálogos del Elesin con respecto a su deber contrastan con el destino que dicta su nombre. Acerca de la tensión que existe entre la individualidad del Elesin y su destino que, H. L. Gates atribuye a la caracterización griega, James Booth agrega que de ésta también surge el espíritu trágico de la obra, ya que la individualidad, posición ambigua y voluntad dividida del caballero son rasgos absolutamente irrelevantes ante la inevitabilidad de su nombre y destino (544). La disyuntiva del Elesin, infundada a nivel ritual, pero comprensible a nivel individual, tiene lugar en el mercado, un espacio colectivo, metafórico y paradigmático para el ritual, aspecto de caracterización indirecta por metonimia que analizaré a continuación.

En el primer acto, durante el intercambio de diálogos proverbiales entre el Praise-Singer y el Elesin, éste enuncia lo siguiente: “The market is the long-suffering home of my spirit and the women are packing up to go” (Soyinka DKH 5). La descripción del *setting* del primer y tercer acto por el protagonista del ritual resulta evocadora, ya que aclara una parte del proverbio yoruba acerca de este espacio y lo esboza como un lugar de estancia pasajera donde se padece a nivel espiritual. El proverbio yoruba completo dice: "The world is a market, the otherworld is home" (Drewal y Thompson 2). A partir de lo anterior, la imagen del mercado como espacio metafórico de autoexpresión comunal (McNulty 3) se aclara y sugiere un lugar que sólo se visita para hacer negocios o transacciones antes de regresar a casa, el otro mundo, hogar de los ancestros (10). Soyinka describe este espacio metafórico en las primeras direcciones del primer acto de la siguiente forma:

A passage through a market in its closing stages. The stalls are being emptied, mats folded. A few WOMEN pass through on their way home, loaded with baskets. On a cloth-stand, bolts of cloth are taken down, display pieces folded and piled on a tray. ELESIN OBA enters along a

passage before the market, pursued by his DRUMMERS and PRAISE-SINGERS (Soyinka DKH 5).

Una vez que conocemos el proverbio yoruba del mercado, esta descripción adquiere un significado más nítido con respecto al ritual y al Elesin, pues este espacio será el lugar donde prepararán al caballero para la transición final. Debido a lo anterior, considero que Soyinka caracteriza al héroe trágico de manera indirecta por metonimia,³ ya que éste es ubicado en una dimensión espacial simbólica a la que se le asocia por una relación de contigüidad; por esta razón, las características reales y metafóricas del mercado nos proporcionarán más información acerca del Elesin como protagonista del ritual. Así pues, seguiré con el análisis de las características del mercado y las implicaciones que tienen en la caracterización del Elesin y posteriormente exploraré, de forma breve, la teoría teatral de Soyinka acerca del espacio en el teatro ritual.

En la esfera social yoruba, el mercado se puede localizar en el centro de la población (Drewal y Thompson 10) o en el caso del mercado del rey o *Akèsán* en las orillas y con frecuencia en las afueras de la casa del monarca (Owomoyela 428). El mercado es un espacio generalmente determinado por las mujeres, quienes tienen como líder a la Iyalode, madre a cargo de los asuntos externos, o a la Iyaloja, madre del mercado, quien es una extensión del *Alaafin* u Oba (428). Además de ser un lugar de comercio e intercambio, el mercado es sitio de reunión del pueblo en ocasiones nacionales o municipales (429). Así, el rasgo de liminalidad del mercado como espacio físico se traduce al metafísico pues, de acuerdo con Drewal y Thompson, el mercado posee una naturaleza transitoria y liminal con el otro mundo donde los espíritus se

³ Entiendo por metonimia como la figura en la que se lleva a cabo un proceso cognitivo en el que una entidad conceptual, el vehículo, da acceso mental a la meta o la otra entidad conceptual. Ambas entidades se encuentran en el mismo dominio conceptual por lo establecen una relación basada en la proximidad o contigüidad (Kövecses 174). En el caso de *Death and the King's Horseman*, la tarea ritual del Elesin que consiste en una transición por medio del autosacrificio ritual lo relaciona con la naturaleza transitoria y liminal del mercado.

mezclan con los vivos (2-10). En este sentido James Booth señala el mercado como *setting* idóneo para llevar a cabo el ritual debido a que este lugar posee una sugestividad metafórica que enfatiza la transición (539) que el caballero deberá ejecutar para conservar la armonía y el equilibrio comunales.

A partir de las características del mercado antes mencionadas, infiero que el espacio en la etapa de cierre además de indicar el lugar físico donde se llevará a cabo el performance ritual del primer acto, caracteriza también al Elesin al transitar a través de él por última vez. Por lo tanto, el mercado y su cualidad liminal y transitoria resultan una metáfora sobre la brevedad de la existencia terrenal, la cual nos refiere a las reflexiones sobre la vida de un individuo, el Elesin, que se encuentra en plena transición. En este espacio que es descrito por el propio Elesin como “the long suffering home of my spirit”, el caballero es seguido por su procesión ritual hacia el más allá, que es el lugar de descanso y hogar definitivo del espíritu según la creencia yoruba. Además de elegir el mercado como un espacio ideal de transición para su héroe trágico, Soyinka enfatiza la atmósfera de elegía al situar la temporalidad del lugar en etapa de cierre. Cada acción descrita evoca una inevitable despedida, los puestos se vacían, los tapetes se doblan y los rollos de tela se bajan. Por último, justo antes de la primera aparición en escena del Elesin, Soyinka proporciona otro indicio del marco ritual al mencionar las telas dobladas sobre una bandeja o *alari Sanyan*, las cuales más tarde deberán servir como ostentosa mortaja al Elesin para su transición final.

Puesto que en esta tesina propongo la tragedia del Elesin como una innovadora forma literaria que replantea el teatro ritual, considero esencial revisar lo que el propio Soyinka señala acerca de las implicaciones metafísicas del espacio en el drama ritual. En el ensayo “Drama and the African World-view”, también parte de *Myth, Literature and the African World*, Soyinka

explora el significado del espacio en una representación dramática, específicamente en el drama ritual. Así, para el dramaturgo el drama sólo existe si se lleva a cabo “entre” y “en contra” de una representación simbólica del cosmos y la tierra (39). El lugar o escenario es, entonces, una representación a escala del cosmos en la que la presencia comunal, de esencia córica, provee energía colectiva para aquél que desafía el reino ctónico (39), que en este caso es el héroe trágico. Respecto al actor trágico, Soyinka señala que la entrada al escenario o microcosmos involucra una pérdida de individuación, y es una sumersión en la esencia universal (42). Dicho acto se emprende en nombre de la comunidad, por lo que el bienestar del protagonista trágico es inseparable del comunal (42).

