



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**La dimensión metateatral de *Death and the King's Horseman*: el vínculo entre mito,
ritual y tragedia como estrategia de autorreflexividad**

Tesis

Que para optar por el grado de
Maestra en Letras (Letras Inglesas)

Presenta

Karina Lamas Evangelista

Tutora: Dra. Nair María Anaya Ferreira

Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad de México, octubre de 2017



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.

Índice

Introducción.....	iii
Capítulo I. Aproximaciones al dominio conceptual de la metateatralidad en <i>Death and the King's Horseman</i>	18
Capítulo II. La metateatralidad en el ritual: la obra dentro de la obra.....	71
Capítulo III. La “otra” metateatralidad: ejemplos de metateatralidad y autorreflexividad fuera del ritual.....	103
Conclusión.....	129
Obras citadas.....	133

Introducción

En el apartado subtítulo “The Funeral of the King” en *The History of the Yorubas: From the Earliest Times to the British Protectorate* (1921), el reverendo anglicano y pastor de la ciudad de Oyo en Nigeria, Samuel Johnson, da cuenta de las tradiciones alrededor de la última aparición en público del rey o *Alaafin*. Johnson menciona que este evento se lleva a cabo de noche y se notifica al público por medio del sonido del *Okinkin* o trompeta de marfil y con el tambor *koso*, el cual usualmente suena cada mañana a las 4 para indicar al rey que debe salir de su casa. Es así que, cuando el tambor suena de madrugada solo puede indicar que el soberano ha muerto y se retira a su último lugar de descanso (54). De camino al *Bará* o mausoleo del rey, se inmola a un hombre y un carnero; más adelante a cuatro mujeres, dos a la cabeza del rey y dos a los pies; dos jóvenes, uno a la derecha y otro a la izquierda, quienes son enterrados alrededor del *Alaafin* con el propósito de atenderlo en el otro mundo.

Después Johnson señala que estos sacrificios se abolieron hace ya mucho tiempo y en lugar de humanos se inmola un caballo y un novillo. Entre dichos “suicidios honorables”, es decir, muertes autoinfligidas y voluntarias, se encuentran ciertos miembros de la familia real, algunas de sus esposas y otros oficiales cuyo título implica que deben de morir con el rey (55). Junto con el título, estos funcionarios reales reciben a manera de insignia una “*death cloth*”, bello envoltorio de seda de damascos, que visten en ocasiones especiales durante la vida del *Alaafin* (55). Entre aquellos miembros que no poseen sangre real está el *Ona-Olokun-esin* o *Ab’Oba-Ku*, jefe de las caballerías (*master of the horse*) o “[the] one who is to die with the King” (57).

Este oficial, quien habita en su propia casa y cuyo título es hereditario, acude diariamente a palacio para cumplir con sus deberes y al igual que los eunucos tiene acceso a

todos los apartamentos del rey. Ya que su nombre implica que debe morir con el rey para asistirlo en el otro mundo, al caballero se le otorga la libertad de vivir como le plazca, de hacer lo que desee y de cometer cualquier crimen con impunidad. Además, su casa es un santuario de seguridad que representa el indulto para todos los criminales condenados a muerte que puedan escapar hacia ella (57).

Sobre la muerte del caballero y los demás oficiales que cometen suicidios honorables, el reverendo Johnson puntualiza que la costumbre consiste en que cada uno debe ir a su propia casa y morir acompañado de sus familiares. Así, en su recuento de tono antropológico, Johnson califica esta costumbre como un espectáculo emotivo ya que, ataviado con su *death cloth* el caballero marcha del palacio a su casa rodeado de sus tamborileros, de entusiastas amigos y acompañantes que se reúnen para verlo por última vez. En la casa esperan visitantes, dolientes y otros miembros de la comunidad. Mientras unos cavan la tumba y hacen el ataúd, otros preparan un festín de despedida. El caballero, quien debe morir antes del anochecer, disfruta lo mejor que puede de sus platos favoritos y más selectos con la concurrencia. Cuando todo está listo, toma un veneno y muere tranquilamente. Si el veneno falla o es muy lento y se acerca la puesta del sol uno de sus familiares más cercanos lo estrangula para salvarlo a él y a la memoria de sus ancestros de lo que sería una indeleble desgracia (57).

Este breve, puntual y un tanto impersonal recuento del funeral del rey y del ritual de paso del caballero, que omite las complejas dinámicas metafísicas detrás de la cosmogonía yoruba, adquirió una dimensión histórica cuando dicho evento se materializó con la muerte de Oba Siyenbola Onikepe Oladigbolu I el 19 de diciembre de 1944, después de haber reinado por 33 años (1911-1944) sobre el estado de Oyo como vasallo del imperio británico.

Así, dieciséis días después, el 4 de enero de 1945, su caballerizo –Olokun Esin Jinadu— regresó a la ciudad de Oyo vestido de blanco y comenzó su procesión ritual hacia la casa del Bashorun¹ Ladokun como preludio a su suicidio honorable. Más tarde ese día, el oficial de distrito británico, el capitán J.A. Mackenzie, interrumpió el ritual al alegar que la costumbre era salvaje y arrestó a Jinadu. El oficial inglés ignoraba por completo las consecuencias de su acción, en apariencia, benévola y civilizatoria. Consciente de los terribles resultados de la intervención de Mackenzie, Muraina (Mutana), hijo menor del caballerizo, tomó el lugar de su padre para llevar a término el ritual, lo cual resarciría el honor de su familia y de la comunidad yoruba (Balogun 44).

Dicho incidente histórico que involucra el ritual ancestral del “suicidio honorable” fue adaptado por su gran potencial dramático y trágico por el dramaturgo de origen nigeriano Wole Soyinka en la tragedia titulada *Death and the King's Horseman* (1975). Este drama trágico, el cual fue pieza decisiva para que Soyinka recibiera el premio Nobel de literatura en 1986, además de incorporar y articular las dinámicas entre la mitología y el ritual presentes en la metafísica yoruba que el autor planteó en su colección de ensayos *Myth, Literature and the African World* (1976), es parte de un género dramático reconfigurado que hibrida las principales convenciones trágicas occidentales con elementos mítico-rituales de la cosmogonía yoruba.

Para articular este constructo trágico que se enfoca en la cosmogonía yoruba y enfatiza el elemento mítico-ritual, Soyinka parte del modelo trágico que Nietzsche propuso en *The Birth of Tragedy*, el cual retoma los orígenes rituales del teatro, para conformar su

¹ Cabeza del consejo del estado de Oyo cuya función es similar a la de un consejero y primer ministro. En ciertos asuntos oficiales su poder llegaba a rivalizar con el del Alaafin.

propio proyecto dramático a partir del análisis y crítica de la visión trágica helénica. Soyinka propuso este constructo trágico en el ensayo apéndice de *Myth, Literature and the African World* titulado “The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origins of Yoruba Tragedy”; aquí el autor señala que la importancia de redefinir la tragedia en términos de experiencia privada o cultural surge de la incapacidad de las teorías estéticas generales para explicar la experiencia profunda humana de dicho género, en el cual encontramos una voz insistente que nos exhorta a regresar a nuestras propias fuentes (MLAW 140). Con esta argumentación de fondo y con el objetivo central de lograr una autoaprehensión positiva de los individuos africanos mediante la evocación de la historia, mitología y literatura, el autor nigeriano esboza los principios de un género dramático reformulado llamado tragedia yoruba que hibrida las convenciones trágicas occidentales con la cosmogonía de su pueblo.

Soyinka da un paso más allá en la configuración de su constructo trágico híbrido y equipara la naturaleza performativa de los rituales o drama de los dioses, las celebraciones míticas o religiosas con la de las representaciones dramáticas. El dramaturgo nigeriano justifica este audaz movimiento al afirmar 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 (MLAW 6-7). Dichos principios trágicos propuestos por Wole Soyinka son particularmente evidentes en el drama trágico metafísico *Death and the King's Horseman*.

El dramaturgo nigeriano escribió la tragedia del caballerizo entre 1972 y 1973 durante su estancia en el Churchill College en Cambridge, como parte de un periodo de autoexilio después de haber sufrido un encarcelamiento de veintidós meses por parte del régimen nigeriano. En esta adaptación, la cual es bastante libre ya que su propósito es enfatizar las

dimensiones metafóricas, míticas (Gates 156) y cuestionar la tradición occidental y yoruba a través de la puesta en escena del ritual, Soyinka nos presenta cinco actos –al estilo griego— alternando un acto referente al ritual de paso del Elesin Oba o el caballerizo del rey con uno relativo a la reacción de los personajes que son parte del aparato colonial. Por último, concluye con un encuentro entre ambos grupos, el cual culmina con el suceso trágico, es decir, con la muerte de Olunde y su padre el caballerizo.

Así, en el primer acto, Soyinka comienza *in media res*, es decir, durante la reescenificación de la procesión ritual ancestral del Elesin Oba quien, acompañado de sus tamborileros, Praise-Singers², Iyaloja y las mujeres del mercado, nos introduce al mundo yoruba por medio de ritmos y diálogos brillantemente líricos (Julien 209). A través de un intercambio en forma de *call-and-response* de proverbios yoruba transliterados al inglés entre el Elesin y su Praise-Singer principal, Olohun-iyo, nos damos cuenta de que el caballerizo se encuentra en camino a una cita donde se encontrará con sus ancestros. Este diálogo establece un ritmo ritual mediante repeticiones casi salmódicas donde el Elesin responde ante los llamados de sus interlocutores que el paso que dará, es decir, su suicidio honorable prevendrá que el mundo se salga de su curso.

Dicho ritmo ritual frágil es interrumpido inesperadamente por el caballerizo para interpretar el cuento del *Not-I bird*, en el cual además de demostrar ser un hábil actor y narrador revela, en la víspera de su suicidio honorable, estar aún muy arraigado a su existencia terrenal. Una vez que finaliza su performance³, el Elesin se aprovecha de su

² Cantantes de alabanzas.

³ La decisión de no traducir la palabra performance como representación obedece a que, en la teoría dramática y teatral contemporánea, el término *representation* tiene matices de mera repetición e ilusión escénica. De acuerdo con Josette Féral el término performance se contrapone al de *representation*, ya que el primero logra un ‘presente continuo’ en el que el actor se convierte en el punto por el que la energía fluye

condición de chivo expiatorio y sus privilegios de oficial del rey y manipula mediante el discurso a Iyaloja y las mujeres del mercado para obtener 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, Simon Pilkings, oficial de distrito británico, ensaya los pasos de un tango con su esposa, Jane. Ambos personajes están “disfrazados” con trajes ceremoniales *egungun* para el baile que se celebrará con motivo de la visita de su alteza real el príncipe a la colonia. Amusa, policía de la administración nativa, entra en escena y notifica, alarmado por los trajes *egungun*, a Simon sobre el acto con el que finaliza el ritual de paso del caballero, 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 a Elesin en su propio estudio hasta que dicho evento haya pasado para poder actuar y aplicar las medidas necesarias después del baile de forma adecuada.

En el tercer acto Amusa y dos oficiales acuden al mercado, escenario del ritual, para cumplir el arresto que ha ordenado Pilkings. No obstante, las mujeres del mercado e Iyaloja tratan de disuadirlo, alegando que la ceremonia es con motivo del matrimonio del Elesin. Ante la necesidad de Amusa, intervienen las mujeres jóvenes, quienes son un tanto más combativas y logran que el sargento y sus oficiales se retiren al intimidarlos por medio de la imitación de la forma de hablar de los ingleses. En seguida, se anuncia la consumación del

que no se solidifica en significado o representación. Existe también un regreso al nivel de la construcción de subjetividad del actor, lo cual es recibido por la audiencia en forma de conocimiento (Shepherd and Wallis 230). La transmisión de conocimiento como consecuencia del performance es pertinente en la obra de Soyinka, ya que uno de los objetivos de la autoaprehensión es la aprehensión positiva de la identidad africana (yoruba).

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, nos encontramos en el baile de máscaras en honor al príncipe mientras suena el ‘Rule Britannia’ y un vals pobremente interpretado por la orquesta local. En esta parte, el residente administrador, superior de Pilkings, se entera del ritual y de las mujeres que han impedido el arresto, por lo que Pilkings es reprendido y tiene que intervenir personalmente en ese momento. En tanto Simon acude a interrumpir el ritual, Jane 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 a su padre al ver que éste no cumplió con su deber ritual.

En el último acto, el Elesin, cautivo y humillado, trata de explicar al oficial de distrito cómo lejos de salvar su vida, la ha arruinado. Sin embargo, para este momento, con su continuas interrupciones y manipulaciones, es evidente que la intervención de Pilkings no es más que un incidente “catalizador” ya que el caballero dudaba 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, avergonzado y sin alternativa el Elesin se ahorca con las cadenas que lo retienen cumpliendo tarde con su deber.

En los cinco actos de *Death and the King’s Horseman* Soyinka pone en evidencia un despliegue de recursos donde reflexiona sobre el artificio teatral y presenta a un héroe trágico atípico que sabe que el inevitable desenlace de muerte vendrá de su propia mano en el momento preciso del ritual. Lo anterior tiene profundas repercusiones en la trama ya que el Elesin, en momentos cruciales de la acción, toma el lugar del dramaturgo y manipula el flujo

convencional del ritual con continuas interrupciones en las que manifiesta su destreza histriónica, la capacidad que tiene para dramatizar a los demás personajes rituales y la habilidad para manipular la situación.

Estas intervenciones del Elesin provocan que la acción dramática se abisme y que el ritual del caballero se empalme con el ritual de su propio matrimonio. Dicha autorreferencialidad no cesa en los dos actos rituales, sino que prevalece, de forma menos constante pero igualmente intensa, en los actos concernientes a los personajes británicos. En los tres actos restantes la autorreferencialidad se manifiesta tanto por medio de mecanismos convencionales —como en la toma de un personaje de un disfraz o de una máscara— como en formas más complejas donde la estrategia del *mimicry*, mimetismo y simulación, de diversos personajes colonizados es equiparable a la noción de actuación.

Estos aspectos autorreferenciales, especialmente el ritual como una representación interna de un performance cultural dentro de la gran acción dramática o una obra dentro de la obra (*play-within-a-play*), la cual duplica la experiencia estética teatral que proporciona la obra que la enmarca plantean la tragedia del caballero como teatro autorreflexivo. Este tipo de teatro sobre el teatro no solo está consciente de su propio estatus como objeto literario, sino también de sus propias estrategias literarias, las cuales hace evidentes a lo largo del texto dramático. Así, los puntos anteriores proyectan la tragedia del caballero como una obra metateatral, es decir, como una pieza teatral donde la vida que se representa en ella se percibe como ya teatralizada (Abel 60). Acerca de los personajes que aparecen en escena, Lionel Abel, quien acuñó el término de metateatralidad para describir las obras de Shakespeare, Beckett y Pirandello, nos dice que éstos no solo son captados por el dramaturgo en posturas

dramáticas, sino que estos mismos personajes se sabían dramáticos antes de que el dramaturgo tomara nota de ellos (60).