Aquí debemos recordar lo mencionado en el primer capítulo acerca de la presencia comunal en el drama trágico, ya que tanto Nietzsche como Soyinka señalan un desplazamiento de la conciencia individual por una comunal para que la tragedia cumpla con su función recreativa y renovadora. Lo anterior nos conduce al argumento del autor sobre la presencia comunal como rasgo definitorio del drama: puesto que el escenario sólo cobra vida por la comunidad y gracias a ésta se convierte en un espacio afectivo, racional, intuitivo, histórico, formador de razas y cosmogónico (43), lo cual nos remite al siguiente recordatorio por parte del autor:

Ritual theatre, let it be recalled, establishes the spatial medium not merely as a physical area for simulated events but as a manageable contraction of the cosmic envelope within which man – no matter how deeply buried such a consciousness has latterly become – fearfully exists. And this attempt to manage the immensity of his spatial awareness makes every manifestation in ritual theatre a paradigm for the cosmic human condition (41).

A partir de las nociones teatrales propuestas por Soyinka sobre el espacio del teatro ritual como un microcosmos o un espacio paradigmático definido por la comunidad y producto de la

constante lucha del hombre por manejar la infinitud del cosmos, es posible aprehender las implicaciones metafísicas del mercado como *setting* del ritual y la manera en que repercuten en la caracterización del Elesin. Así, el mercado es una representación cósmica “encogida” (Soyinka MLAW 41) del abismo que el caballero está por cruzar, la cual nos habla de su papel de agente de la comunidad. Ahora bien, respecto a la comunidad que define el espacio ritual, se encuentra presente en la procesión ritual del Elesin al aparecer por primera vez en escena. Esta procesión ritual, que analizaré en el siguiente punto, está compuesta por los tamborileros y Praise-Singers.

Como parte de la comunidad que define el espacio escénico, los tamborileros tienen la función de aportar el sonido/música considerada por Gates como el segundo lenguaje de *Death and the King's Horseman* que reafirma el poderoso lenguaje hablado (161). Respecto a la música, Soyinka comenta que en conjunto con la luz, el movimiento y hasta el aroma, es un instrumento de definición para controlar y representar de forma concreta las experiencias del hombre frente al inquietante vacío o infinitud (MLAW 39-40). En este sentido, esta vez en la nota del autor, Soyinka enfatiza lo siguiente: “*Death and the King's Horseman* can be fully realised only through an evocation of music from the abyss of transition” (3). La música a la que aquí se refiere Soyinka es específicamente la de los tamborileros, ya que los ritmos fluctuantes que llevan pueden indicar el ritual del Elesin o su matrimonio. Aquí me gustaría señalar que la música es un elemento persistente y determinante durante los cinco actos, los tambores de los actos yoruba alternan con el tango de la veranda de los Pilkings o con el *Rule Britannia* y el vals del baile de máscaras. Sin embargo, este elemento sonoro pasa un tanto desapercibido en la versión escrita del texto dramático.

Otro elemento de la comunidad ritual son los Praise-Singers, entre los que encontramos a Olohun-iyó, quien tiene el papel más sobresaliente en su grupo, ya que aportará apóstrofes líricas a la heroicidad del Elesin (Jeyifo 157). Estos Praise-Singers, en conjunto con Iyalója y las mujeres del mercado, nos remiten una vez más al marco ritual, ya que dicho grupo proporcionará lo que más tarde Olunde, primogénito de Elesin, tratará de explicar a Jane de la siguiente manera: “No one can undertake what he does tonight without the deepest protection the mind can conceive” (Soyinka 43). Así, de las palabras de Olunde infiero que la música y las alabanzas constituyen elementos esenciales en el ritual porque protegen y auxilian, en cierta medida, al Elesin, induciéndolo a caer en un trance que hará más suave el momento previo a la transición y lo caracterizan de manera indirecta, ya que al consagrarle sus tareas rituales lo sitúan como el arquetipo del héroe trágico. Debido a que el Elesin es el punto focal del ritual, la primera descripción que Soyinka hace de él en las primeras direcciones es crucial en este análisis, por lo que lo exploraré en el siguiente punto de este capítulo.

Después de indicar la entrada del Elesin y su procesión ritual, la voz autoral prosigue con la primera descripción del héroe trágico: “He is a man of enormous vitality, speaks, dances and sings with that infectious enjoyment of life which accompanies all his actions” (Soyinka DKH 5). En esta descripción, Soyinka caracteriza de manera directa y paradójica, en apariencia, al caballero del rey. La enorme vitalidad que tiene como actor principal del ritual parece trascender dicha dimensión y lo extiende al disfrute de la vida y a todas sus acciones, lo cual es paradójico, ya que la única dimensión existente tendría que ser la del protagonista ritual. Así, la vitalidad desbordada del Elesin es marcada una vez más con una connotación negativa por medio

del adjetivo *enormous* que indica anormalidad, exceso y sobrepasar los límites de lo usual.⁴ Este énfasis en la adjetivación sobre la vitalidad del caballerizo culmina con el calificativo *infectious* que nos remite al campo semántico de la enfermedad, ya que se propaga y contagia todas sus acciones.

Hasta este punto el carácter desmesurado de la vitalidad del caballerizo parece ser una característica adversa para el ritual; sin embargo, la fuerza de vida o vitalidad, *ase*, es una noción de la cosmogonía yoruba otorgada por Olodumare, deidad suprema del panteón yoruba, a todo —deidades, ancestros, espíritus, humanos, animales, plantas, rocas e incluso a las palabras—, es única en cada individuo y en ella se encuentra el poder para que las cosas ocurran y cambien (Drewal et al. 72). El *ase* es único en cada persona; es decir, el balance entre poder performativo y conocimiento varían, por lo que ciertos individuos tienen el potencial para cumplir con ciertos logros (73). Es justo el reconocimiento de la autonomía y la cualidad única del *ase* en cada persona y dios lo que estructura la sociedad y su relación con el mundo de los ancestros (73). De lo anterior puedo concluir que la vitalidad que Soyinka enfatiza en el Elesin se debe a que el *ase* es un componente necesario para completar el ritual, ya que lo caracteriza como un candidato impecable y chivo expiatorio voluntario (Jeyifo 154); es decir, su distintiva fuerza de vida le permitirá ejecutar el autosacrificio.