Así pues, en esta tesis argumentaré que la metateatralidad en *Death and the King's Horseman*, la cual trasciende el mero despliegue de artificio teatral y es un rasgo que se manifiesta en los niveles estructural, textual y performativo, se debe a que Soyinka incorpora los mitos y rituales yorubas, así como las tradiciones trágicas occidental y africana. Considero que al incorporar estos elementos Soyinka crea una dimensión metateatral y autorreflexiva donde las nociones de mito, ritual y tragedia desafían la división y la jerarquía convencional occidental y son parte de un dominio conceptual en el que las fronteras son porosas y flexibles. El planteamiento de la dimensión metateatral en *Death and the King's Horseman* lleva implícita una reflexión sobre los orígenes y los mecanismos dramáticos que conforman y operan en el teatro, tanto en el texto como en el performance, lo cual, en última instancia, nos conduce a la autorreflexividad del texto teatral. Por último, como parte crucial de la hipótesis de esta tesis, argumentaré que la hibridación de la tradición performativa yoruba con las convenciones trágicas occidentales, como consecuencia del reconocimiento del colonialismo, tiene como resultado el carácter autorreferencial en *Death and the King's Horseman*. Soyinka reflexiona críticamente sobre los orígenes del drama trágico de ambas tradiciones y encuentra puntos de intersección que plantean lo trágico como un elemento común, lo cual permite la hibridación y complementación de aspectos que han sido considerados como diferencias con pretensiones de jerarquizar. Así pues, en el caso del constructo trágico yoruba de Soyinka, la hibridez enfatiza su carácter autorreflexivo. Dicho carácter híbrido proyecta la tragedia yoruba de

Soyinka 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).

La aproximación de Soyinka al género trágico además de reflexionar sobre los orígenes del teatro en el drama trágico de los dioses (rituales), se perfila como una manifestación del tropo *theatrum mundi*, el mundo como un teatro, debido a que el principal objetivo de la incorporación del elemento mítico-ritual a la tragedia yoruba es fomentar una autoaprehensión positiva en los individuos africanos por medio de la evocación de referentes de su propia cultura. Este proceso de autoaprehensión, el cual requiere excluir parcialmente los modelos occidentales para después integrar lo africano a la gran tradición universal, además de tener profundas consecuencias en lo literario también promueve un proceso de descolonización. Por lo tanto, propongo que la metateatralidad en *Death and the King's Horseman*, a través del elemento mítico-ritual, promueve procesos de reapropiación identitaria como el de la autoaprehensión positiva y la descolonización. Al reincorporar los mitos y rituales yorubas a la tragedia – una forma “tradicionalmente” occidental— Soyinka integra este género a la praxis vital de los individuos africanos. Así, el objetivo principal de esta tesis será analizar las estrategias autorreflexivas mediante las que Soyinka articula la dimensión metateatral de *Death and the King's Horseman* y dilucidar los posibles efectos que dicha dimensión tiene en el lector/espectador.

Para poder analizar las estrategias autorreflexivas en el texto dramático de la tragedia del caballerizo, tanto en el guion como en el performance, considero necesario, en primer lugar, indagar sobre el dominio conceptual detrás de la noción de metateatralidad. El objetivo primordial del primer capítulo será, entonces, analizar los antecedentes teóricos y grandes constructos occidentales que Soyinka utiliza –y luego deconstruye— para poder articular su

propio constructo trágico donde además de privilegiar lo yoruba, desestabiliza las nociones convencionales de mito, ritual y tragedia al incorporarlos a un dominio donde las fronteras conceptuales son porosas. A través de este análisis propondré que la metateatralidad en *Death and the King's Horseman* se debe, en gran medida, al vínculo –no jerárquico y derivado de lo yoruba –entre las nociones de mito, ritual y tragedia como fundamento del constructo dramático de Soyinka.

Antes de las aproximaciones teóricas al dominio conceptual de la metateatralidad, presentaré los puntos más importantes de la teoría dramática de Soyinka en *Myth, Literature and the African World*. Así, además de explicar los principios que rigen a la tragedia yoruba, plantearé el vínculo que encuentro entre mito, ritual y tragedia en dicho constructo trágico. Después, para aprehender la densidad de la poética de Soyinka en “The Fourth Stage” y la dicotomía Ogun-Obatala⁴ que aquí propone, analizaré *The Birth of Tragedy* de Nietzsche, “irónico punto de partida” de la tragedia yoruba, y la dualidad Dioniso-Apolo que sirve como modelo al dramaturgo nigeriano ya que refiere y fundamenta los orígenes de la tragedia a elementos mítico rituales. Como parte de estos esfuerzos por referir la tragedia a los mitos y rituales que se dieron a principios del siglo XX consideraré también la escuela mito-ritualista de William Robertson Smith y J. G. Frazer como antecedentes directos de los Cambridge Ritualists, cuya influencia es evidente en las propuestas de Soyinka.

La postura de Nietzsche y de las escuelas mito-ritualistas son antecedentes fundamentales del “*performative turn*”, es decir, el desplazamiento o cambio de enfoque del texto al performance ocurrido en el ámbito dramático occidental que comenzó en la década

⁴ Los nombres de las deidades yoruba Ogún, Obatalá y Changó permanecerán a lo largo de esta tesis como en el texto *Myth, Literature and the African World* de Soyinka.

de los 1940 y 1950 y se concretó hasta los 90 en los estudios del performance. Esta noción que dio prioridad al performance será importante para comprender el énfasis de Soyinka en el ritual. Sobre esta línea de argumentación, pero en el ámbito yoruba, indagaré sobre sus nociones tradicionales de ritual, festival, espectáculo y puesta en escena, las cuales se sobreponen unas con otras al grado de ser utilizadas de manera indistinta e intercambiable. Estas nociones relacionadas con el performance del ámbito yoruba serán esenciales para hacer un contraste con la visión occidental, que tiende a la jerarquización y para profundizar con mayor claridad en la equiparación del dominio ritual con el dominio dramático que plantea Soyinka en *Myth, Literature, and the African World*. La exposición teórica previa, en la que enfatizo la parte ritual, me permitirá trazar una línea argumentativa hasta la noción de teatralidad o especificidad del lenguaje teatral (Féral 94), la cual surge de los estudios performativos y está estrechamente relacionada con las nociones de performance y performatividad, a la vez que integra variables como dinámicas y prácticas culturales.

Aunque en esta tesis planteo que las nociones de mito, ritual y tragedia son parte de un mismo dominio conceptual con fronteras flexibles y porosas, considero necesario hacer una distinción puntual entre ritual y teatro con el propósito de analizar con mayor precisión los puntos en las que dichas nociones se superponen. Estas diferencias me permitirán también hacer un primer esbozo sobre la función y la transformación del ritual en *Death and the King's Horseman*. Con este enfoque mítico-ritual como antecedente, presentaré y analizaré brevemente la noción de metateatralidad y plantearé la alternancia en el uso crítico de términos afines como el de metadrama. A partir de la definición de metateatralidad que tomaré como dominante, regresaré a la teoría dramática de Soyinka en *Myth, Literature, and the African World*, articulada en *Death and the King's Horseman*, y explicaré su evidente

naturaleza autorreflexiva, lo cual hace el análisis que aquí propongo, desde la metateatralidad, pertinente y fructífero.

En el segundo capítulo, cuyo objetivo será describir y analizar las instancias de metateatralidad en el ritual del Elesin, plantearé dicha escenificación del performance cultural como una pieza dramática enmarcada por otra obra exterior. Argumentaré que, en el caso de la tragedia del caballero, la reescenificación del ritual opera como dominante de la obra exterior debido a la metafísica yoruba detrás del rito de paso del Elesin. A partir de ahí, analizaré brevemente los artificios teatrales que se despliegan durante el ritual: la música como hilo transicional; la danza como el medio predominante ya que todos los sistemas semióticos que se conjuntan en el medio teatral convergen en el cuerpo de actor que interpreta al caballero; la poesía presente en los proverbios en *blank verse* y *praise-songs*; y la superposición del ritual de paso con la boda del caballero. Posteriormente, analizaré el mercado como escenario y espacio ritual liminal por el que transita el Elesin hacia el otro mundo.

Más adelante en este capítulo analizaré a los tres principales actores rituales, es decir, al Praise-Singer, a Iyaloja y a las mujeres del mercado (como coro) y al Elesin. En el caso del Praise-Singer consideraré la autorreflexividad implícita en su tarea de creador de *praise-songs* u *orikis* ya que mediante estos poemas compuestos por frases proverbiales dicho personaje dramatiza y caracteriza al Elesin al atribuirle una serie de cualidades. De este personaje también señalaré los momentos en los que interpreta o actúa la voz del fallecido *Alaafin*. En cuanto a Iyaloja y las mujeres del mercado, exploraré las posibilidades metateatrales de su función como colectividad a manera de coro griego. También plantearé al Elesin como dramatizador, director y dramaturgo dentro de la acción ritual. Por último,

estudiaré la ejecución de la alegoría del *Not-I bird* como un ejemplo de *mise en abyme* ya que esta representación añade una tercera capa de teatralidad dentro del ritual del Elesin como un performance cultural enmarcado por *Death and the King's Horseman*.

Finalmente, el tercer capítulo tiene el propósito de explorar el despliegue de estrategias metateatrales fuera del ritual. Como primer punto, indagaré sobre las instancias autorreflexivas en donde los propósitos simbólicos, sagrados y significativos del ritual se descontextualizan. Entre estos ejemplos, analizaré las implicaciones del “disfraz” de *egungun* que portan los Pilkings y el efecto que éste y la máscara tiene sobre los personajes nativos. También, como parte de la banalización del ritual que he señalado, analizaré la mascarada del cuarto acto como punto de contraste inevitable con el ritual del Elesin. En la segunda parte de este último capítulo, abordaré la metateatralidad como un aspecto figurativo mediante el que es posible problematizar la noción de *mimicry* (mimetismo y simulación), compleja estrategia del discurso colonial, en la que se niega la diferencia del sujeto colonial, el otro –que es “almost the same but not quite” – y se enfatiza su ambivalencia respecto al discurso colonial, la cual perturba la autoridad al otorgarles una doble perspectiva (Bhabha 85-88).

A partir de la noción de *mimicry* (mimetismo y simulación), analizaré a cuatro personajes como cuatro intenciones de imitación: Amusa, Joseph, las mujeres jóvenes del mercado y Olunde. Por medio de estos personajes Soyinka inserta momentos de humor relacionados a la intervención del aparato colonial en la instrucción de los colonizados a manera de parodia, la cual por momentos llega hasta la sátira. Así, Amusa se mimetiza sin cuestionar en tanto que Joseph adopta algunas formas occidentales, las cuales claramente cuestiona o simula creer. Las mujeres del mercado dan un paso más allá que Joseph y

satirizan el discurso y el lenguaje de los colonizadores ingleses. Olunde, el primogénito del Elesin, es un sujeto híbrido que se encuentra en un espacio intersticial entre las dos culturas; desde este tercer espacio tiene una doble perspectiva que le permite cuestionar y entender las complejidades de ambos mundos y sus intersecciones e incluso ir más allá. Por último, exploraré la mirada de diversos personajes, los cuales ponen en crisis la noción de espectador, para plantear dicho proceso como principio de otredad.

Finalmente, como parte de la conclusión de esta tesis, plantearé una serie de preguntas que responderé a partir de la breve discusión teórica del primer capítulo y del análisis del texto dramático del segundo y tercer capítulo. Así, desde el planteamiento del carácter híbrido de *Death and the King's Horseman*, cuestionaré la relación entre la dimensión metateatral con su dimensión política. De esta relación considero que surge una probable intención didáctica que nos hará preguntarnos sobre el propósito de Soyinka al insertar la reescenificación de un ritual yoruba y al introducir una densa dimensión metafísica en la obra, lo cual comentaré considerando el objetivo de autoaprehensión positiva de los individuos africanos. Con la inserción de la reescenificación del ritual en la acción dramática en mente, esbozaré las posibles críticas y comentarios a la práctica teatral tal y como se realiza en el mundo occidental. Por último, a partir de la flexibilidad y porosidad de la dimensión metateatral que antes expongo, analizaré cómo en *Death and the King's Horseman* por medio de la crítica y desestabilización de las nociones de mito, ritual y tragedia, Soyinka cambia la visión sobre el teatro contemporáneo al regresar a sus orígenes primigenios.

Capítulo I. Aproximaciones al dominio conceptual de la metateatralidad en *Death and the King's Horseman*

Para poder plantear el dominio conceptual alrededor de la noción de metateatralidad en *Death and the King's Horseman*, aspecto central de este primer capítulo, presentaré brevemente los puntos más relevantes de la teoría dramática de Wole Soyinka en *Myth, Literature and the African World*. Así, podré esbozar el vínculo entre mito, ritual y tragedia como pilares de la dimensión autorreflexiva en el constructo trágico yoruba de Soyinka. *Myth, Literature and the African World* es una colección de cuatro ensayos y un apéndice publicados por primera vez en 1976. Los primeros cuatro ensayos⁵ fueron concebidos por Soyinka como parte de la cátedra que impartió en 1973 acerca de literatura y sociedad en el departamento de antropología social cuando fue miembro del *Churchill College* en Cambridge y profesor visitante en la Universidad de Sheffield. En cuanto al ensayo apéndice, “The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy”, cabe mencionar que fue el primero en ser publicado en 1969 como parte de la colección *The Morality of Art* en honor a G. Wilson Knight, notorio crítico shakesperiano, mentor y profesor de Soyinka en la Universidad de Leeds.

Para entrar en materia y plantear el objetivo de la colección, la autoaprehensión positiva de los individuos africanos, Soyinka comienza con el relato de una anécdota personal. El dramaturgo narra que, en 1973 durante su estancia en Inglaterra, la Universidad de Sheffield lo colocó directamente en el departamento de inglés, el cual contaba también

⁵ “Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype”, “Drama and the African World-View”, “Ideology and the Social Vision (I): The Religious Factor” y “Ideology and the Social Vision (2) The Secular Idea”.

con un programa de literatura africana que incluía un curso que conducía a un posgrado. La aparente apertura de Sheffield quedó atrás en Cambridge, cuyos académicos, de forma más cautelosa, determinaron que las ponencias “Literature and Society” —que más tarde se convertirían en *Myth, Literature and the African World*— se impartirían en el departamento de antropología social con la participación del departamento de inglés. Al final estas ponencias solo se dictaron en el primer departamento. Esta reticencia se debió a que algunos individuos clave del departamento de inglés —a los que Soyinka después califica de tradicionalistas— no creían en “any such mythical beast as ‘African Literature’” (MLAW vii).

De forma paradójica, Soyinka empatizaba con aquellos tradicionalistas de Cambridge y aunque coincidía con su disyuntiva, sus razones eran completamente diferentes. Para los académicos conservadores el dilema residía en la negación de un corpus literario africano que tiene sus raíces en la no existencia de un mundo africano y su civilización. Para Soyinka este dilema era consecuencia de complejas reflexiones acerca de la verdadera y positiva autoaprehensión de la identidad de los africanos. Soyinka señala que la autoaprehensión es difícil de comunicar en su total realidad tanto a aquellos individuos ajenos a su propia cultura como a aquellos que han sido alienados, ya que implica un proceso en el que, a veces, será necesario liberarse de los valores de otros (viii), particularmente los europeos. Lo anterior quiere decir que, para lograr una verdadera y positiva aprehensión de su propia identidad, los individuos africanos tendrán que omitir los sistemas de significación occidentales y deberán recurrir a un sistema que tenga como pilares los mitos, la historia y las literaturas tradicionales.

Para afianzar el concepto de autoaprehensión Soyinka alude a procesos como la emancipación social, la liberación y la revolución cultural, los cuales, según la lógica occidental predominante, son necesarios para lograr el entendimiento de sí mismos. Sin embargo, aunque estas aproximaciones son más fáciles que la autoaprehensión, nos alejan del verdadero objetivo ya que todas guardan puntos de referencia externos contra los que se puede medir una progresión en el pensamiento (viii). Otra aproximación a la autoaprehensión, que proviene de autores francófonos africanos y caribeños, la cual Soyinka ha refutado desde sus inicios es la negritud⁶ cuya retórica califica de idealizadora.

Los ideales de la negritud, los cuales articulan la materialización de los principios de recuperación racial, no deben ser subestimados o menospreciados (126). Soyinka considera que el intento de la negritud de restituir y reestructurar una psique social en el establecimiento de una entidad humana distinta y glorificar sus atributos suprimidos por largo tiempo aunque es laudable, es también fallido (126). Esto se debe a que los exponentes de la negritud siguieron una ruta donde sobresimplificaron la aproximación y el reafianzamiento de los valores negros no fue precedido de ningún esfuerzo profundo para acceder a ellos (127).

Entre los exponentes más destacados y miembros fundadores de este movimiento se encuentran Aimè Cèsaire de Martinica, Lèopold Sèdar Senghor de Senegal y Leòn-Gontran Damas de Guyana. Cèsaire, quien acuñó el término, llamaba a una toma de conciencia que proviniera del orgullo de una identidad negra colectiva, la cual se derivaba de la esclavitud

⁶ 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).

(John 22). Argumentaba que la alienación causada por la represión psicológica del orden colonial europeo, la cual negaba la humanidad del sujeto negro, fuera contrarrestada a través del rechazo de la asimilación y mediante el reclamo de sus cualidades y herencia racial (22). Para lograr su objetivo Césaire propuso el surgimiento de “trabajadores culturales” que revelarían la especificidad de los negros al mundo por medio de la articulación de sus experiencias afortunadas y desafortunadas (Ngo-Nigol). Así, la conciencia de “being-in-the world” los restituiría en la historia y validaría sus logros, devolviéndoles la humanidad perdida, la dignidad, la integridad y la subjetividad de la identidad negra necesaria para confrontar el colonialismo, el racismo y el imperialismo de occidente (Ngo-Nigol).

Por su parte, Léon-Gontran Damas, autor del libro de poemas *Pigments* (1937) considerado como el manifiesto del movimiento, condena la división racial, la esclavitud y la asimilación colonial. Para Damas la negritud es el rechazo de esta asimilación que niega la espontaneidad de los negros ya que implica una pérdida, represión y rechazo de su subjetividad, así como la adopción de una civilización que despoja a las culturas indígenas de sus valores y creencias (Ngo-Nigol). Por último, Lèopold Sèdar Senghor promovía una búsqueda y el conocimiento del sí mismo y un redescubrimiento de las creencias, valores, instituciones y civilizaciones africanas. En oposición a Césaire y Damas, quienes rechazaban la asimilación, Senghor abogaba por ella en tanto permitiera la asociación, es decir, un mestizaje cultural de negros y blancos (Ngo-Nigol).

Así, planteaba las nociones de un alma, la intuición y el irracionalismo distintivos del Negro —como ellos mismos lo denominaron— y una mezcla que rehabilitaría a África y establecería su teoría del humanismo Negro. Senghor visualizaba la razón occidental y el alma del negro como instrumentos de búsqueda para crear una civilización de lo universal o

de unidad por simbiosis. Para él, el trasfondo dual cultural blanco y negro proporcionaba un entendimiento que ninguno podría dar por separado y la contribución africana podría ayudar a resolver algunos problemas que han desafiado a los occidentales. Con esto, Senghor apuntaba a una nueva conciencia racial que pondrá los cimientos para desafiar la esclavitud y la colonización de los negros (Ngo-Nigol).

Considero que las ideas de Cèsaire y Damas constituyen un punto de partida en la toma de conciencia de la identidad del mundo africano ya que se enfocaban en la reafirmación racial, novedosa y necesaria en aquel momento. Sin embargo, ambos tenían una perspectiva maniquea que idealizaba el extremo del Negro y el rechazo a la asimilación implica la negación de ésta como un posible primer paso para procesos como la hibridación. Senghor y sus propuestas de mestizaje cultural, civilización universal y el posible diálogo entre el mundo occidental y África indican, aunque de manera romantizada, una visión crítica abierta a una posible mezcla. La postura de Soyinka respecto a los partidarios de la negritud es tajante. De acuerdo con el dramaturgo, elogiaron lo aparente a partir de la adopción de la tradición maniquea europea e infligieron este sistema de pensamiento externo en una cultura radicalmente antimaniquea (127).

Para evitar la estructura maniquea, tradicionalmente europea, que la negritud adoptó, Soyinka plantea un proceso –para el caso específico de la literatura– en el que los puntos de donde surgirá la autoaprehensión provengan del interior de la misma cultura, es decir, a través de la evocación simultánea de su historia, mitología y literatura tradicional africana. Así, en los siguientes cinco ensayos Soyinka analiza los elementos míticos y rituales en diversas obras literarias de autores africanos y de la diáspora y cómo dichas obras tienen una aproximación que despliega la autoaprehensión positiva. De los cinco ensayos que

conforman *Myth, Literature and the African World*, solo presentaré los puntos centrales de los dos primeros ensayos y el apéndice ya que considero que en estos se condensan los puntos más relevantes de la teoría dramática de Soyinka.

En “Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype” Soyinka parte de la triada de dioses yoruba Ogun, Obatala y Sango, cuyos ritos de paso arquetípicos, de naturaleza trágica, son frecuentemente retomados en obras literarias o representaciones dramáticas africanas. En estos dramas, los héroes-dioses toman roles simbólicos como intermediarios que se internan en territorios de la esencia-ideal —a manera de *katabasis*— alrededor de los cuales el hombre temerosamente existe (1). Estas obras tienen también un carácter ritual-estacional, lo cual enfatiza, para los hombres conscientes de su entorno, la conciencia cíclica del tiempo (1-2). Soyinka señala que, dentro del marco de acción de estos dramas las sociedades tradicionales plantean cuestiones sociales y formulan la moral que los rige (2).

A partir del drama de los dioses, Soyinka enuncia también su teoría del espacio teatral. De acuerdo con el autor nigeriano, el escenario ritual del drama de los dioses es la totalidad cósmica, en donde el hombre se da cuenta de la inmensidad que lo rodea, es el hogar de las deidades invisibles, lugar de descanso para los difuntos y lugar de preparación para los no-nacidos (2). El escenario o arena ritual de confrontación, creado por la presencia comunal, representa el espacio ctónico⁷ y requiere de un contendiente humano —que represente los rituales arquetípicos de los héroes dioses— que lo traspase periódicamente en nombre del bienestar de la comunidad (3).

⁷ De acuerdo con el diccionario merriam-webster.com la palabra *chthonic* proviene del griego *khthonios*, de la tierra y *khthōn*, tierra y es asociada con las cosas o deidades que pertenecen o viven en la tierra. Esta palabra es comúnmente usada en los discursos mitológico-religioso, particularmente para describir las deidades del inframundo.

Lo ctónico, Soyinka señala, ocupa una categoría mundana en la imaginación europea. Esto no fue siempre así y como ejemplos menciona a deidades griegas ctónicas vinculadas a la tierra como Perséfone, Dioniso y Deméter, y protagonistas arquetípicos del reino ctónico como Orfeo, Gilgamesh, Ulises o Shiva, quienes penetraron el inframundo (3). Lo anterior nos indica que en la antigüedad en Asia y en Europa, al igual que en África los hombres existían dentro de la totalidad cósmica y poseían una conciencia de lo terrestre de su propio ser y la aprehensión de sí mismos estaba ligada a la tierra por lo que eran inseparables de la completud del fenómeno cósmico (4-5). Así, Soyinka nos explica que la gradual erosión de lo terrestre, lo relativo a la tierra o lo ctónico en el ámbito metafísico europeo, la cual denomina como antiterrestrialismo, se debió a la influencia de la tradición platónica-cristiana (3).

Las consecuencias del antiterrestrialismo van más allá del maniqueísmo cósmico implícito en las deidades que ahora supervisan a los hombres desde el cielo como en el budismo o el dios judeocristiano. En términos de la condición cósmica del hombre, el cosmos retrocede a tal grado que pierde su esencia de tangible e inmediato (4). Esto significa que los ritos de exploración del reino ctónico, es decir, el drama ritual como actividad purificadora, vinculante, comunal y como fuerza creativa desaparece ya que los hombres ahora ven hacia el cielo (4). A partir de estos planteamientos de Soyinka, considero que lo ctónico como contraparte del antiterrestrialismo conlleva una crítica sobre la descontextualización del espacio ritual-teatral en Europa. Así, en *Death and the King's Horseman* lo ctónico del ritual de paso arquetípico del caballero, es decir, lo cíclico ligado con la inevitable muerte del Elesin, además de reflexionar sobre los orígenes del teatro en los rituales de fertilidad hace de la trama un texto dramático significativo que va más allá del mero espectáculo. Más

adelante, lo ctónico conduce a Soyinka a las siguientes preguntas: ¿Puede el ritual ser llamado drama? y ¿en qué momento una celebración de carácter mítico o religioso se transforma en drama? Estos cuestionamientos apuntan hacia la flexibilidad del dominio conceptual drama-ritual y la teatralidad que trasciende las fronteras del género dramático, los cuales serán esenciales para el análisis metateatral que aquí planteo.

Para contestar estas cuestiones, Soyinka menciona que la angustia de diferenciar entre una y otra proviene de los intentos del teatro progresista europeo y estadounidense, que deseaban redescubrir el origen del teatro o la experiencia que se encuentra en la raíz de éste (6). Como parte medular de su argumento Soyinka responde que las preguntas sobre la supuesta línea divisoria que debe existir entre el ritual y el teatro resultan artificiales y no deberían preocupar mucho en el ámbito africano ya que la línea ha sido trazada por analistas europeos (6). Esta respuesta es en gran medida el argumento más audaz de la teoría dramática de Soyinka ya que por medio de esta equiparación entre el performance ritual y el teatro además de transferir los valores cosmogónicos, ideológicos y culturales del primero al segundo, también esboza un dominio conceptual en el que las fronteras de las nociones involucradas son flexibles y porosas.

Las características del drama de los dioses y el espacio teatral dan paso a los atributos de la triada Sango-Obatala-Ogun ligados al análisis de obras donde estos dioses-héroes y sus ritos de paso operan como arquetipos. De Sango, Soyinka señala que éste representa el principio de la justicia por lo que posee los atributos del relámpago, que como su instrumento cósmico simboliza su carácter expedito y retributivo (8). En segundo lugar está Obatala, símbolo de la paciencia, el sufrimiento, la esencia de la tranquilidad, la armonía en el universo y la contención (13). Dicha deidad, que posee la estética del santo, es el dios de la

pureza del alma y tiene la función de moldear a los seres humanos en tanto que a Odumare, deidad suprema del panteón yoruba, corresponde infundirles el soplo de vida (15).

Por último, Soyinka llega a Ogun, dios yoruba de la guerra, la creatividad y la metalurgia, quien además es su patrón y musa (Jeyifo WS 26 y 286). Sobre Ogun, deidad que representa la completud de la cosmogonía yoruba y encapsula el surgimiento de ésta en sus propios ritos de paso (MLAW 26), Soyinka profundiza en el ensayo apéndice “The Fourth Stage”. La esencia de Ogun es una combinación de los principios dionisiacos, apolíneos y prometeicos y por su historia y naturaleza, no existe otra deidad –según la metafísica yoruba– que se correlacione de forma tan absoluta con la cuarta área de existencia o abismo de transición (26). Para comprender mejor este cuarto espacio, recordemos que en la metafísica yoruba existen tres mundos: el de los ancestros (pasado), el de los vivos (presente) y el de los no-nacidos (futuro) (26). Estos tres mundos están vinculados por su carácter cíclico y por este cuarto espacio que es un oscuro continuum de transición donde ocurren los ritos de paso de un mundo a otro (26).

Ogun es también el “Señor del camino”; él abrió el camino al corazón de la sabiduría del oráculo de Ifa, por lo que representa el instinto del buscador de conocimiento (27). Sólo el “buscó el camino” y empleó los recursos de la ciencia para abrir una brecha a través del caos primordial de los dioses para que éstos se reunieran con los hombres (27). La dirección y motivación de este viaje indican la inclinación geocéntrica yoruba ya que eran los angustiados dioses quienes necesitaban acercarse a los hombres para terminar con la continua sensación de no estar completos y así recuperar la largamente perdida esencia de totalidad (27). Es de esta manera que el viaje de Ogun constituye el primer rito de paso a través del reino ctónico (27).

En “Drama and the African World-view”, Soyinka esboza los principios de la tragedia africana, que después relacionará con el ámbito yoruba. Aquí, las divergencias entre la aproximación al drama desde una perspectiva europea o tradicional africana no se encuentran en la predecible oposición entre el individualismo creativo occidental y la creatividad comunal africana (37), sino en las cosmogonías del mundo occidental y de África como dos entidades culturales diferentes (38). Como ejemplo, Soyinka toma el tradicional teatro de máscaras africano para profundizar sobre los elementos que constituyen el espacio del drama ritual. En estas representaciones el drama solo puede existir dentro y en contra de un espacio simbólico que represente la tierra y el cosmos (38-39). Así, el primer elemento que constituye este espacio ritual simbólico es la presencia comunal, la cual crea y define el escenario o espacio ritual y se convierte en el entorno afectivo, racional e intuitivo de la experiencia colectiva total, histórica, formadora de raza y cosmogónica (43).

Soyinka propone así al teatro como una de las primeras arenas de las que se tiene conocimiento en las que el hombre ha intentado conciliar el fenómeno espacial de su ser (40). Sin embargo, con la evolución tecnológica, la visión espacial-ritual del teatro –el pagano griego, el medieval europeo y el que aún conserva el africano– se ha contraído incesantemente y se ha convertido en áreas de actuación puramente físicas donde la representación cósmica se ha reducido a una solamente moral (41). Recordemos entonces que:

Ritual theatre...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)

De esta cita es importante enfatizar que Soyinka le otorga al escenario ritual las características de un cosmos contraído. Por medio de esta propuesta el escenario y las representaciones dramáticas que en él se llevan a cabo trascienden el artificio teatral.

Así, Soyinka subraya que el teatro ritual, visto desde una perspectiva espacial, tiene el objetivo de recrear a través de medios simbólicos y físicos la lucha arquetípica del ser mortal en contra de las fuerzas exteriores (43). Y en lo que respecta a la visión trágica del teatro, la cual contempla el escenario como un constante campo de batalla en donde fuerzas mayores a las infracciones comunales ordinarias encuentran resolución, el dramaturgo advierte que ésta va más allá y sugiere que un drama literario puede ser interpretado como una reflexión mundana de esta lucha esencial o arquetípica (43).

A partir de las nociones anteriores, Soyinka reflexiona sobre la pregunta sociopolítica de la viabilidad de la tragedia en el mundo contemporáneo (47). ¿Es pertinente aún lo trágico? Y si es así ¿qué áreas del infortunio humano podrían contener un potencial trágico? A esto Soyinka responde al afirmar que dichos cuestionamientos subrayan otra serie de divergencias entre la mentalidad europea y la africana (47). En tanto que para los primeros la angustia humana es solo viable dentro de un marco temporal estricto, para los africanos el entendimiento de lo trágico trasciende las causas de las disyuntivas individuales y las reconocen como reflejos de una desarmonía aún mayor en la psique comunal (47). Lo anterior lleva a Soyinka a la obra seminal de George Steiner *The Death of Tragedy* donde el crítico observa oportunamente que el declive de la grandiosidad trágica en Europa está relacionado con el declive de la visión del mundo orgánica y su contexto mitológico,

simbólico y referente al ritual (48), lo cual coincide con los planteamientos del antiterrestrialismo europeo y la cualidad ctónica del drama en África de Soyinka.