Por último, para concluir este capítulo me gustaría señalar que, por medio de los elementos peritextuales y previos a la acción marcada por los diálogos en la caracterización del Elesin, Soyinka construye un rico y complejo marco mítico-ritual que opera como exordio, ya

⁴ El adjetivo *enormous* es definido por el diccionario merriam-webster.com como: “abnormal, inordinate, exceedingly wicked, shocking or marked by extraordinarily great size, number, or degree; especially exceeding usual bounds or accepted notions”. Aunque en la definición del diccionario Oxford (2° edición) se pierde un tanto esta connotación negativa, ya que sólo se define como: “very large in size, quantity, or extent”; el sentido negativo se sostiene en la etimología latina: “*enormis* ‘unusual, huge’” o “from e, ex out of + normal rule”.

que nos presenta e introduce a los aspectos más relevantes del drama trágico ritual. Esta breve estrategia de caracterización es esencial para apreciar la complejidad de la cosmovisión yoruba y comenzar a aprehender el género que Soyinka propone, lo cual nos dirige a la lectura donde el factor colonial es un mero elemento catalítico. Las estrategias de caracterización que he explorado en este capítulo son sólo un preludio para la caracterización que tiene lugar en la intensa acción dialógica entre el Elesin y la comunidad ritual, lo cual analizaré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO III. LA CARACTERIZACIÓN RITUAL DEL ELESIN EN LA ACCIÓN DRAMÁTICA

Como observamos en el segundo capítulo, Soyinka comienza la caracterización del Elesin muy temprano en el texto teatral, incluso antes que inicie la acción dramática marcada por los diálogos. Aunque dicha caracterización, en la lista de personajes y en las primeras direcciones, es importante para la construcción del actor trágico, la determinación decisiva de atributos del Elesin se da durante la interacción en los diálogos con el Praise-Singer principal, con Iyaloja y las mujeres del mercado, así como en el performance de la parábola del *Not-I bird* que el mismo caballero lleva a cabo. Así, a través de esta multiplicidad de voces o polifonía el Elesin es caracterizado como un agente ritual consciente de que su existencia privilegiada se debe a la posición que ocupa y por consecuencia a su deber último con la comunidad. Sin embargo, la interacción del Elesin con los demás personajes nos permite vislumbrar una falta de reconocimiento sobre su postura ambivalente ante el ritual, lo cual produce que su juicio sea ambiguo, ya que sólo nos es posible intuir una resistencia natural a la muerte. Esta ambigüedad se manifiesta en el Elesin como una conciencia excesiva de sus privilegios y una constante interrupción del flujo del ritual.

Por consiguiente, el objetivo de este capítulo es explorar las estrategias que Soyinka emplea para caracterizar al Elesin, quien como el actor ritual principal, es el vehículo humano a punto de una transición que establecerá un puente entre las tres esferas de existencia de la cosmogonía yoruba. De lo anterior surge el espíritu trágico de *Death and the King's Horseman*, el cual sucede dentro del marco ritual que se construye en el primer acto, sin la presencia de referentes externos que interfieran con la autoaprehensión positiva y verdadera de la identidad africana o que propicien interpretaciones donde la confrontación derive de un choque de culturas.

Comprender la tragedia del caballerizo sin puntos de referencia externos, es decir, sin atribuir el conflicto al *clash of cultures*, es esencial, ya que de esta forma nos es posible apreciar la visión trágica de Soyinka desde las particularidades de la cultura yoruba.

Como primer punto de análisis, propongo un *conceit* o metáfora extendida, sorprendente y en contexto (Brotsky y Warnke 231), que encuentro presente en el diálogo entre el Praise-Singer principal y el Elesin Oba. Dicho diálogo tiene un singular nivel de complejidad ya que, además de comenzar *in media res* e introducirnos a la acción dramática sin ningún antecedente sobre la naturaleza del ritual, está constituido por una transliteración de proverbios que nutre el uso del inglés de Soyinka con el carácter metafórico y tonal de la lengua yoruba (Gates 160), lo cual hace del intercambio una instancia de índole lírica-religiosa y densamente figurativa (153). Debido a que en este diálogo la unidad de expresión poética es el proverbio, creo importante enunciar las características que hacen de este género el vehículo propicio para articular el *conceit*.

Así pues, los proverbios se encuentran entre las expresiones más antiguas de poesía gnómica y expresan sabiduría tradicional en forma breve e ingeniosa (Hoffman 994). De acuerdo con Bloomfield y Dunn, los proverbios se formulan para ciertas situaciones y operan conforme al significado de éstas, por lo que nos auxilian a sobrellevarlas al elevarlas a un nivel universal (137). Los proverbios, entonces, pueden sintetizar tanto aspectos relevantes como cotidianos de una cultura y nos ayudan a entenderla, ya que su estructura metafórica y sucinta, ideal para propósitos didácticos, nos permite comprender la forma en que procede la sociedad de una cultura en una situación determinada (137). Ahora bien, con respecto al uso de proverbios en un texto literario, Monye señala que estas breves formulaciones de sabiduría popular usan extensivamente la metáfora, la cual ayuda a caracterizar a los individuos y eventos a los que el

proverbio se refiere (65). En este punto es pertinente citar a Soyinka respecto al carácter metafórico del texto teatral, ya que en su afirmación es posible observar el vínculo entre el lenguaje poético y el arte dramático de carácter metafísico, que será el punto de articulación para plantear un *conceit* en el diálogo entre el Praise Singer y el Elesin:

Poetic drama especially may be regarded as a repository of this essential aspect of theatre; being largely metaphorical, it expands the immediate meaning and action of the protagonists into a world of nature forces and metaphysical conceptions (MLAW 43).

De las nociones teóricas antes introducidas infiero que el carácter metafórico de los proverbios transliterados en dicho diálogo constituyen metáforas menores que construyen un significado durante un periodo considerable del texto, lo cual según David Punter es indicativo de la presencia de un *conceit* (146). De igual forma, Punter señala la aparente disonancia inicial entre los dos términos de comparación (146) como característica del *conceit*. Este rasgo también se puede observar en el diálogo entre el Elesin y el Praise-Singer. A continuación citaré la primera parte del diálogo para ilustrar la forma en que opera el *conceit*:

PRAISE-SINGER Elesin o! Elesin Oba! Howu! What tryst is this the cockerel goes to keep with such haste that he must leave his tail behind?

ELESIN [slows down a bit, laughing] A tryst where the cockerel needs no adornment.

PRAISE-SINGER O-oh, you hear that my companions? That's the way the world goes. Because the man approaches a brand-new bride he forgets the long faithful mother of his children.

ELESIN When the horse sniffs the stable does he not strain at the bridle?...

PRAISE-SINGER We know all that. Still it's no reason for shedding your tail on this day of all days. I know the women will cover you in damask and alari but when the wind blows cold from behind that's when the fowl knows his true friends (Soyinka DKH 5).

En el primer movimiento de diálogos del fragmento anterior, el Praise-Singer⁵ cuestiona al Elesin mediante un proverbio en el que la figura del *cockerel*⁶ es el vehículo para el tenor caballerizo. Después, el Elesin contesta retomando la metáfora proverbial del *cockerel* y, en un tercer movimiento, el Praise-Singer, una vez más, emplea una frase proverbial donde el vehículo nos refiere a un hombre que se aproxima a una novia nueva dejando atrás a la madre de sus hijos. Al cuestionamiento anterior el Elesin responde con un proverbio que evoca una imagen de un caballo receloso al olfatear el lugar de descanso. Esta primera parte de la construcción termina con un proverbio donde se puede equiparar al caballerizo con un *fowl*. Así, podemos observar que los cuatro vehículos que se desprenden del fragmento anterior, *cockerel*, *man*, *horse* y *fowl*, son en apariencia disonantes. Sin embargo, todos apuntan hacia el ritual, ya que aluden a alguna característica necesaria para la transición del héroe trágico. Aquí, también debo señalar que las tres intervenciones del Praise-Singer pueden considerarse paralelas, ya que los vehículos, *cockerel*, *man* y *fowl*, son figuras centrales en el proverbio que dejan atrás elementos importantes en situaciones decisivas, lo cual establece un patrón metafórico-proverbial.

A partir de lo anterior es posible inferir que, a través de la metáfora del *cockerel*, Soyinka caracteriza al Elesin como un sujeto cuya vitalidad y entusiasmo es comparable al de esta joven ave de corral, la cual es denominada de esta forma por ser menor a un año. Por medio del

⁵ Alexander Akorlie Agordoh señala lo siguiente acerca del rol de los *praise singers* en la cultura yoruba, lo cual nos ayudará a entender mejor la forma en que opera la caracterización del Elesin en la voz de su Praise-Singer: “Oriki is the name for praise chants of the Yoruba of Nigeria. Up till today, the reciting, chanting and drumming of ‘oriki’ are common place among the Yoruba people as an important means of communication and these forms an integral part of their musical traditions. The praise song or oriki is not a continuous narrative, but merely consists of a series of proverbial phrases that praise or characterize the respective person.[...] The most important and interesting praise songs are those of the kings and the gods. Praise singing, therefore, plays an important role in the day-to-day life of individuals through greetings and homage-paying. [...] Personal epithets and appellations usually form the bulk of such greetings. [...] There is in fact no event in the life of a Yoruba on which songs will not be composed“ (106-107).

⁶ Respecto a los términos de comparación mediante los que se construye el conceit, es pertinente precisar que no haré una traducción de los sustantivos *cockerel* y *fowl* ya que se pierden ciertos matices en del significado, los cuales creo esenciales para este uso de la metáfora.

cockerel, frecuentemente empleado como animal de sacrificio (Eason 64), el autor plantea la inevitabilidad del destino de muerte del Elesin. Por último, respecto al *cockerel* conviene señalar su cualidad ctónica, ya que se le acostumbraba enterrar bajo las construcciones como guardián (64), y en el mito de creación yoruba se relata que Obatala bajó al mundo, que era sólo agua, con tierra, hierro y un *cockerel*, quien se encargó de esparcir la tierra por el mundo. De aquí la característica renovadora, cíclica y conectada a la tierra del sacrificio del Elesin. En cuanto al proverbio del hombre negligente que olvida a su esposa por una mujer nueva, además del significado explícito, observamos una alusión a la virilidad, también implícita en el *cockerel*, y al matrimonio que Elesin exige en el primer acto.

En lo que concierne a la imagen del caballo en el establo, la cual evoca la suspicacia del Elesin al estar próximo a habitar la cuarta área de existencia, también es una marca de realeza, vigor y entretenimiento en la cosmogonía yoruba (Olateju 369) que se traslada al actor trágico. Por último, el significado del *fowl* como ave de corral criada exclusivamente para servir como alimento se traduce en la explicación de Joseph a los Pilkings: “the Elesin simply exists to die”. Al lado de la inminencia del único propósito de morir del caballero encontramos la cualidad ctónica implícita en las técnicas de siembra y cosecha para criar a un *fowl* (Kaschula 64) que conecta nuevamente al Elesin con el carácter cíclico, renovador y comunal del sacrificio ritual. Es así que la primera parte del *conceit* en su aparente cualidad fragmentaria, falta de cohesión y disonante nos dirige al ritual y a sus implicaciones más relevantes. A continuación citaré el segundo fragmento del diálogo que forma el *conceit* para tener una imagen completa del caballero en este primer diálogo:

PRAISE-SINGER Your name will be like the sweet berry a child places under his tongue to sweeten the passage of food. The world will never spit it out.

ELESIN Come then... When I come among the women I am a chicken with a hundred mothers.
I become a monarch whose place is built with tenderness and beauty...

PRAISE-SINGER The cockerel must not be seen without his feathers (Soyinka 6).

En esta segunda parte del intercambio de diálogos, el mecanismo de comparación contenido en los proverbios se asemeja más al que opera en un símil, por lo que el significado se anuncia de forma más explícita, aunque no menos evocadora. Así pues, los vehículos para el tenor Elesin en esta parte son una baya dulce, un polluelo con cien madres, un monarca y una vez más un *cockerel*. En el primer movimiento del diálogo, el Praise-Singer elogia la cualidad atenuante del rol ritual del Elesin ante el pasaje crítico de toda una comunidad a través de la equiparación de su nombre con el efecto endulzante de una baya.