La viabilidad de la visión trágica en el mundo contemporáneo está contenida en la metáfora de Steiner para ilustrar la muerte de la tragedia, donde el mundo en el que el relámpago era una cornisa de la arquitectura cósmica fue derribado en el momento que Franklin intervino su poder con un cometa (49). En África, la sabiduría asimilativa de la metafísica no reconoce la diferencia de los medios para intervenir el rayo en tanto sea efectiva, ya sea por sacrificio ritual, a través de la voluntad purgativa de la comunidad que desencadena la justicia en el criminal o bien a través del revolucionario artefacto de Franklin (49).

Cuando lo trágico es viable, su atributo fundamental, es decir, el de toda verdadera tragedia o drama profundo, reside en que su contundencia interna la hace inmune a los accidentes de lugar y tiempo (50). Esto quiere decir que en estas obras encontramos un universo completo y hermético de fuerzas o la encapsulación de las esferas de la existencia dentro de las cuales la acción se resuelve (59). Respecto al universo autocontenido de la tragedia, Soyinka propone tratar de entender que el drama trágico opera dentro del marco de acción de lo que llama metafísica de lo irreductible o:

[The] knowledge of birth and death as the human cycle; the wind as a moving, felling, cleansing, destroying, winnowing force; the duality of the knife as blood-letter and creative implement; earth and sun as life-sustaining verities, and so on. These serve as matrices within which mores, personal relationships, even communal economics are formulated and reviewed. (53)

Así, en las sociedades donde se vive en esta cerrada interrelación con la naturaleza, existe un entrelazamiento visceral de cada individuo con el destino de toda la comunidad y ésta regula su existencia, la ruptura en el funcionamiento habitual comunal no solo arriesga esta realidad compartida sino amenaza su existencia misma (53).

Soyinka concluye su propuesta dramática de *Myth, Literature and the African World* con el apéndice “The Fourth Stage”, donde parte de la dualidad trágica Dioniso-Apolo de Nietzsche y junto con los principios dramáticos griegos constituyen una presencia parcial en su obra, lo cual hace de este ensayo la propuesta de hibridez que más sobresale del autor. Recordemos que este ensayo es una elaboración previa a los cuatro primeros ensayos cuya posición como apéndice y temática lo proyecta como el argumento concluyente de la colección. Para abordar “The Fourth Stage”, donde el dramaturgo hace un ejercicio en el que toma como punto de partida los principios de la experiencia trágica propuestos por Nietzsche en *The Birth of Tragedy* –los arquetipos mitológicos Dioniso-Apolo— y los extrapola a la cosmovisión mítica-ritual yoruba centrada en Ogun-Obatala, símbolos de su propia experiencia trágica (Katrak 41), comenzaré por analizar su poética híbrida en apariencia contradictoria. Presentaré los principios de la tragedia yoruba que Soyinka propone en dicho ensayo, lo cual alternaré con el análisis de *The Birth of Tragedy* de Nietzsche como “irónico punto de partida” del dramaturgo y primer eslabón para plantear el dominio conceptual de la metateatralidad.

Como primer paso para aproximarnos a “The Fourth Stage”, debemos recordar que el objetivo central de *Myth, Literature and the African World* es:

[The] simultaneous act of eliciting from history, mythology and literature, for the benefit of both genuine aliens and alienated Africans, a continuing process of self-

apprehension whose temporary dislocation appears to have persuaded many of its non-existence or its irrelevance (= retrogression, reactionarism, racism, etc.) in contemporary world reality. (xi)

Dicho acto de autoaprehensión positiva y continua de la identidad de los individuos africanos debe realizarse, idealmente, omitiendo referentes externos, por lo que la estrategia de Soyinka en “The Fourth Stage” donde el punto de partida es *The Birth of Tragedy* de Nietzsche podría parecer a primera vista una estrategia contradictoria. Así, para anticipar 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 los innegables 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.

Aunque la dicotomía lleva implícita una comparación, es también un principio estructural para organizar un sistema que permite poner en evidencia las similitudes y las diferencias y comentar sobre éstas. Así, considero que la estructura comparativa de Soyinka en “The Fourth Stage” no involucra necesariamente una contradicción en su estrategia discursiva, pues dicha estructura permite una confrontación crítica entre los rasgos de ambos modelos trágicos que, en última instancia es una manera más de enfatizar su hibridez cultural.

Sobre la posible contradicción en la estrategia discursiva del ensayo apéndice es oportuno citar lo que afirma Soyinka hacia el final del prefacio de la colección:

Nothing in these essays suggests a detailed uniqueness of the African world. Man exists, however, in a comprehensive world of myth, history and mores, in such a total context, the African world, like any other 'world' is unique. It possesses, however, in common with other cultures, the virtues of complementarity. (MLAW xii)

Lo anterior no solo revela una oposición contundente a una retórica romantizada donde solo se exaltan las virtudes de un modelo, como el caso de la negritud, sino también pone de manifiesto una voluntad para dialogar y negociar, lo cual además de enriquecer la discusión sobre los modelos trágicos nos conduce a su evidente hibridez.

La compleja asimilación y crítica que hace Soyinka de los constructos europeos y africanos anticipa la problemática que los teóricos poscoloniales identificaron, años después, con la noción de hibridez. Por esta razón considero que la obra *The Location of Culture* (1994) del destacado crítico poscolonial indio Homi K. Bhabha, donde profundiza sobre la hibridez colonial y el Tercer espacio de enunciación, me permite establecer un diálogo entre ambos autores a manera de teoría y praxis literaria. La hibridez es esencial para poder comprender mejor las implicaciones de la estrategia discursiva y el estilo de "The Fourth Stage". Aunado a lo anterior, esta noción de Bhabha me permitirá dilucidar la tragedia menos como un género occidental y más como uno que surge de un impulso común entre los hombres que, de forma ideal, debe considerar variables culturales. También, como parte de los conceptos que Bhabha esboza alrededor de la noción de hibridez, plantearé que *Death and the King's Horseman* es una obra intersticial o producto de un tercer espacio de

enunciación donde a partir de las tensiones, el diálogo y las negociaciones entre culturas surgen productos culturales distintos e innovadores.

Para plantear la noción de hibridez o las formas trasculturales que se dan en la zona de contacto entre la cultura colonizadora y la colonizada, Homi Bhabha partió de la desestabilización de la autoridad de la lengua a través de la hibridación planteada por Bakhtin (Ashcroft et al. 108). Para Bakhtin, quien empleó este término para sugerir el poder transfigurador y perturbador en situaciones multivocales de las lenguas y narrativas (108), era importante enfatizar en todo momento su dimensión política y contestataria (Young 21). Esta elaboración previa de Bakhtin en el terreno lingüístico, la cual tomaba en cuenta variables culturales para afianzar su teoría de la polifonía de voces en la sociedad, resultó idónea para Bhabha ya que la discusión sobre lo híbrido justo se encontraba en una dimensión social (Young 21).

Así, a partir de la construcción de Bakhtin, Bhabha desplazó dicha subversión de autoridad a través de un movimiento de hibridación a la situación dialógica del colonialismo, en lo que Robert J. Young, crítico británico poscolonial, califica como un movimiento astuto (21). Al señalar la hibridez como el momento en el cual el discurso colonial pierde el poder unívoco para darle significado al lenguaje, Bhabha fue capaz de rastrear complejos movimientos de alteridad y la manera en la que el discurso se abre y recupera las huellas del lenguaje del otro (21). Por lo tanto, de acuerdo con el discurso colonial y desde la perspectiva posestructuralista, para Bhabha la hibridez es:

[C]olonial hybridity is not a problem of genealogy or identity between two different cultures which can then be resolved as an issue of cultural relativism. Hybridity is 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 que la hibridez como dinámica cultural, donde aquello en donde existía un indicio de lo que era negado y no representado por la autoridad, sino repetido como algo diferente porque era una mutación o un híbrido, tiene un potencial subversivo y descentralizador que afecta al discurso colonial. Es así que la hibridez, además de invalidar la univocalidad, 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.

Como punto de articulación del desplazamiento y de la dislocación de la autoridad, en el proceso de hibridez se puede identificar “lo cultural” a disposición del poder, es decir, es el efecto de prácticas discriminatorias del grupo dominante (114). Así, la hibridez pone en evidencia la producción de la diferenciación cultural como signo de autoridad, lo cual cambia su valor y sus reglas de reconocimiento (114). La intervención de la hibridez en el ejercicio de autoridad permite representar lo impredecible de su presencia (114). En el caso de “The Fourth Stage”, la presencia del principio trágico de Nietzsche, ya no es una representación de la esencia de lo trágico como en el modelo europeo, sino una presencia parcial, un punto de partida estratégico que Soyinka utiliza para mostrar a la autoridad como un accesorio en su constructo (114). Este proceso de parcialización de la hibridez se puede describir como una metonimia de presencia que, de acuerdo con Bhabha, permite que el objeto híbrido retenga.

[T]he 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)

En esta descripción de las características del objeto híbrido, Bhabha plantea la presencia parcial de la autoridad colonial y la resistencia de lo híbrido por medio de un proceso de desplazamiento, distorsión, dislocación y repetición (105) que comienza no solo con el cuestionamiento a la autoridad sino con una reevaluación de ésta. En dicho proceso, en algún momento se percibe al objeto híbrido como una amenaza que, además de convertir la autoridad en objeto de burla potencial, es irreconocible e imposible de representar para el discurso colonial. En esta cita, la hibridez se proyecta como una metonimia de la cultura, ya que es descrita como un lugar de incesante intercambio, lucha y negociación en el espacio de contacto de dos culturas, es decir, como un tercer espacio.

A partir de la hibridez como presencia parcial que plantea Bhabha, analizaré los aspectos que proyectan *The Birth of Tragedy* de Nietzsche como una instancia de autoridad inevitable, punto de partida clave e irónico y muestra de hibridez para Soyinka en “The Fourth Stage”. La integración, transformación e innovación que Soyinka hace a partir del texto seminal de Nietzsche, quien, al igual que él, cuestionó el modelo trágico europeo – racional y aristocrático— que prevaleció hasta finales del siglo XIX, como mecanismos de hibridación, constituye el punto clave en su constructo trágico yoruba. Lo significativo del

proceso de hibridación para esta tesis es que, aunque conlleva ciertas tensiones y confrontaciones, también implica un proceso de constante negociación y conciliación, lo cual será esencial como herramienta de análisis para explorar las posibilidades del constructo trágico yoruba de Soyinka.

The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) (1872) –posteriormente renombrado como *The Birth of Tragedy, or, Hellenism and Pessimism (Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus)* (1886)– es el estudio seminal de Nietzsche sobre la visión trágica del mundo, donde afirma que la forma más alta de cultura producida en Occidente es la griega y su más perfecta expresión es la tragedia ática del siglo V (Geuss x). Ambas versiones fueron presentadas como ensayos de carácter líricos producto de la inspiración, sin ninguna clase de notas o aparato crítico, lo cual –para la escuela filológica clásica alemana— resultaba polémico e inadmisibles. Así, además, de ser sugestiva y provocadora dicha obra era también hostil respecto al método científico y la filología clásica (Porter 70).

Aunque en su momento dicha obra fue calificada como especulativa y osada, Nietzsche convirtió la tragedia en un punto de referencia para el futuro y, de manera consecuente, de primordial importancia para el presente. La tragedia ya no era solo una forma de arte anticuada, sino signo de un inminente renacimiento de la antigüedad helénica (Nietzsche 97) ligada a una experiencia existencialmente relevante que convertía los presagios de desastre y nefasta fatalidad en florecimiento humano y abundancia asociada con la purificación y renovación cultural (Porter 69). Así, este elevado género clásico se transformó en una poderosa etiqueta que se aplicó para calificar y explorar diversos dominios como las culturas, las mentalidades, momentos históricos, patrones históricos de gran alcance

y sobre todo el mito y el ritual (69). Aunque para muchos críticos la visión trágica del mundo de Nietzsche en la que recurre a los arquetipos griegos Dioniso-Apolo es convencional, tiene la peculiaridad de revelar una dimensión de la cultura clásica casi escondida por lo obvio, su turbulenta y ritualizada violencia (69-70) a la que el filósofo alemán denomina magia dionisiaca (Nietzsche 98).

De lo anterior es esencial observar 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. Así, Soyinka emplea esta característica estructural del modo trágico para su modelo yoruba ya que proviene, de acuerdo con Rainer Friedrich, del patrón ritual, el cual tiene una visión inherentemente trágica (194). En este punto es importante observar el hecho de que esta constante estructural trágica, esencial en el ritual, es enunciada por Friedrich desde una perspectiva abstracta, es decir, sin vincularse con ninguna tradición trágico-dramática en particular. Esto enfatiza la universalidad de lo trágico y libera al modelo yoruba de las referencias externas — occidentales— de las que Soyinka advierte continuamente.

Con respecto al modelo trágico propuesto por Nietzsche como presencia parcial, signo de hibridez o punto de partida del modelo de Soyinka, es significativo advertir que el proceso de hibridez fue posible debido a que existen razones relacionadas con los objetivos de ambos autores que se suman y van más allá de los evidentes paralelismos entre la cosmogonía griega y yoruba, o de la dicotomía como principio estructural. Entre estas razones debemos mencionar 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 ideológica, cultural, y 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 un objetivo similar en su propuesta de una autoaprehensión verdadera y positiva de la identidad africana por medio de la literatura, la historia y la mitología.

Como antes mencioné, para alcanzar la autoaprehensión positiva Soyinka propone la omisión de referentes externos a la cultura africana, solo para explorar y destacar a partir de sus propios modelos, las particularidades del modelo trágico yoruba para posteriormente integrarlo a la tradición trágica universal. Este enfoque en lo africano, como paso fundamental, apunta hacia la tragedia yoruba como un género ideológicamente determinado (Katrak 17). Así, para Soyinka retomar los valores tradicionales africanos y dejar parcialmente de lado los externos, ya que sus estructuras y modelos son artificiales para lo africano, promueve un nuevo marco de significación que suscita un proceso de descolonización.

La visión trágica de Nietzsche también es presencia parcial en la de Soyinka en la adopción de las convenciones de un género como discurso y visión válida en la actualidad. Recordemos que, para Nietzsche, la visión trágica del mundo iba más allá del nihilismo, ya que, aunque era señal de un agotamiento cultural de tintes sombríos podía ser transformada y renovada por el toque de la magia ritual dionisiaca (Nietzsche 97-98). La renovación se debe a que de toda verdadera tragedia se deriva un consuelo metafísico ante el dolor que provoca la constante destrucción fenomenológica del mundo y se obtiene, de forma simultánea, placer del indestructible carácter poderoso y placentero de la vida (39-41). Al momento catártico suscitado por la tragedia sigue una liberación de los grilletes de la individuación que se manifiesta en la indiferencia política seguida de hostilidad y una toma

de conciencia que tiene como resultado la renovación (98). Dicha conciencia colectiva se deriva de la totalidad artística del género que se remonta a la tragedia ática (Porter 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, recordemos la propuesta de Soyinka en “Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype”, donde —desde la perspectiva del mundo africano como entidad cultural— suprime la línea entre ritual y teatro y equipara dichos términos por no tener pertinencia para los africanos. De esta equiparación de términos, fluida y holística en la que los ritos de paso de los héroes-dioses son también sus rituales o dramas trágicos por representar los puntos de transición en sus mitos, se intuye una visión trágica del mundo por parte de Soyinka. Esto se debe a que, como ya he mencionado, los dramas trágicos de los dioses son fenómenos culturales en los que la comunidad se reúne a presenciar y participar en una representación dramática, cuya dimensión espaciotemporal teatral simboliza la totalidad cósmica y de la cual no solo obtienen entretenimiento y placer estético, sino que también se revitalizan como grupo a través de la experiencia de desintegración en el abismo de transición y resurgimiento del protagonista trágico.