En el siguiente movimiento, el caballerizo se autocaracteriza al compararse con un polluelo cuya distintiva vulnerabilidad es enfatizada sólo por la protección que las cien madres o mujeres de su procesión ritual le brindan. Una vez que el Elesin ha enunciado la fragilidad de su posición en el ritual, se asume como el monarca o la figura central y a quien se le debe respeto, alabanza y cuidado por lo que hará en nombre de la comunidad. Finalmente, el Praise-Singer alude una vez más al *cockerel* al advertir al Elesin sobre no mostrarse sin sus plumas o sin el atributo que le proporciona protección y define su naturaleza con relación al ritual. Respecto al *conceit* como un uso de la metáfora y estrategia de Soyinka para caracterizar al Elesin, debo mencionar que encuentro una presencia parcial como forma de hibridez de la convención dramática shakesperiana de comenzar con un diálogo abundante en *puns* o juegos de palabras, lo cual resulta ideal en la incorporación de proverbios transliterados. Por último quiero señalar que la acumulación de significado mediante vehículos de comparación en apariencia disonantes permiten a Soyinka darnos detalles sobre la tarea ritual del Elesin de una forma sorprendentemente económica por el lenguaje poético y sugestiva de una cosmogonía.

La segunda estrategia de caracterización en la acción dialógica que exploraré en este capítulo se encuentra en la ejecución dramática del Elesin de la parábola del *Not-I bird*, la cual plantea de manera contundente su *hamartia* al igual que una evidente renuencia a la muerte, ya que la ejecución implica la interrupción del ritual. La relación que tiene este performance como instancia metadramática sugiere una interrupción o suspensión del flujo de la gran acción dramática, es decir el ritual que la enmarca. Observemos, pues, cómo después del intenso diálogo, donde se manifiesta el *conceit*, el Elesin introduce la interrupción al responder lo siguiente:

PRAISE-SINGER The cockerel must not be seen without his feathers.

ELESIN Nor will the Not-I bird be much longer without his nest.

PRAISE-SINGER [stopped in his lyric stride] The Not-I bird, Elesin?

ELESIN I said, the Not-I Bird (Soyinka DKH 6).

Aquí debemos notar que la suspensión del flujo del diálogo es discordante y forzada, es decir, la respuesta del Elesin introduce un tema que no concuerda con el flujo ritual. Esta suspensión también se señala textualmente en las direcciones de las cuales podemos entender que dicha pausa tiene serias consecuencias, ya que ocurre incluso en la dimensión musical del ritual, que es, de acuerdo con Soyinka en la nota del autor, el elemento mediante el cual toda la tragedia puede ser dilucidada. Es justo a través de la voz autoral de las direcciones previas a la parábola del *Not-I bird* de donde obtenemos una caracterización directa y significativa sobre los rasgos más importantes del Elesin:

[ELESIN executes a brief, half-taunting dance. The DRUMMER moves in and draws a rhythm out of his steps. ELESIN dances toward the market-place as he chants the story of the Not-I bird, his voice changing dexterously to mimic his characters. He performs like a born

raconteur, infecting his retinue with his humor and energy. More WOMEN arrive during his recital, including IYALOJA.] (Soyinka 7)

En estas direcciones debemos observar tres aspectos que una vez más presentan al Elesin como un sujeto ideal y que se distingue para llevar a cabo el ritual; sin embargo, esta aptitud la demuestra, paradójicamente, mientras el flujo del ritual está suspendido por su actuación. Así, el primer aspecto está relacionado con los verbos que Soyinka utiliza para describir la acción dramática del caballerizo: *execute* y *perform*. Ambos verbos además de presentarnos al Elesin como un agente o actor, conllevan el sentido que dicha acción es ejecutada con particular habilidad. De estos dos verbos principales se derivan los verbos *dance* y *chant* que resaltan la condición histriónica del Elesin y crean un campo semántico que sintetiza la comparación que hace Soyinka cuando describe su performance como el de “like a born raconteur” (7). En esta comparación está el segundo aspecto de caracterización, ya aquí se localiza el rasgo paradójico que propongo. Aunque actúa como un hábil narrador y contagia a su público con su *ase*, debemos recordar que él es Elesin Oba y ha nacido con un propósito vital para el equilibrio y la armonía de la comunidad yoruba.

El último aspecto referente a la caracterización del caballerizo en las direcciones previas a la parábola se encuentra en el énfasis de la característica “infecciosa” de la personalidad del Elesin. Aquí, debemos recordar que esta cualidad se había mencionado ya en las primeras direcciones del primer acto de la siguiente forma: “He...dances and sings with that infectious enjoyment of life...” (Soyinka DKH 5). Debido a esta repetición tan puntual, considero que dicha condición es esencial en la estrategia de caracterización de Soyinka. Lo *infectious*, lejos de ser paradójico para un representante de la comunidad que está a punto de morir, es una cualidad necesaria, ya que está ligada de forma directa con el *ase* o la fuerza de vida y vitalidad. Es así que considero que el rasgo de su vitalidad, lo que hace que se desborde,

se propague o se contagie, que sea *infectious*, se traduce en el enorme poder performativo que debe tener un individuo que sólo nació para el autosacrificio. Sin embargo, como ya he mencionado, lo paródico de este rasgo de caracterización reside en que se despliega de forma incongruente durante la suspensión del marco ritual.

Ahora bien, la forma y el contenido de la narración del *Not-I bird* ejecutada por el Elesin la sitúan como una parábola, ya que es un relato breve, alegórico y de cierta manera contiene una moraleja aforística respecto al temor inherente a morir del hombre (Cuddon 509). También es importante mencionar que, aunque la parábola del *Not-I bird* es breve, dentro de la estructura del texto los 93 versos por los que está compuesta constituyen una instancia de suspensión de la acción dramática principal que incide en todos los niveles de la obra. Para ilustrar brevemente la sintomática trama de la parábola del *Not-I bird* citaré a continuación un fragmento:

ELESIN... Death came calling.
Who does not know his rasp of reeds?
A twilight whisper in the leaves before
The great araba falls? Did you hear it?
Not I! swears the *farmer*⁷. He snaps
His fingers round his head, abandons
A hard-worn harvest and begins
A rapid dialogue with his legs.

'Not I,' shouts the fearless *hunter*, 'but –
It's getting dark, and this night-lamp
Has leaked out all its oil. I think
It's best to go home and resume my hunt
Another day.' ... (Soyinka 7)

The mouth of the *courtesan* bareley
Opened wide enough to take a ha'penny robo
When she wailed: 'Not I.' ...
'Tell him I'm ill: my period has come suddenly
But not—I hope—my time.' ...

Why is the *pupil* crying?
His hapless head was made to taste
The knuckles of my friend Mallam ...

⁷ Las cursivas son mías.

‘Did you hear that whisper in the leaves?’
 ‘Not-I,’ was his reply; ‘perhaps I’m growing deaf—
 Good-day.’...
 The *priest* locked fast his doors,
 Sealed up his leaking roof...

Ah, but I must not forget my evening
Courier from the abundant palm, whose groan
 Became Not I, as he constipated down
 A wayside bush... (Soyinka DKH 8)

Además de revelar la profunda renuencia del Elesin a reconocer la ambivalencia de su juicio respecto a su deber, esta cita también resulta reveladora en cuanto a algunos aspectos de la estructura social yoruba, debido a que nos permite observar algunos de los miembros más representativos de la comunidad. Así, de este performance puedo concluir que, al emular la reacción de los miembros más distintivos y a la vez dispares de la sociedad yoruba —granjeros, cazadores, cortesanas, pupilos, sacerdotes y mensajeros—, el Elesin plantea la cualidad de la muerte o del *Not-I bird* de colocar a todos los seres humanos en una posición semejante al resistirse a enfrentar esta última transición. En este punto debemos recordar que la tragedia yoruba es un evento en el que se renuncia a la individuación y que el caballero del rey es sólo un representante de la comunidad, de modo que esta suspensión también afecta a los demás miembros de la colectividad ritual. Por ello, el Praise-Singer e Iyaloja, en su primera intervención, intentan reanudar el ritual de la siguiente forma al percibir la gravedad de esta digresión:

PRAISE-SINGER In your time we do not doubt the peace of farm-
 Stead and home, the peace of road and hearth, we do not doubt
 The peace of the forest.

ELESIN There was fear in the forest too.
 Not-I was lately heard even in the lair
 Of beasts. The hyena cackled loud Not I,
 The civet twitched his fiery tail and glared:
 Not I. Not I became the answering-name
 Of the restless bird...
 Not-I
 Has long abandoned home. This same dawn

I heard him twitter in the gods' abode.
 Ah, companions of this living world
 What a thing is, that even those
 We call immortal
 Should fear to die.

IYALLOJA But you husband of multitudes?

ELESIN I, when that Not-I perched
 Upon my roof, bade him seek his nest again,
 Safe, without care or fear. I unrolled
 My welcome mat for him to see. Not-I
 Flew happily away, you'll hear his voice
 No more in this lifetime—You all know
 What I am. (Soyinka DKH 9)

Aquí podemos observar que el intento del Praise-Singer por regresar al caballerizo a la sintonía ritual es infructuoso, el Elesin sólo retoma la última palabra en una especie de ejercicio mnemotécnico y continúa con la suspensión, la cual se torna más enfática al ampliar el espectro del temor a la muerte a las bestias y los dioses. Después Iyaloya, la madre del mercado, interpela al Elesin como esposo de las multitudes con el objetivo de recordarle que para la comunidad él es la cabeza de familia,⁸ protector y proveedor de la renovación que se alcanzará a través del ritual. Finalmente, como el hábil narrador que es, termina su interpretación de la parábola al aterrizar en sí mismo el relato, lo que nos recuerda que el privilegio de ser el caballerizo del rey lo separa de los hombres, las bestias y hasta los dioses, ya que para él su muerte es un evento señalado y no inesperado. La conclusión de la digresión da lugar a la intervención de las mujeres del mercado, las cuales serán junto con Iyalloja el último punto que exploraré en el resto del capítulo.

En este punto propongo analizar a las mujeres del mercado como un grupo coral trágico encabezado por Iyalloja. También es oportuno mencionar que en dicha colectividad de mujeres

⁸ De acuerdo con el diccionario merriam-webster.com *husband* proviene del inglés medio *husbonde* y éste del inglés antiguo *hūsbonda* “master of a house”, por ello considero que Soyinka emplea este sustantivo según su segunda acepción que significa “manager, steward”.

encuentro una presencia parcial como forma de hibridez del coro griego. Así, comenzaré con la siguiente cita de Soyinka respecto a la relación del coro y el protagonista en “The Fourth Stage”:

The actors in Ogun Mysteries are the communicant chorus, containing within their collective being the essence of that transitional abyss. But only as essence, held, contained and mystically expressed. Within the mystic summons of the chasm the protagonist actor (and every god-suffused choric individual) resists, like Ogun before him, the final step towards complete annihilation. From this alone steps forward the eternal actor of the tragic rites, first as the unresisting mouthpiece of the god, uttering visions symbolic of the transitional gulf, interpreting the dread power within whose essence he is immersed as an agent of choric will (Soyinka MLAW 143).

A través de lo antes señalado por Soyinka, es posible establecer al coro trágico como la parte de la tragedia yoruba que contiene la esencia del género. Esto probablemente se debe a que, al igual que Nietzsche, Soyinka localiza el origen de la tragedia en los grupos corales de los cultos místicos a Dioniso y Ogun, respectivamente. De esta cita también concluyo que existe concordancia entre el grupo coral y el protagonista, ya que mediante las invocaciones de la colectividad el héroe trágico se convierte en un agente de la voluntad córica. En cuanto a la presencia de la convención griega, Sorvinou-Inwood menciona que los atenienses del siglo V localizaban los coros al centro de la tragedia y éstos constituían la característica que definía al género (14). Los *Tragodoi* eran los cantantes trágicos, y dichos grupos eran centrales en las reescenificaciones rituales dentro de los festivales a deidades como Dioniso, las cuales incluían sacrificios, elaboradas procesiones y competencias de ditirambos, himnos dedicados a la deidad, considerados interpretaciones precedentes a la tragedia (14). Respecto de las características formales del coro, ya en la ejecución, Vernant y Vidal-Naquet caracterizan a este grupo de manera semejante que Soyinka, pues para ambos el coro es una entidad anónima y colectiva cuya tarea es expresar mediante sus temores, esperanzas, juicios y los sentimientos de los

espectadores, la comunidad cívica o ritual (24). Con estas nociones teóricas en mente, en seguida analizaré el grupo coral de mujeres del mercado encabezado por Iyaloya.

Después de la intervención de Iyaloja, el Elesin logra reanudar una vez más el flujo ritual y mediante su característico discurso lírico afirma que es el candidato ideal para llevar a costas la tarea prometeica del caballero. Es en este punto donde el coro de mujeres interviene para enfatizar la reanudación ritual de la siguiente forma:

ELESIN My rein is loosened.
I am master of my Fate. When the hour comes
Watch me dance along the narrowing path
Glazed by the soles of my great precursors.
My soul is eager. I shall not turn aside.

WOMEN You will not delay?