A partir de la visión trágica de Soyinka, es evidente que la forma ritual trágica va un paso más allá del ámbito literario ya que enfatiza en todo momento la naturaleza del drama ritual como purificadora, vinculante, comunal y recreativa (Soyinka MLAW 4). Así, además de tomar la visión trágica de Nietzsche como presencia parcial, Soyinka retoma la totalidad artística de género ya que contempla como partes constitutivas de su constructo trágico el medio musical, el poético y el corporal (dancístico), con lo cual refuerza dicha visión. En el

drama ritual, estos tres medios que usualmente contribuyen al espectáculo, trascienden el artificio teatral y Soyinka los proyecta como otras formas de lenguaje para comunicar donde alguno de los otros dos resultan insuficientes. Como último punto respecto a la visión trágica en la tragedia yoruba, debemos recordar también que el drama ritual es un ejercicio comunitario que plantea elementos arquetípicos y que dentro del marco del ritual la comunidad busca obtener el código moral que regula a la sociedad (9). Así, 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 dicha visión trágica total y en la autoaprehensión verdadera y positiva de la identidad africana.

En esta línea de argumentación, el análisis de la presencia parcial del modelo trágico occidental en el modelo yoruba que antes propongo, nos dirige a explorar las diferencias que ambos modelos presentan y posteriormente plantear la existencia de un tercer espacio de enunciación o el lugar donde ocurre el proceso de hibridez. Es en este espacio dinámico y cambiante, que contiene huellas de otros significados e identidades (Ashcroft et al. 53-54), desde donde Soyinka enuncia su modelo trágico. La noción del tercer espacio de enunciación es, de acuerdo con Young, una extensión de la noción de hibridez que Bhabha desarrolla a partir de la zona de interacción entre la cultura indígena y la colonial (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 mencionó 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). A partir de esta declaración debemos observar que este espacio intersticial 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 interdependencia, de la negociación y del diálogo que aquí se establece.

Así, la hibridez del constructo trágico yoruba de Soyinka se manifiesta en forma de un producto literario innovador, diferente y nunca antes visto pues, aunque conserva la presencia parcial del modelo occidental y gran parte de la metafísica detrás del drama tradicional yoruba, es completamente distinto. Con respecto a la intervención del tercer espacio de enunciación, que hace de la estructura de significado y referencia un proceso ambivalente, lo cual está presente en “The Fourth Stage”, Bhabha dice:

[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 (37)

Este planteamiento teórico concuerda con la práctica dramática de Soyinka y nos ayuda a comprender su osada decisión de tomar la tragedia, género tradicionalmente occidental y vinculado a un pasado ancestral europeo, para transformarlo de acuerdo a las particularidades de la cosmogonía yoruba. Así, además de promover la autoaprehensión y, en consecuencia, la exhortación a un proceso de descolonización, el constructo híbrido de Soyinka también abre el género trágico más allá del mundo occidental. Es en este punto o espacio intersticial donde, se articula la diferencia cultural y se lleva el peso del significado de la cultura (Bhabha 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. Con esta noción en mente, analizaré a continuación 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.

En “The Fourth Stage” es posible observar que la iniciativa de Soyinka de retomar, comentar, reformular y transformar el género trágico, el cual conlleva afirmaciones de ser exclusivamente occidental y reflejar un pasado heroico e ilustre, 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). Dicha recuperación de las particularidades de cada cultura es esencial, ya que es justo en ese punto medular donde Soyinka considera que se encuentra la clave para dilucidar aspectos primordiales del hombre como las paradojas humanas, la experiencia entre ser y no-ser, la ambigüedad del hombre entre esencia y materia, y los desgarradores impulsos entre originalidad y unicidad (140).

En esta necesidad por reformular el género trágico, que apela a las ansiedades más profundas y comunes de los humanos en los términos y para las necesidades particulares de una cultura, encontramos una severa crítica de Soyinka sobre la tendencia de considerar la tragedia como género elevado exclusivo de Occidente. Así, la apropiación occidental de la tragedia tiene como consecuencia la supresión de las particularidades culturales de otras tradiciones trágicas ya que toma su visión como universal. Por lo tanto, el primer rasgo del

constructo trágico de Soyinka es la especificidad cultural y la orientación hacia una cosmogonía, en este caso la yoruba.

El segundo rasgo de la tragedia yoruba, el cual es quizá el más decisivo para establecer la diferencia cultural de ambos modelos, proviene de la diferencia que surge de los impulsos trágicos creativos Apolo-Dioniso y Obatala-Ogun. De acuerdo con Soyinka, la semejanza entre la dualidad trágica de Nietzsche 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, enunciaré en primer lugar, las particularidades de cada dualidad y sus implicaciones en la visión trágica.

Por un lado, el arte apolíneo del “image-maker or sculptor” (Nietzsche 14) 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). Estos impulsos se unen, finalmente y en igual proporción, por un milagro metafísico de la voluntad helénica para dar origen a la tragedia ática (Nietzsche 14). Nietzsche incorpora el elemento ritual en su visión trágica al localizar 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). En la tragedia yoruba, Soyinka toma como dualidad creativa a las deidades Obatala y Ogun. Obatala guarda 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 (140). Finalmente, Soyinka localiza el origen del drama ritual en los coros alrededor del culto misterioso de Ogun.

Respecto a 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). Así, en tanto Apolo es el dios de las energías creadoras de imágenes, Obatala moldea humanos que sobrepasan al reflejo. Aquí observemos que de la enunciación de estas diferencias se podría intuir cierta superioridad por parte de la cosmogonía yoruba. Sin embargo, considero que Soyinka afianza su constructo en los mitos de Obatala y hace una afirmación del carácter orgánico de la metafísica yoruba.

Acerca de las diferencias entre Ogun y Dioniso, figuras dominantes en la dicotomía por ser las que dan origen al 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). Estos atributos separan a Ogun del frenesí de las danzas dionisiacas sin restarle su grandeza revolucionaria (142). Para distanciar definitivamente ambos modelos Soyinka presenta el siguiente argumento:

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 ctónico 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-assembly does not require a ‘copying actuality’ in the ritual re-enactment of his devotees, any more than Obatala does in plastic representation, in the art of Obatala. (MLAW 142)

Aquí, Soyinka presenta el carácter ctónico del espacio donde se lleva a cabo la tragedia yoruba como rasgo que constituye dicha reformulación. Recordemos que en la cosmogonía yoruba el reino ctónico es una noción no ficticia cuya inmediatez abarca las 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, pues el drama trágico yoruba es “the re-enactment of the cosmic conflict” (150).

Finalmente, observemos que la propuesta de Soyinka de una cuarta área de existencia, de un abismo de transición o un *fourth stage*, la cual se suma a las otras tres esferas yorubas —ancestros, vivos y no nacidos— y establece un puente entre ellas, es resultado de la

hibridez de su modelo trágico. Soyinka propone este espacio desde el área de contacto de la cultura colonizadora y colonizada, el cual además de alojar los fenómenos de nacimiento, muerte y resorción –vitales en la cosmogonía yoruba— representa el abismo de transición entre las varias etapas de existencia (154), es hogar del espíritu trágico y vórtice de los arquetipos (149). Esta cuarta área, representada por Ogun, ya que los ritos de paso de dicha deidad encapsulan el nacimiento y completud de la cosmogonía yoruba (27-28), es un constructo híbrido ambivalente que, con la presencia parcial del modelo occidental trágico, promueve una descolonización por medio de una autoaprehensión de la identidad.

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 identificar la presencia parcial de éste en la estructura y la dicotomía de deidades que, en última instancia, invitan al diálogo entre ambos lados y dejan de lado la comparación y jerarquización. También de este diálogo que se establece en el tercer espacio se desprenden las características que hacen de la tragedia yoruba un género innovador, en las cuales está presente una crítica hacia la práctica dramática occidental. Por medio de la premisa de la totalidad cósmica de la tragedia yoruba en conjunto con su estrecha relación con la tierra Soyinka contrasta con la descontextualización de la tragedia en Occidente, lo cual 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.

La tragedia yoruba de Soyinka, que tiene como pilar el elemento mítico ritual, además de contar con la presencia parcial del modelo de Nietzsche toma también ciertos elementos de la escuela mito-ritualista inglesa en la que se formó el autor durante su estancia en la universidad de Leeds. Así pues, analizar las aportaciones de esta escuela es fundamental para

mi argumentación y para la construcción del dominio conceptual de la metateatralidad ya que los mito-ritualistas al igual que Soyinka exploraron los patrones mítico-rituales subyacentes en las obras literarias y dieron prioridad al ritual como parte performativa que desplaza a la autoridad que representa el texto. Aquí debo señalar que esta corriente surgió en una época donde existía una confianza desmedida en que el fenómeno mito-ritualista se podía explicar de manera integral y científica (Bell 8-22). Con el paso del tiempo sus métodos y conclusiones, los cuales carecen de los matices teóricos que exige la crítica literaria contemporánea, fueron cuestionados, refutados y rechazados debido a la insistencia en jerarquizar el mito y el ritual en un contexto cultural y religioso. No obstante, retomaré dicha corriente debido a que, en el ámbito literario, estas teorías fueron muy fructíferas ya que el mito y el ritual se revelaron como categorías o estructuras que subyacen los textos y se proyectan como herramientas de análisis productivas que traen a cuento motivos y preocupaciones ancestrales.

De acuerdo con Robert Ackerman en *The Myth and Ritual School*, la crítica mito-ritualista fue una escuela o tendencia influyente que se dio desde la década de 1920 hasta la de 1960, la cual buscaba descubrir los patrones míticos o rituales que subyacían las obras literarias (ix). Esta aproximación a la literatura es una aplicación y adaptación del grupo británico de académicos clásicos que seguían a James George Frazer —quien a su vez seguía a William Robertson Smith —llamados los “Cambridge Ritualists”: Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray, Francis Macdonald Cornford y Arthur Bernard Cook (ix).

El pionero de esta tendencia fue el lingüista y biblista escocés William Robertson Smith (1846-1894), quien pertenecía a la escuela racionalista británica de antropología. Smith argumentaba que la religión antigua era el tejido de los rituales y no de las creencias,

de tal manera que en cualquier estudio futuro de religión primitiva se tendría que dar cuenta del ritual de igual forma que del mito (Ackerman 29-30). Robertson Smith llegó a estas conclusiones a partir de la interpretación del rito sacrificial de “comuni3n” o “sacrificio totémico” semita que tenía el propósito de sacralizar la unidad social y la solidaridad del grupo (Bell 4). En el contexto de las religiones semitas, Smith argumentaba que la religión primitiva, al contrario de la religión moderna, se trataba de acciones rituales y no credos (Ackerman 43). Estas acciones estructuran a la comunidad que venera y representan una actitud ante la vida que afecta cada aspecto de su existencia (43). A partir de lo anterior, propuso que los rituales deberían estudiarse como actos significativos y que había que considerar los mitos como narrativas secundarias, opcionales y adaptables.

Esto quiere decir que para Smith el ritual era el componente primario de la religión y tenía como función social fundamental crear y mantener a la comunidad (4). La prominencia del ritual en Smith tuvo como consecuencia que el mito fuera relegado a un lugar secundario ya que había evolucionado como una explicación de lo que el rito trataba cuando el significado original se había olvidado o confundido (4). Aunque lo propuesto por William Robertson Smith fue más tarde reelaborado y modificado, aportó el basamento teórico para que Frazer y los *Cambridge Ritualist* trabajaran sobre la veta del ritual. Finalmente, respecto a Smith, debo enfatizar que la prioridad que le dio a la acción detrás del ritual, pudo haber sido uno de los primeros intentos de desplazar el texto como principal fuente de significado y destacar los múltiples significados que se obtienen de la parte performativa.

El segundo representante de la escuela mito-ritualista que presentaré es el clasicista y antropólogo social escocés James George Frazer (1854-1941), quien publicó en 1890 la

primera edición en dos volúmenes de su célebre obra *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion* (Ackerman 47). Aunque Frazer era, de acuerdo con Ackerman, un mitorritualista inconsistente, fue el pensador de esta corriente que más tuvo influencia sobre los *Cambridge Ritualists* durante la etapa en la que siguió a W. R. Smith (viii-ix). Parte de las inconsistencias en las ideas de Frazer se debieron a las adiciones y modificaciones de las tres reediciones de *The Golden Bough*, lo cual representa un principio contradictorio para las escuelas mitorritualistas ya que se pueden rastrear hasta dos diferentes perspectivas en las tres versiones.

Sin embargo, la idea fundamental que estructura *The Golden Bough*, es decir, la noción de sacrificio ritual del tótem divino de William Robertson Smith, concuerda en todas las versiones (Bell 5). Así, después de afirmar que el mito explica lo que el ritual representa (Ackerman vii), Frazer propuso que el patrón universalmente diseminado que subyacía a todos los rituales era la representación de la muerte y resurrección de un dios o un rey divino, quien simbolizaba y aseguraba la fertilidad de la tierra y el bienestar de la comunidad (Bell 5). Para Frazer el dios de Smith era ahora un dios de la vegetación y la función del ritual era agrícola, es decir, causaba que los cultivos crecieran (Ackerman vii).

La metodología de Frazer consistió, primero en refutar la idea de la singularidad de la cultura griega, después comparó los rituales, mitos y costumbres vinculados con los dioses griegos Dioniso y Perséfone —de naturaleza ctónica— con dioses de otras culturas como Tammuz, Osiris y los reyes shilluk (34). A partir de los mitos y rituales de estas deidades estableció un patrón donde éstos son heridos en combate con un adversario animal o humano, mueren, son sepultados en la tierra y se muestran posteriormente en el renacimiento o en la revitalización de las comunidades, lo cual Ackerman denomina “ritmo trágico” (60-61). Por

último, objetó la idea sobre la otredad fundamental de la cultura moderna europea en comparación con las no europeas, especialmente las culturas primitivas (Fischer-Lichte³⁴). A partir de estos argumentos, Frazer quería demostrar que la civilización europea había evolucionado de una cultura basada en el sacrificio ritual que se origina en un principio universal común a todos los seres humanos (34). Este énfasis en la universalidad de las sociedades y las culturas, especialmente la europea, provocó que *The Golden Bough* fuera un libro polémico ya que la sociedad victoriana y posvictoriana aún estaba convencida de su otredad fundamental respecto a todas las demás sociedades, culturas y seres humanos (34).

La universalidad que Frazer proponía, al igual que la reconstrucción del patrón ritual carecía de suficiente evidencia histórica y etnográfica por lo que su legado fue juzgado severamente (Bell 8). Aunque las críticas fueron cuantiosas la popularidad de *The Golden Bough* no disminuyó sino hasta principios de la década de 1960 (8). Dicha popularidad se debe, de acuerdo con Herbert Weisinger, a que Frazer creó uno de los mitos de la época moderna similar a los mitos de Darwin, quien observó un patrón en la naturaleza, a Marx que vio uno en la historia o de Freud en la psicología de los individuos (en Bell 21). Frazer había observado el patrón de nacimiento, lucha, derrota y resurrección (21). Finalmente, respecto a Frazer debo señalar que para el planteamiento de la dimensión metateatral de esta tesis, sus propuestas del patrón ritual y el ritmo trágico que surge a partir de éste, al igual que la universalización del ritual que surge del cuestionamiento de la otredad, además de ser fundamentales para plantear un dominio conceptual donde el ritual y su carácter cíclico son la base de la forma trágica, nos permiten entender el sentido de renovación en el ritual del caballerizo al igual que la particularización que Soyinka hace como paso fundamental para plantear la universalidad de la forma trágica.

A Frazer y su patrón ritual lo sucedió el grupo de los *Cambridge Ritualists* cuyo miembro central era la clasicista Jane Ellen Harrison (1850-1928). Junto a Harrison, los también académicos clásicos Gilbert Murray (1866-1957), Francis McDonald Cornford (1874-1943) y Arthur Bernard Cook (1868-1952) trabajaron de 1900 a 1915 en los orígenes del drama griego. Aquí solo abordaré los hallazgos de Harrison en *Themis* y del “Excursus” de Murray ya que estas obras cristalizan las ideas básicas del grupo de ritualistas de Cambridge⁸ (Bell 6) y la noción del *eniautos-daimon* como estructura ritual ancestral de deterioro, muerte y renovación anual, la cual es la más afín con la estructura ritual de la tragedia yoruba de Soyinka. Así pues, después de partir de la premisa del dios que muere y del ritmo trágico de muerte y resurrección implícito en *The Golden Bough*, los ritualistas se alejaron del ingenuo racionalismo de Frazer y lo reemplazaron con un vitalismo enriquecido con los avances psicológicos de Freud, Bergson y más tarde Jung (xiii y 64). Con estos fundamentos como antecedente y por medio del estudio comparativo antropológico de la religión “primitiva”, los Cambridge Ritualists llegaron a la conclusión de que el drama había evolucionado de ciertos rituales mágicos de fertilidad representados en un contexto de veneración de una deidad, quien había muerto y renacido (xi). Entre estas deidades ctónicas se encontraban Dioniso y Orfeo y fueron denominadas como “*eniautos-daimon*” o espíritus anuales (xi).

La noción del *eniautos-daimon* que Harrison desarrolló en *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (1912), era una reformulación del espíritu de la vegetación

⁸ La exclusión de Cornford y Cook se debe a que el primero llevaba a cabo mito-crítica de segundo orden, es decir, no le interesaba el patrón ritual estacional en la tragedia, sino derivarla de la religión (Ackerman 113) y el segundo trabajó de manera más marginal la importante noción de *eniautos-daimon* y su perspectiva era de orden histórico, folklorista y lingüístico (119).

de Frazer que además representaba el proceso de deterioro, muerte y renovación (126). Con esto Harrison asumía un ritual antiguo predionisiaco donde el *eniautos-daimon* era venerado, el cual parecía explicar por qué estructuras similares de muerte y renacimiento del dios correspondían al ciclo anual de las estaciones, lo cual se podía encontrar en diversas culturas (Fischer Lichte 40-41). Y es de este ritual antiguo al *Spring Demon* de donde surgió el rito dionisiaco que más tarde se relaciona con el surgimiento del drama, específicamente del género trágico (41).

Posteriormente, para demostrar que el teatro griego tenía sus raíces en el ritual al *eniautos-daimon*, Harrison partió de las afirmaciones de Aristóteles en la poética, las cuales sugerían que el drama griego se originaba en el ditirambo⁹ (41). La conexión entre el ditirambo y dicho ritual se encontraba en el Himno a los *Kouretes*(42). En este himno se invocaba al *daimon* o gran *Kouros*, quien pertenecía al *thiasos* o séquito extático de Dioniso (42). Finalmente, Harrison intentó crear una etimología nueva de la palabra ditirambo, sin mucho éxito, que era la piedra angular de su argumentación (42).

Por su parte, Gilbert Murray, conocido por explorar la parte literaria y textual del ritual y la tragedia (Ackerman xiv y 69), desarrolló y profundizó los argumentos de Harrison con su contribución de un capítulo en *Themis* intitulado “Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy” (Fischer-Lichte 42). Para demostrar los orígenes de la tragedia en el *dromena* o ritual de primavera, Murray explica la relación entre Homero, quien proveyó a los trágicos de argumentos, y dicho ritual estacional del *eniautos-daimon*, el cual determinó la forma trágica (Ackerman 128). Para llegar a su argumento central, Murray partió de un

⁹ El ditirambo es un género coral-lírico o de poesía mélica griega representado en honor a Dioniso y asociado con las festividades a dicha deidad en sopor etílico (Race 300).

mito reportado por Heródoto y posteriormente listó los elementos que parecían ser característicos de varias celebraciones anuales al *daimon*, los cuales son un *agon* o un torneo, un *pathos*, generalmente un ritual o una muerte sacrificial, un mensajero que anuncia la muerte, un *threnos* o lamentación, una *anagnorisis* y por último una *teophanía* o epifanía (Fischer-Lichte 43). Murray identificó dichos elementos en diferentes tragedias, particularmente en *Las Bacantes* de Eurípides, e intentó demostrar que estos cumplían con funciones similares a las del ritual al *eniautos-daimon* (43).

Finalmente, respecto al grupo de los *Cambridge Ritualists*, debemos recordar que, aunque sus teorías fueron rechazadas y rebatidas desde el punto de vista antropológico, histórico y etnológico por carecer de evidencia y corrección factual, ellos fueron los pioneros en explorar el análisis estructural de la tragedia en términos del ritual del cual deriva (Ackerman145). El trabajo de este grupo constituyó el fundamento teórico y metodológico para toda la mito-crítica posterior que buscaba revelar los patrones míticos o rituales que subyacen a las obras literarias (136).

La conexión que los ritualistas de Cambridge vislumbraron entre el mito, el ritual y la tragedia es de gran relevancia en este capítulo para esbozar la dimensión metateatral ya que además de trazar un posible camino entre la transición del mito-ritual al drama trágico, contemplaron también elementos como la muerte y resurrección cíclica de las deidades ctónicas y las partes del ritual al *eniautos-daimos* que más tarde pudo haber resultado en la forma de la tragedia. Lo anterior, en conjunto con el énfasis en la acción del ritual, representan el elemento clave para dilucidar el carácter autorreflexivo implícito en la escenificación del ritual de autosacrificio del caballerizo en *Death and the King's Horseman*. Por medio de la representación de un ritual ancestral yoruba de carácter cíclico dentro de la

acción teatral donde el protagonista tiene que morir con el propósito de renovar y revitalizar el bien comunal, Soyinka hace una reflexión sobre el ritmo trágico de estos performances culturales que dieron origen al drama trágico desde el escenario teatral.

El énfasis que las escuelas mito-ritualistas otorgaron al ritual no solo proporcionó a la crítica literaria herramientas para estudiar el mito y el ritual como estructuras narrativas subyacentes en los textos, los estudios del performance también partieron de esta serie de propuestas para analizar la parte ritual-performativa en el ámbito escénico y a este movimiento se le llamó *performative turn*. Así, en palabras de Hans Schulte, el *performative turn* consiste en un cambio de la cultura del texto a la cultura del performance, de los estudios del teatro a los estudios del performance, del teatro elitista, literario o reaccionario al ritual comunal (10). Este cambio que da prioridad a la parte performativa del texto teatral, el cual se cristalizó hasta la década de 1960, comenzó a gestarse con la breve, pero contundente declaración de Johan Wolfgang von Goethe en el ensayo “On Truth and Probability in Works of Art” (1798) donde sugiere que el teatro, como forma de arte, debería ser juzgado de acuerdo con el performance (Fischer-Lichte TPP 29).

La propuesta de Goethe posiblemente se debía a que desde el siglo XVIII en Alemania la literatura dramática se había convertido en el elemento central en la conceptualización del teatro, lo cual significaba que los juicios estéticos se fundamentaban solo en el texto literario (29). Después, a mediados del siglo XIX, Wilhelm Richard Wagner desarrollaría la idea de Goethe en *The Artwork of the Future* (1849) con la noción de *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total en referencia a la tragedia griega. En dicha obra Wagner concebía el espacio escénico de la siguiente forma:

Thus the spectator transplants himself upon the stage, by means of all his visual and aural faculties; while the performer becomes an artist only by complete absorption into the public. Everything, that breathes and moves upon the stage, thus breathes and moves alone from eloquent desire to impart, to be seen and heard within those walls which, however circumscribed their space, seem to the actor from his scenic standpoint to embrace the whole of humankind; whereas the public, that representative of daily life, forgets the confines of the auditorium, and lives and breathes now only in the artwork which seems to it as Life itself, and on the stage which seems the wide expanse of the whole World.

(Wagner 76)

Aunque la propuesta de Wagner era innovadora ya que implicaba que el punto focal había sido desplazado del texto al performance y el espacio escénico representaba la vida misma o la amplia extensión del mundo, lo cual es muy similar a la propuesta de Soyinka en *Myth, Literature and the African World*, representaba una minoría. Durante gran parte del siglo XIX los contemporáneos de Wagner y la crítica teatral valoraban las obras con base en el texto que sería escenificado. No fue sino hasta el cambio de siglo que surgieron dos movimientos contemporáneos que fueron antecedente e impulsaron el *performative turn*.

Por un lado, en Alemania Max Herrmann (1865-1942), especialista en teatro, contaba con una investigación de más de veinte años en el tema que le llevaron a afirmar que el texto literario no es lo que constituye y afianza al teatro como arte, sino el performance (Fischer-Lichte 19). Esta primera afirmación resultó insuficiente para Herrmann, quien más tarde afirmó que existía una polaridad fundamental entre el texto y el performance que excluía cualquier unión armoniosa (Fischer-Lichte TTP 30). Para Herrmann la oposición consistía en que el drama es una creación textual de un individuo, mientras que el teatro es un logro de la audiencia y sus sirvientes (30). Fue así, a partir de los planteamientos del teórico alemán,

que se creó una nueva disciplina llamada estudios teatrales dedicada a la parte performativa del texto teatral (30).

El retorno al performance implementado por Herrmann no fue la única propuesta en torno a este tema, los estudios sobre el ritual surgieron durante la misma época como disciplina académica (30). Como ya he señalado antes, William Robertson Smith en *Lectures on the Religion of the Semites* fue el pionero en este movimiento cuando propuso que los mitos solo servían como interpretación de los rituales (30). A Smith siguieron Frazer y el grupo de Cambridge, quienes desarrollaron la propuesta inicial del ritual del dios-héroe que muere y resurge cíclicamente.

Por último, respecto al *performative turn*, es importante mencionar que ambas vertientes —la de Herrmann en los estudios teatrales y la de Smith en los rituales— propugnaron por la inversión de las posiciones jerárquicas de mito a ritual y de texto literario a performance teatral antes de las teorías de Burke, Austin y Turner en las décadas de 1960 y 1970 cuando el movimiento finalmente se consolidó como tal (31). Así pues, la obra dramática de Soyinka tiene como legado y presencia parcial las aportaciones de las escuelas mito-ritualistas y como texto dramático poscolonial es posible situarla dentro de esta corriente que da prioridad a la parte performativa. Después de exponer el *performative turn* como un movimiento que integra, vincula y consolida la naturaleza performativa-ritual en el teatro occidental, a continuación, presentaré algunas nociones sobre la concepción del ritual en el mundo yoruba con el propósito de contrastarlo con la noción occidental y señalar su presencia en la obra de Soyinka.

En el ámbito yoruba las palabras ritual o *etutu*, festival u *odun*, espectáculo o *iran* y espectáculo/obra (play) o *ere*¹⁰ se usan frecuentemente de forma intercambiable. La permutabilidad de estos términos, que pertenecen a la esfera del performance cultural, revela su carácter abierto e inclusivo que deja de lado cualquier pretensión de exclusividad, separación o inamovilidad (Thompson-Drewal 12). Respecto a las categorías de obra (play) y espectáculo, *iran* o *ere*, es necesario anotar que además de significar intrínsecamente repetición y transformación, son las más amplias ya que los yorubas conciben el espectáculo como una dimensión permanente y mística de realidad, la cual hasta que es revelada por actores expertos, es inaccesible a la experiencia humana (13).

Los espectáculos yorubas, que incluyen todos los festivales y la mayoría de los rituales religiosos, no implican roles bicamerales fijos, es decir, la relación de poder entre el que mira y es mirado es inestable (15). Lo anterior significa que los espectáculos yorubas son participatorios y la relación entre sujeto y objeto es eventual, es decir, tanto los participantes directos como la audiencia tienen roles activos y variables en la acción, por lo que se encuentran en continuo flujo durante el performance (15). Esta cualidad participatoria se encuentra también en rituales y festivales donde los participantes se mueven dentro y fuera de la acción propiciando una experiencia que es al mismo tiempo autotélica y reflexiva.

En cuanto al concepto de obra (play), más amplio y genérico que el de espectáculo, Thompson-Drewal menciona que el performance de un ritual es a la vez “trabajo duro” e “interpretación”¹¹ (15). La obra (play), al igual que los espectáculos yorubas, son de forma

¹⁰ De acuerdo con R.C. Abraham *Iran*, espectáculo u obra, es también pronunciado y escrito como *ire*, *ere* o *are* dependiendo del área geográfica y es frecuentemente traducido como performance teatral (Thompson-Drewal 13 y 206).

¹¹ En el original “playing”.

más específica, procesos cautivadores, participativos y transformacionales (15). Lo verdaderamente significativo es que interpretar una situación (to play) implica intervenir en ella, es decir, transformarla (17). En el contexto yoruba, interpretar (playing) involucra pasar tiempo con las personas regocijándose, involucrándolos en competencias de ingenio verbal y/o físico, y llevando a cabo (playing out) tácticamente estrategias para que tanto actores como espectadores sean desorientados, sorprendidos, conmocionados y en conjunto rían y disfruten (17). Esta dinámica proyecta las obras/interpretaciones yorubas como ejercicios reflexivos, lúdicos y exploratorios donde se ejerce cierto poder que proviene de la performatividad de los participantes (18). Así, en estas obras, lo que se pone a prueba es el ingenio de los participantes y lo que finalmente aprendemos de estas situaciones performativas es que son aplicables a cualquier situación de la vida (19).

En lo que respecta a los rituales yorubas o *etutu*, Thompson-Drewal menciona que son performances propiciatorios para deidades, ancestros, espíritus y seres humanos (19). Los *etutu* propician o sosiegan¹² (*tu*) ya que involucran sacrificio (*ebo*) y obra/interpretación (*ere*) por lo que son social y espiritualmente eficaces (19). Como una categoría amplia de performance, el concepto de ritual yoruba incluye festivales anuales (*odun*), ritos semanales (*ose*), funerales (*isinku*), adivinaciones (*idafa*) e iniciaciones e instalaciones de todo tipo cuyos nombres varían de acuerdo con el contexto particular (19). En este punto es importante enfatizar que cuando los yoruba performan un ritual (*se etutu*) frecuentemente dicen que irán a “interpretar” (play) en un sentido lúdico que implica instancias de improvisación (19).

¹² “Cool” en el original.

La noción de improvisación es importante en los *etutu* ya que en ésta se encuentran implícitas las ideas de re-crear o restaurar. A partir de lo anterior es posible afirmar que los rituales yorubas concuerdan con las nociones contemporáneas de las artes performativas ya que se hacen innovaciones frecuentes, las cuales no rompen de ninguna forma con la tradición sino son continuaciones en el espíritu de improvisación (23). Así pues, los rituales yorubas no son estructuras rígidas donde los participantes acaten mecánicamente un deseo arraigado para la repetición colectiva en apoyo de un orden social dominante (23). Por el contrario, los *etutu* son procesos transformativos o generativos capaces de modificar la conciencia humana y cambiar el estatus social de los participantes, los cuales gracias a su maleabilidad y capacidad de ser transformados por agentes humanos conocedores a través de la puesta en escena y la improvisación, han sobrevivido procesos como la esclavitud y la colonización y tolerado credos como el cristianismo y el islam (xiii y 27). Finalmente, los rituales solo se tornan eficaces en el performance o interpretación y son también concebidos por medio de la metáfora del viaje ya que en relación sinecdóquica a la ontología del espíritu humano, éste viaja a través de los procesos de nacimiento, muerte y reencarnación (xvii y 28).