ELESIN Where the storm pleases, and when, it directs
The giants of the forest...

WOMEN Nothing will hold you back? .

ELESIN Nothing. What! Has no one told you yet?
I go to keep my friend and master company...'
My master's hands and mine have always
Dipped together and, home or sacred feast,...
We shared the choicest of the season's...
Harvest of yams. How my friend would read
However rare, however precious, it was mine. . .

WOMEN The town, the very land was yours... (Soyinka DKH 10)

En esta primera intervención podemos observar que la voz de las mujeres es colectiva y anónima. En este caso la voz colectiva articula las preocupaciones de la comunidad ritual y caracterizan al Elesin como un sujeto ritual idóneo al preguntar sobre una preocupante demora o un fatal incumplimiento de su deber ritual en forma de aserción negativa o litote. Sin embargo, el Elesin falta a las convenciones y suspende el ritual momentáneamente al articular un lacónico "What!" Esta expresión indica la ambivalencia, lo que provoca que enfatice su bien sabida

posición de privilegio como amigo del *Alaafin*. La suspensión se presenta una vez más en interacción de diálogos del caballero y las mujeres al enfatizar su error de juicio o *hamartia* de la siguiente forma:

ELESIN Life has an end. A life that will outlive
Fame and friendship begs another name...
Life is honour.
It ends when honour ends.

WOMEN We know you for a man of honour.

ELESIN Stop! Enough of that!

WOMEN [puzzled, they whisper among themselves, turning mostly to
IYALOJA] What is it? Did we say something to give offence? Have
We slighted him in some way?...

ELESIN I am bitterly offended...

IYALOJA Our unworthiness has betrayed us. All we can do is ask
Your forgiveness before you speak.

ELESIN This day of all days...

IYALOJA It does not bear thinking. If we offend you now we have
Mortified the gods. We offend heaven itself. Father of us all, tell
Us where we went astray. [She kneels, the other women follow.] (Soyinka 11)

Al ser cuestionado respecto a su honor, atributo que define el *ethos* del héroe trágico, como parte de la convención de diálogos del ritual, el Elesin interrumpe con un enfático “Stop!” ya que, según sus propias palabras, está amargamente ofendido. La falta de sintonía ritual del Elesin es evidente y está señalada textualmente en las direcciones al indicar desconcierto en el grupo de mujeres. Como representante o cabeza del coro, Iyaloja intercede ante el Elesin en nombre de las mujeres, ya que al ser el enlace entre el mundo de los ancestros su transición no debe peligrar e irónicamente no tendría que ser interrumpida. Después de esta suspensión, el ritual de transición no se vuelve a reanudar y en su lugar se inicia otro ritual, esta vez para el matrimonio exigido por el Elesin a las mujeres de la siguiente forma:

ELESIN ...Tell me who was that goddess through whose lips
I saw the ivory pebbles of Oya's river-bed.
Iyaloja, who is she?...

IYALOJA Elesin Oba...

ELESIN What! Where do you all say I am?

IYALOJA Still among the living...[the girl] She is betrothed.

ELESIN [irritated] Why do you tell me that? (Soyinka DKH 15)

Estructuralmente, la exigencia de que la joven mujer sea dada en matrimonio constituye sólo una continuación de la segunda interrupción más grave dentro del primer acto o marco ritual. En relación con el intercambio de diálogos con Iyaloja, infiero una caracterización del Elesin como un individuo que aprovecha los privilegios de su posición, además de demostrar su excesivo apego a la vida al tratar de satisfacer una necesidad básica y alegar querer trascender mediante el producto de esa unión.

Como conclusión, quiero mencionar que en este acto nos es posible ver los tres lenguajes que se unen en una representación ritual-dramática a partir del énfasis en el ritual como performance o ejecución de un principio cultural. La caracterización del Elesin en la acción dramática y de diálogos de este primer acto es abundante en técnicas y artificios que reflexionan sobre la propia naturaleza del género. Esta estructura autorreflexiva abisma y relativiza los niveles ontológicos de dramatización, lo que hace de *Death and the King's Horseman* un ejemplo sobresaliente de metateatralidad ya que trasciende el *play within a play*, retoma la mascarada y contrapone el ritual con los comportamientos ritualizados de Occidente. Redondearé sobre la tragedia del caballero como instancia de metateatralidad en la conclusión general de este trabajo.

CONCLUSIÓN

Como primer punto de esta reflexión final me gustaría señalar que el objetivo que planteo en esta tesina surgió de una lectura cercana y de un análisis textual de la tragedia del caballero. Los patrones estructurales, lingüísticos y de estilo, así como del tono y la textura de la obra me permitieron entender la complejidad de *Death and the King's Horseman* como ejemplo de la tragedia yoruba y un replanteamiento de teatro ritual. La propuesta de un nuevo género dramático de Soyinka es producto de una hibridación de convenciones dramáticas que tiene como objetivo primordial generar una visión trágica que tome en cuenta las particularidades de un grupo cultural. Como hemos podido observar, la articulación de las particularidades culturales hacen que la tragedia yoruba trascienda la dimensión literaria, ya que en la textura del texto dramático se entreteteje un subtexto que fomenta la verdadera autoaprehensión de la identidad africana. Así, el análisis de la complejidad estética con la que se articula el subtexto —el cual está ideológicamente determinado— en los diálogos metafóricos y proverbiales del primer acto sólo se puede aprehender a partir de un análisis fundamentado en los aspectos formales del texto dramático.

El segundo aspecto que quiero resaltar surge del análisis de la relación entre *Death and the King's Horseman* y “The Fourth Stage” como obra y poética. Por medio de la exploración de los principios de la visión trágica de Soyinka y su teoría dramaturgica expuestos en “The Fourth Stage” y articulados en la tragedia del caballero, me fue posible vislumbrar la naturaleza integral y orgánica de su obra. De igual forma, el análisis del primer acto de *Death and the King's Horseman* me permitió observar la ejecución y acción de la teoría teatral de Soyinka, con lo cual he confirmado que el choque de culturas y el factor colonial son en verdad aspectos contingentes. Lo anterior en conjunto con el objetivo de Soyinka de una autoaprehensión

verdadera de la identidad africana mediante la evocación de la mitología, historia y literatura fue posible gracias a un análisis textual del marco ritual que se plantea en el primer acto.