Por último, es importante tener presente que el drama en el continente africano como género literario fue legado del periodo colonial y existía en dos formas: las comedias satíricas y las reescenificaciones históricas (en Katrak 55). La tragedia no figuraba en los géneros aceptados de manera tradicional entre la población colonizada debido a que en sus cosmogonías se creía que representar o expresar tristeza de alguna manera la invocaba (55). No obstante, existen indicios de lo trágico en la mitología, en el sentido de un paso inevitable para el florecimiento y la regeneración de la comunidad. No fue sino hasta el periodo

poscolonial que el drama trágico y la teoría sobre éste comenzó a producirse ya que, según Ketu Katrak, era el género que mejor narraba la experiencia colonial.

Con el objeto de afianzar la dimensión autorreferencial del performance, insistiré en el significado elusivo y proteico de la noción de teatralidad, la cual es componente esencial de la metateatralidad. Así pues, la teatralidad o la esencia que da forma al teatro (George-Graves 8) pertenece a un dominio de conceptos afines con los que se le asocia y se tiende a confundir como son el de mimesis, *theatrum mundi*, antiteatralismo, ritual, metadrama, metateatro y metateatralidad (Postlewait y Davis 8). Aunque el término teatralidad fue acuñado en lengua inglesa en 1837, comenzó a ganar prominencia hasta el ya mencionado *performative turn* o movimiento durante el cual las artes escénicas tomaron distancia del texto y se dio prioridad a la parte performativa del texto teatral.

El auge de dicho término, al que se le relaciona frecuentemente con el de performance y el de performatividad¹³ y que coincidió con la institucionalización de los estudios teatrales y del performance, se debió a que puede ser empleado no solo para describir la especificidad de los mecanismos teatrales, sino también se puede abstraer para explorar cualquier arte escénica, performativa o incluso en la cotidianeidad de la vida diaria (Postlewait y Davis 1 y Féral 105). Así pues, sobre su sentido performativo, Postlewait y Davis plantean que la teatralidad es un modo de representación o un estilo de comportamiento caracterizado por sus acciones histriónicas, maneras y estrategias y por lo tanto es una práctica y además un

¹³ De acuerdo con Richard Schechner el performance es un comportamiento ritualizado condicionado y/o permeado por la interpretación (play) (52). En tanto que para Robert Leach es una sección del comportamiento humano, el cual es presentado –resaltado o delimitado de cierta forma– especialmente en el escenario ante una audiencia (182). Sobre la acepción artística del performance Leach señala que es también llamado “live art” y es una presentación en la que el performer aparece como sí mismo y actúa “en serio” (182). Derivado de estas definiciones lo performativo es entonces un pronunciamiento en el que se representa algo y performatividad es cualquier cosa que es potencialmente performativa (Leach 182).

modelo interpretativo para describir identidades psicológicas, festividades comunales y espectáculos públicos (1). Este primer sentido performativo de la definición de teatralidad será necesario para plantear su acepción teatral ya que arroja luz y se complementa con su significado teatral. Con esta primera definición performativa complementaria como antecedente, la teatralidad como lo que es prototípicamente el teatro se puede delimitar a los tipos específicos de estilo de performance que incluyen todos los códigos semióticos de la representación teatral (1).

Ahora bien, aunque en esta tesis solo exploraré la teatralidad relacionada con el escenario teatral, es importante mencionar que su existencia fuera del escenario es indicativo de una dimensión filosófica trascendental que plantea la teatralidad en escena como una de las posibles expresiones de este fenómeno (Féral 98). Así, la teatralidad es entonces una estructura trascendental cuyas características generales son asumidas por el teatro, en otras palabras, el teatro es posible solo porque la teatralidad existe y porque la pone en juego (98-99). Sobre los mecanismos que hacen que la teatralidad escénica surja, Josette Féral propone al actor, la actuación y la ficción en contraposición con la realidad.

Sobre la primera noción Féral, quien sigue al dramaturgo ruso que acuñó dicho término Nikolai Evreinov, señala que la teatralidad en el escenario surge de un actor que, movido por un instinto teatral, intenta transformar la realidad que le rodea al representarla como teatral (99). La sola presencia del actor (el yo que actúa) es suficiente para asegurar que la teatralidad se preservará y que el acto teatral tomará lugar ya que es a la vez productor y canal de ésta al codificarla e inscribirla con signos dentro de estructuras simbólicas en el escenario (100). Estas estructuras simbólicas, todas formas de ficción narrativa fácilmente reconocibles para el público que se apropia de ellas como modos de conocimiento y

experiencia, son simulacros escenificados que demuestran posibles cosmogonías cuyos aspectos verídicos e ilusorios son comprendidos simultáneamente por el espectador (100). El actor produce la teatralidad por medio de la mirada con la cual postula y crea al “otro”, el espectador, y plantea un espacio distinto y virtual que le pertenece también a este “otro” del que puede emerger la ficción (97-100). Mientras tanto, el espectador, quien nunca es completamente crédulo, por medio de su mirada de doble filo penetra la máscara del actor cuestionando el arte de disimulación y representación (100).

La segunda noción que se relaciona con el surgimiento de la teatralidad escénica es la actuación como resultado de la decisión del artista (actor, director, diseñador o dramaturgo) de ocupar conscientemente el aquí y ahora de un espacio diferente a lo cotidiano (101). La actuación, que está codificada por reglas que gobiernan al performance en general y por otras que varían según la estética del periodo histórico y el género, crea un marco teatral que se vuelve visible solo a través de una codificación tácita del espacio y de los participantes que crean el fenómeno teatral (101). Así, dicho marco teatral es un proceso producido como expresión de un sujeto en acción —el artista— que se relaciona con un objeto —el espectador, quien toma posesión de la acción al mirar— transformándose ambos en objetos teatrales (102).

Por último, respecto a la ficción contrapuesta a la realidad como tercera noción de la que surge la teatralidad escénica, Féral señala que ésta se desprende de la aparente equivalencia entre representación teatral y realidad interpretada como indicativo de teatralidad (102). Así pues, aunque la teatralidad ha sido asociada peyorativamente con connotaciones de artificialidad y falsedad, ésta se proyecta como un proceso en el que se le recuerda continuamente al espectador que se encuentra en el teatro, cara a cara con un proceso

representacional consumado (102). En dicho proceso se afirma lo teatral como distinto de la vida y de la realidad, lo cual es condición necesaria para la teatralidad escénica y plantea su búsqueda en el discurso autónomo que constituye al teatro lejos de una posible equivalencia entre representación y realidad o en una ilusoria relación con ésta (102). Finalmente, respecto a la teatralidad, debemos observar su carácter reflexivo, el cual emerge de la intención del actor de teatralizar su entorno y de la mirada consiente del espectador. Ambos, actor y espectador, son parte de una paradoja, que Féral describe de la siguiente forma:

[To] believe in the other without completely believing in him...Understanding the fragmentary nature of momentary illusion, the spectator looks at the simulacrum created by the actor, a simulacrum that invites the spectator to cross over into the realm of the imaginary, to yield to the desire of being the other, of transformation of alterity. His performance transforms into signs the displacement by which he distinguishes himself from the "other". (Féral 100)

De las líneas anteriores es oportuno enfatizar esta suspensión de la credulidad en el ámbito dramático como un reconocimiento de la ficción y como un primer paso esencial para reflexionar sobre la naturaleza del teatro, es decir, un paso más allá a su dimensión meta.

Antes de concluir este recorrido por el dominio conceptual de la metateatralidad y plantear las posibilidades que esta noción ofrece para explorar *Death and the King's Horseman* dedicaré las siguientes páginas a enunciar las diferencias entre ritual y teatro. Si bien en esta tesis planteo que las fronteras del dominio conceptual de la metateatralidad como flexibles y porosas y que los límites tienden hacia la superposición, la tragedia del caballero es sin duda una pieza teatral que pone en juego las nociones que forman parte de dicho dominio, lo cual es un indicativo esencial de su carácter autorreflexivo.

Así pues, en esta tesis, la necesidad de distinguir entre ritual y teatro surge de la predominante dimensión mítica-ritual de *Death and the King's Horseman*, la cual proviene directamente del objetivo ulterior de la obra de Soyinka que es fomentar la autoaprehensión positiva de los individuos africanos. Dicha autoaprehensión que se obtiene de la evocación simultánea de la dimensión mítica-ritual, de la historia y de la literatura está articulada en escena, principalmente, a través de la inserción de la representación del ritual del caballerizo y en los mitos y rituales tradicionales yorubas que subyacen a la obra. Lo anterior provoca intersecciones entre el teatro y el ritual las cuales, de acuerdo con Helen Gilbert, varían en cada tradición y deben reconsiderarse en el contexto poscolonial (56).

Los rituales, como memorias colectivas –sagradas o seculares, públicas u ocultas— codificadas en acciones (Schechner 52) y el teatro como la forma artística que se centra en el performance de piezas dramáticas (Leach 184), comparten la dimensión performativa, es decir, ambas nociones se piensan como acciones o hechos deliberados, conscientes de sí mismos con cualidades transformativas y traslacionales (Gilbert 56). A pesar de estas similitudes –las cuales se potencian en el ámbito performativo africano— el teatro y el ritual son entidades conceptuales distintas que deben ser reconocidas como prácticas diferentes. El ritual es siempre eficaz para la comunidad que lo representa ya que tiene el propósito de conservar el orden en eventos que van desde una cosecha hasta matrimonios, nacimientos y muertes (57). En cambio, el teatro consiste, la mayoría de las veces, en representaciones (hasta de una historia “verdadera”) con el objetivo de entretener permeadas por la ficción (57).

En este punto es importante señalar que autores como Soyinka entretrejen elementos del drama occidental con los rituales yoruba, lo cual, de acuerdo con Helen Gilbert, sitúa los

rituales de manera más prominente en el mundo contemporáneo, que resulta en una hibridez y ‘contaminación’ que proporciona una manera constructiva de localizar al ritual en un contexto post-imperial (58). Así, cuando un ritual se presenta en escena, como en el caso de la tragedia del caballero, debe re-presentarse y re-interpretarse en un contexto dramático; su justificación es teatral y no religiosa y como parte del teatro se le da otra forma (Gibbons en Gilbert 59). Otra complicación que resulta de la inserción consciente de un ritual en el teatro, de acuerdo con Gilbert, es la tendencia a alterar el significado del ritual al ser combinado por el dramaturgo con mecanismos dramáticos que están diseñados principalmente para entretener (60).

A partir de lo antes expuesto podemos concluir que Soyinka proyecta *Death and the King's Horseman* como una pieza teatral que al reinterpretar las funciones del ritual y otorgarle prominencia tanto a nivel estructural como textual y temático reflexiona sobre la proximidad y la similitud de los objetivos que ambas nociones persiguen. Es de esta forma que, aunque la inserción del ritual del caballero no busca el orden y la armonía como lo haría su contraparte no ficcional, sí busca la reflexión sobre los contextos de los rituales africanos y europeos y, lo que es más importante, busca la autoaprehensión de los individuos africanos. Estos dos objetivos, que se desprenden principalmente de la reinterpretación y escenificación del ritual, cumplen simultáneamente con los propósitos tanto del ritual como del teatro, es decir, la eficacia y el entretenimiento.

Después del breve recorrido por la teoría dramática de Soyinka y del planteamiento de las nociones que constituyen la dimensión metateatral en *Death and the King's Horseman* presentaré la evolución histórica de la noción de metateatralidad y su alternancia con

términos afines¹⁴. El término metateatralidad fue acuñado por Lionel Abel en 1963 en su obra *Metatheatre: A view of Dramatic Form* para designar metaobras de las que nos dice lo siguiente:

Yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized originally? Myth, legend, past, literature, they themselves. (60)

Sobre esta primera incursión de Abel en la que planteó el metateatro como un concepto crítico para analizar obras donde los dramaturgos reflexionan sobre la cualidad ya reflexiva de la teatralidad de la vida representada en escena, debemos notar que esbozó también dicha noción como un género dramático. Lo anterior marca una división entre los críticos que seguirían a Abel y que consideran el metateatro como un género y a aquellos que lo emplearían como un término que designa una serie de técnicas dramáticas y teatrales.

A Abel y el análisis de las obras teatrales que comentan sobre sí mismas como un nuevo género siguió James L. Calderwood con el término metadrama. Este cambio de metateatro a metadrama se debió a que, de acuerdo con Calderwood, el primer término no es satisfactorio ya que sugiere ir “más allá”, es decir, propone un esfuerzo por llegar a los límites del drama como si éste estuviera afectado por alguna clase de hubris artística (Calderwood 4). Las limitaciones que señala Calderwood sobre la noción de metateatro son una crítica

¹⁴ El itinerario crítico del término metateatralidad que aquí trato está parcialmente basado en la tesis doctoral de Nathaniel C. Leonard, *The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama*.

directa al uso que Abel hace de éste y de la noción de metaobra ya que, además de lo arriba señalado, plantean dicho género como una antiforma en la que las fronteras entre la obra autocontenida como pieza de arte y parte de la vida se disuelven (4). Así, en una línea argumentativa similar a la de Abel, Calderwood propone que el metateatro sea una subcategoría del metadrama el cual define a partir de las obras de Shakespeare de la siguiente forma: “Shakespeare’s plays are not only about the various moral, social, political, and other thematic issues with which critics have so long...been busy but also about Shakespeare’s plays” (4).

Después de la propuesta de metadrama de Calderwood para denominar un género dramático autorreferencial donde el dramaturgo construye una pieza dramática a partir de la reflexión de sus propias obras, Richard Hornby continuó con la misma noción y suma lo siguiente:

[M]etadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself. There are many ways in which this can occur...all drama is metadramatic, since its subject is always, willy-nilly, the drama/culture complex. A playwright is constantly drawing on his knowledge of drama as a whole (and ultimately, culture as a whole) as his “vocabulary” or his “subject matter.” At the same time, his audience is always relating what it sees and hears to the play as a whole, and beyond that, to other plays it has already seen and heard, so that a dramatic work is always experienced at least secondarily as metadramatic. Metadrama is thus not a narrow phenomenon, limited to a few great playwrights or to a few periods in theatre history. (31-32)

De Hornby debemos notar el carácter ubicuo que le otorga al fenómeno metadramático, ahora éste va más allá de las obras de Shakespeare y ya no solo depende del dramaturgo y la

inmediata referencia a sus propias obras, sino también del público y su bagaje dramático. Sobre las maneras en que el metadrama se puede manifestar, Hornby nos ofrece cinco posibilidades: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, la interpretación de un papel dentro de este mismo, las referencias literarias y a la “vida real” y la referencia a sí mismo (32). Aunque en primera instancia esta serie de técnicas parecen ofrecer un punto de partida concreto para el análisis de dichas obras, Nathaniel C. Leonard señala que la inclusión de la escenificación de ceremonias y las referencias a la “vida real” hace del fenómeno metateatral tan omnipresente que lo vuelve un concepto sin sentido (5). Sin embargo, dicha ubicuidad de la metateatralidad que Hornby señala apunta también hacia una dimensión metateatral en toda pieza teatral que no siempre se percibe en un primer plano, sino que se encuentra de manera secundaria.