Ahora bien, el aspecto híbrido de la obra de Soyinka constituye un punto focal en esta investigación. A través de la comprensión de los mecanismos mediante los que opera dicha hibridez en el primer acto o marco ritual, me fue posible dilucidar el carácter autorreflexivo de *Death and the King's Horseman*. Considero que el proceso de hibridación es en sí mismo autorreflexivo, ya que se toma conciencia de los modelos de los que se parte para crear un producto cultural innovador. Es así que la intrincada estructura mítica y por lo tanto ritual planteada en "The Fourth Stage" para la nueva forma de la tragedia yoruba se traduce en *Death and the King's Horseman* no sólo a nivel estructural y textual, sino también en un nivel autorreflexivo y autorreferencial. Estas características que operan más allá de la estructura griega y de la densa textura lírica nutrida por la transliteración de proverbios yoruba constituyen aspectos metateatrales en la tragedia del caballero. Estos rasgos metateatrales o mecanismos autorreferenciales que ponen en evidencia los artificios propios de las representaciones teatrales se presentan en torno al ritual del caballero en el primer acto. La estructura griega que alterna un acto de significativo ritual yoruba con comportamientos ritualizados e indolentes occidentales plantea una simetría que permite un contraste, el cual pone de manifiesto la siempre crítica posición de Soyinka con respecto a la autoaprehensión del mundo africano.

OBRAS CITADAS

Allén, Sture. "Wole Soyinka - Facts". Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. Web. 25 Sep 2013.

Argordoh, Alexander Akorlie. *African Music: Traditional and Contemporary*. Nueva York: Nova Science Publishers, 2005.

Ashcroft, Bill et al. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. Routledge: Nueva York, 2007.

Balogun, Lekan. "Ori, Ritual and Yoruba Drama of Existence". *IOSR Journal of Humanities and Social Science*. 17.1 (2013): 42-47.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge, 1994.

_____. "The Third Space: Interview with Homi Bhabha". *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 207-221.

Bloomfield, Morton W. y Charles W. Dunn. *The Role of the Poet in Early Societies*. Suffolk: Boydell & Brewer, 1989.

Booth, James. "Self-Sacrifice and Human Sacrifice in Soyinka's *Death and the King's Horseman*". *Research in African Literatures* 19.4 (1988): 529-550.

Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

Drewal, Henry John, et al. "The Yoruba World." *Death and the King's Horseman*. Por Wole Soyinka. Simon Gikandi Ed. Nueva York: W.W. Norton and Company, 2003.

Drewal, Henry John y Margaret Thompson Drewal. *Gelede: Art and Female Power Among the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

Eason, Cassandra. *Fabulous Creatures, Mythical Monsters, and Animal Power Symbols: A Handbook*. Londres: Greenwood Press, 2008.

Friedman, Norman. "Archetype". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Alex Preminger et al. Eds. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993. 95-97.

Friedrich, Rainer. "Drama and Ritual". *Drama and Religion*. James Redmond Ed. Nueva York: Cambridge University Press, 1983. 159-224.

Gates, Henry Louis. "Being, the Will, and the Semantics of Death". *Death and The King's Horseman*. Por Wole Soyinka. 2003. Nueva York: W.W. Norton and Company, 2003. 155-164.

Geuss, Raymond. Introduction. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Por Nietzsche. Nueva York: Cambridge University Press, 2007. vii-xxx.

Glatzer Rosenthal, Bernice. *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. 2002.

Granqvist, Raoul. "Does It Matter Why Walcott Received the Prize?". *Negotiating Identities: Essays on Immigration and Culture in Present-Day Europe*. Aleksandra Alund y Raoul Granqvist Eds. Amsterdam: Rodopi, 1995.

Gumbel, Andrew. "Wole Soyinka on how he came to write *Death and the King's Horseman*" *The Guardian*. 8 abril. 2009. Web. 03 feb. 2014.

Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Julien, Eileen. "When a Man Loves a Woman: Gender and National Identity in Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman* and Mariama Bâ's *Scarlet Song*". *Africa After Gender*. Indianapolis: Indiana University Press, 2007.

Kaschula, Russell. *African Oral Literature: Functions in Contemporary Contexts*. Cape Town: New Africa Books, 2001.

Katrak, Ketu H. *Wole Soyinka and Modern Tragedy: A Study of Dramatic Theory and Practice*. Nueva York: Greenwood Press, 1986.

Kövecses, Zoltán. *Metaphor: A Practical Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2010. ,

Leach, Robert. *Theatre Studies: The Basics*. Nueva York: Routledge. 2008.

McLuckie, Craig. "The Structural Coherence of Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman*". *College Literature* 31.2 (2004): 143-163.

McNulty, Eugene. "Before the Law(s): Wole Soyinka's *Death and the King's Horseman* and the Passages of 'Bare Life'". *Postcolonial Text* 6.3 (2011): 1-14.

Monye, Ambrose Adikamkwu. *Proverbs in African Orature: The Aniocha-Igbo Experience*. Maryland: University Press of America, 1996.

Nietzsche, Friederich. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Raymond Geuss y Ronald Speirs Eds. Nueva York: Cambridge University Press, 2007.

Olajabu, Oyeronke. *Women in the Yoruba Religious Sphere*. Nueva York: State University of New York Press, 2003.

Olateju, Adesola. "The Yoruba Animal Metaphors: Analysis and Interpretation". *Nordic Journal of African Studies* 14. 3 : (2005) 368-383.

Owomoyela, Oyekan. *Yoruba Proverbs*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005.

Porter, James I. "Nietzsche and Tragedy". *A Companion to Tragedy*. Rebecca Bushnell Ed. Oxford: Blackwell, 2005. 68-87.

Punter, David. *Metaphor*. Nueva York: Routledge, 2007.

Shepherd, Aimon y Mick Wallis. *Drama / Theatre / Performance*. Londres: Routledge, 2004.

Silk, M.S. y J.P. Stern. *Nietzsche on Tragedy*. Nueva York: Cambridge University Press, 1981.

Sourvinou-Inwood, Christiane. "Greek Tragedy and Ritual". *A Companion to Tragedy*. Rebecca Bushnell Ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 7-24.

Soyinka, Wole. *Death and The King's Horseman*. 2003. Nueva York: W.W. Norton and Company, 2003.

_____. "Transcript from an Interview with Wole Soyinka on 28 April 2005". Nobelprize.org. Nobel Media AB 2013. Web. 25 sep 2013.

_____. *Myth, Literature and the African World*. Londres: Cambridge University Press, 1976.

Vernant, Jean Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Nueva York: Zone Books, 1990.

Young, Robert J.C. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. Nueva York: Routledge, 1995.