Las aproximaciones de Abel, Calderwood y Hornby a la metatrealidad/metadrama como género literario crearon una serie de ambigüedades surgidas de la amplitud que le dieron a dicho fenómeno. No obstante, en aproximaciones más recientes como la de Martin White en su discusión sobre el *theatrum mundi*, el metateatro y el metadrama, los cuales son utilizados como términos intercambiables, son vistos como una serie de estrategias, tropos o tácticas que un dramaturgo puede emplear con el objetivo de crear momentos que sirvan como una teatralización de lo teatral en alguna obra (White en Leonard 6). Aunque White no puntualiza la diferencia entre metateatro y metadrama¹⁵, sí especifica que la serie de estrategias, tropos y técnicas mediante las que se manifiesta dicho fenómeno, de las que es

¹⁵ De acuerdo con Leonard, a partir de las posturas de White y Yatchin, el metadrama es una cualidad o efecto generado por un momento dramático, en tanto el metateatro parece ser la estrategia que genera dicho efecto (7).

posible intuir los niveles textual, escénico y temático, reflexionan sobre su ya consciente teatralidad.

Sobre la misma línea argumentativa de White, Paul Yatchin en su discusión de la sátira *Antonio and Mellida* de John Marston enfatiza la dimensión social del metateatro, el cual considera que además de intensificar la conciencia teatral, realza las situaciones donde está involucrado el artificio social (Leonard 6). Esta dimensión social a la que hace referencia Yatchin es, de acuerdo con Brian Crow en “African Metatheatre: Criticizing Society, Celebrating the Stage”, crucial para las manifestaciones de metateatralidad en el ámbito dramático en África. Sobre esto, Crow afirma que en el continente africano los dramaturgos han explorado la metateatralidad más allá del “yo”, el problema de su identidad y la capacidad individual de realización y entendimiento que se hace en el teatro occidental y lo han empleado, tomando ventaja de la intensa teatralidad de los eventos performativos en África, para exponer y condenar social y políticamente las condiciones coloniales y poscoloniales que les parecen injustas y repugnantes (133-134). Esta postura política y moral en sus aproximaciones a la metateatralidad evocan una vez más la eficacia propia del ritual traducida al teatro.

Finalmente, respecto a la noción de metateatralidad, de la cual haré especificaciones más puntuales durante el análisis de la tragedia del caballero en los siguientes capítulos, me gustaría proponer como definición principal de esta tesis la de Nathaniel C. Leonard ya que incluye las posibles formas en las que se manifiesta y plantea la creación de una dimensión autoreflexiva. Así pues, respecto al metateatro Leonard nos dice lo siguiente:

‘[M]etatheatre describe[s] a conceit, trope, or dramatic strategy that appears in a play and which calls attention to the specifically theatrical nature of the drama by in some

way creating a new level or layer of performance... 'Metatheatricality' ...is meant to describe the games that dramatic works play with theatrical convention and the manner in which the performance toys with its relationship to its audience. (7-8)

Con esta definición como antecedente, en este capítulo concluiré proponiendo que la teoría dramática de Soyinka, articulada en el texto y en la parte performativa de *Death and the King's Horseman*, es fundamentalmente metateatral.

Así pues, recordemos que los mitos y rituales tradicionales africanos, principalmente los yorubas, son los dos principios estructurales que dan forma a la teoría dramática de Soyinka en *Myth, Literature and the African World*. Lo anterior permite a Soyinka no solo reflexionar sobre la función de los mitos y rituales en el drama africano contemporáneo, sino también considerar y contrastar críticamente con su contraparte occidental. Estas reflexiones conllevan la propuesta de los posibles orígenes del teatro en los rituales de los dioses, articulados en el guion y en el performance de la tragedia del caballero. Además de la continua autorreflexión mítica-ritual, la hibridez genérica de convenciones teatrales occidentales y yorubas del constructo trágico de Soyinka, también presentes en el texto y en la ejecución, representan el segundo factor que hace de la teoría dramática detrás de *Death and the King's Horseman* una pieza dramática fundamentalmente metateatral.

Capítulo II. La metateatralidad en el ritual: la obra dentro de la obra

En las didascalias del primer acto de *Death and the King's Horseman*, Wole Soyinka comienza con la descripción de una escena que transcurre durante el cierre del mercado. La aparente cotidianeidad de dicha escena, donde los puestos son vaciados y las mujeres vuelven a casa cargadas con canastas, da paso a la entrada del Elesin Oba seguido de sus tamborileros y Praise Singers. Al comenzar el diálogo entre el caballero y su Praise-Singer principal, el lenguaje poético empleado por los personajes, el cual es densamente metafórico y está permeado de proverbios yorubas, plantea a los espectadores una situación fuera de lo ordinario que, si bien no es incomprensible, sí es un tanto críptica en un primer acercamiento para un público occidental ajeno a la cosmogonía yoruba.

Esta contundente inmersión en la atemporalidad del ritual del caballero y en la cosmogonía yoruba que hace Soyinka en el primer acto causa cierto nivel de incertidumbre en el lector/espectador que no se resuelve por completo sino hasta el segundo acto, en el cual ocurre la trama que aloja al ritual, cuando el oficial de distrito Pilkings lee lo siguiente en el reporte del sargento Amusa: “I have to report that it come to my information that one prominent chief, namely, the Elesin Oba, is to commit death tonight as a result of native custom” (20). Aún desorientados ante las obvias “limitaciones” lingüísticas de Amusa, los Pilkings piden a Joseph, su sirviente converso cristiano, que les explique qué hay detrás del “cometer muerte” del Elesin que reporta Amusa. Así, Joseph les aclara que como parte de las leyes y costumbres de los nativos el Elesin debe matarse a sí mismo, es decir, simplemente morir para acompañar al rey en su viaje al cielo.

Es de esta manera que Soyinka nos introduce a la representación interna del ritual de paso del Elesin *in media res*, el cual transcurre durante el primer acto, la segunda parte del

tercero y concluye en la parte final del quinto acto, lo cual lo proyecta como el elemento dominante de reflexión temática. Considero que dicha reinterpretación del ritual opera como una obra dentro de la obra ya que en ésta hay un despliegue de teatralidad y artificio escénico que duplica la experiencia estética que provee *Death and the King's Horseman* como obra que lo enmarca. Por lo tanto, el objetivo de este segundo capítulo será describir y analizar la inserción de la reinterpretación escénica que hace Soyinka del ritual de paso del Elesin como un performance cultural enmarcado dentro de una obra o una *play-within-a-play*. De igual forma estudiaré los ejemplos de autorreflexividad que se desprenden del ritual como estrategia metateatral materializada en la escenificación ritual enmarcada.

Antes de presentar el ritual del caballero como una *play-within-a-play* es oportuno recordar que la inclusión consciente del ritual en escena conlleva necesariamente una representación o re-interpretación de dicho performance cultural dentro del contexto dramático (Gilbert 59). Dentro de este contexto la justificación del ritual ya no es de índole religiosa o espiritual sino teatral por lo que, ahora secularizado, el dramaturgo le da otra forma al combinarlo con estrategias dramáticas pensadas principalmente para entretener al público (59-60). Una vez dramatizados en el ámbito secular, los rituales pueden conservar algunos elementos o funciones sagradas y es justamente esta coexistencia del ritual y el drama lo que, lejos de fomentar un voyerismo antropológico, propicia la reflexión, preservación y diseminación de estas prácticas tradicionales (61).

Las modificaciones que hace Soyinka en el ritual para su reinterpretación escénica dentro de *Death and the King's Horseman* son principalmente de orden estructural. Esta alteración en la estructura se observa en la división en tres partes de la puesta en escena del ritual, el cual transcurre durante todo el primer acto, en la segunda mitad del tercero y hacia

el final del quinto y último acto. Considero que el propósito principal de Soyinka al fragmentar el ritual mediante la alternación de un acto yoruba con uno relativo al contexto colonial es contrastar la complejidad de la metafísica detrás del ritual yoruba con la descontextualización de los rituales en Europa. Dicha estrategia de contraste también se articula, de acuerdo con David Richards, en la diferencia entre la sabiduría de las expresiones proverbiales yoruba y el pequeño vocabulario permeado de superioridad, condescendencia y escepticismo de los personajes del aparato colonial (en Booth 533).

Respecto a la noción de *play-within-a-play* Gerhard Fischer y Bernhard Greiner mencionan que en teoría dramática la obra dentro de la obra es una estrategia, convención teatral o una clase de subgénero dentro de la literatura dramática y práctica teatral, la cual describe un método para construir textos teatrales que contengan, dentro del perímetro de su realidad ficcional, un segundo performance teatral interno (xi). En esta obra interior los actores interpretan un papel adicional y la duplicación de la realidad teatral es frecuentemente reforzada por la presencia de un ‘público interno’ sobre el escenario, quienes actúan como un doble de la audiencia real (xi). Sobre la característica más destacada de una *play-within-a-play* como convención y estrategia teatral, Fischer y Greiner señalan que estas representaciones internas duplican la experiencia estética, la cual ya presenta una realidad dual: el actor, quien aparece en escena, en su propia presencia física y en el papel que representa, asume e interpreta además otro papel; así añade una tercera identidad que en sí misma está construida en el contexto de un tercer nivel de tiempo, espacio, caracterización y acción (xi).

Con estas nociones como antecedente es posible afirmar que en *Death and the King's Horseman* la obra externa es la que ocurre dentro del contexto colonial en la ciudad yoruba

de Oyo en Nigeria alrededor de 1942 o 1943 y esta enmarca la representación interna del ritual, la cual duplica la experiencia estética dramática y cuenta también con una pequeña audiencia. En palabras de Soyinka fue entonces cuando las vidas del Olori Elesin, la de su hijo y la del oficial de distrito colonial se entrelazaron con los desastrosos resultados que se presentan en la tragedia (DKH 3). En cuanto a los elementos que considero hacen de la reinterpretación del ritual una obra dentro de la obra comenzaré por proponer al mercado como espacio propio, escenario metafórico y convencional. Dicho espacio en apariencia cotidiano, el cual trataré a fondo más adelante en este capítulo, simboliza el mundo. Así, de acuerdo con el Elesin, quien transita por un pasaje delante del mercado este es “the long-suffering home of [his] spirit” (5), por lo que es posible deducir que este espacio es un intersticio que recorre antes de su transición al mundo de los ancestros.

El segundo elemento que permite que el ritual del caballerizo sea interpretado como una representación interna enmarcada se encuentra en que esta obra dentro de la obra cuenta con sus propios personajes, quienes duplican la experiencia teatral de los personajes de la obra externa. En el *dramatis personae* el Elesin y los demás participantes del ritual, es decir, Praise-Singers, tamborileros, Iyaloja y las mujeres del mercado son nombrados por el papel que interpretan en el ritual. Así, 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*—, lo cual determina su papel en el ritual. En cuanto a los demás personajes yoruba —el Praise-Singer, los tamborileros, Iyaloja *Mother of the market* y las mujeres del mercado— son nombrados por el papel que desempeñan en el ritual y en el ámbito social yoruba.

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 sentido comunal que busca la contraparte no ficcional del ritual. Acerca de la generación de tipos Craig McLuckie señala que es claro que desde la lista de personajes Soyinka emplea una tipología para engendrar la situación clave de transición del Elesin (146), es decir, los personajes alrededor del caballerizo funcionan como guías y facilitadores de su transición final.

Aunque la carencia de identidad individual de los personajes rituales prevalece durante toda la obra ya que Soyinka omite sus nombres personales, podemos observar que las continuas interrupciones del Elesin en el ritual, lo cual articula su indecisión y deseo de posponer el desenlace inevitable de muerte, provocan que dichos actores se salgan temporalmente de su personaje ritual. En estos breves momentos los actores rituales presentan destellos de individualidad cuando intentan reanudar y encauzar el ineludible desenlace ritual. Lo anterior genera la duplicación de la experiencia estética de los actores representando actores que interpretan personajes teatrales.

En cuanto a la duplicación de la audiencia en la obra dentro de la obra, todos los personajes yorubas a excepción del Elesin operan como actores y público ya que cuando no están en su papel de facilitadores rituales son espectadores de éste. De igual forma los personajes pertenecientes al aparato colonial funcionan como audiencia ya que atestiguan, aunque no siempre entienden, el ritual del caballerizo de manera indirecta mediante el sonido de los tambores que anuncia el progreso de la ceremonia. Finalmente, es oportuno mencionar que, debido a que la reescenificación del ritual domina la obra que la enmarca, pues éste es el eje temático y de reflexión del subtexto, la interpretación de los actores de los participantes del ritual predomina sobre su contraparte no ritual.

La tercera característica que plantea el ritual como una *play-within-a-play* se encuentra en que esta representación interna cuenta con sus propios medios de artificio teatral. Entre estos, los cuales son también componentes esenciales de los rituales propiciatorios, se encuentran la música, la danza y el lenguaje poético convencional. Sobre dichos medios, los cuales trataré con más detalle a continuación, es pertinente señalar que al ser trasladados a un contexto dramático pierden la efectividad propia del ámbito religioso y se convierten en una estrategia que contribuye al espectáculo teatral ya que hace visible el ritual en términos escénicos ante la audiencia.

A partir de las maneras en las que el ritual se manifiesta como una obra dentro de la obra en *Death and the King's Horseman*, esta estrategia metateatral se puede considerar como una “acción artística de autorreferencia y autorreflexión” (Fischer y Greiner xii) donde Soyinka vuelve sobre la naturaleza dramática y trágica del ritual en escena para reflexionar sobre las funciones y la naturaleza del ritual tanto en el ámbito yoruba como en el occidental. De igual forma Fischer y Greiner mencionan que la obra dentro de la obra es una estrategia particularmente apropiada para explorar campos de intercambio e interacción social e histórica, con una dimensión especial en el área de contacto y conflicto intercultural y/o intracultural (xii). Uno de los factores que favorece dicho intercambio se debe a que una *play-within-a-play* puede aportar una estructura de mediación que nos permite observar las tradiciones teatrales europeas y no europeas (xiii).

Lo anterior ha posibilitado y facilitado el encuentro entre culturas europeas y no europeas y como estrategia autorreflexiva: la obra dentro de la obra ha sido usada para cuestionar la validez de tales formas de apropiación cultural en el contexto de los encuentros coloniales al igual que en el discurso crítico poscolonial (xiv). Así, en *Death and the King's*

Horseman, la obra dentro de la obra se presenta también como una estrategia adecuada para articular la interacción social entre el grupo nativo y el grupo de colonizadores, lo cual se manifiesta en el texto y en escena por medio de una estructura en la que se alternan actos: uno relativo al ritual seguido de otro donde los personajes del aparato colonial intervienen e imponen su visión desde el marco ritual. Esta alternancia de actos crea la dimensión donde se da el contacto y posteriormente el conflicto intercultural entre ambos grupos ya que se propicia un constante ejercicio de contraste y relativización de sus acciones y reacciones. La obra dentro de la obra opera también como una estructura de mediación entre tradiciones teatrales europeas y no europeas, lo cual se puede observar en la hibridación de las convenciones teatrales yoruba con las occidentales, que da origen al constructo trágico híbrido yoruba de Soyinka.

De acuerdo con Oyebade Ajibola, entre los yorubas, como en muchas culturas africanas, el concepto de performance es un compuesto continuo de música, danza, poesía, drama, vestimenta y artes plásticas (10). Estos componentes del performance se encuentran frecuentemente integrados en grupos de dos o más y casi nunca se les encuentra aislados (10), lo cual nos indica la naturaleza teatral y espectacular de los performances en el ámbito africano. Cualquier consideración de alguno de estos elementos en el sentido yoruba debe, inclusive de forma superficial, tomar en consideración el papel contribuyente de las formas artísticas relacionadas (10), por lo que, a continuación, analizaré la fuente de cada uno de dichos medios en relación con los demás.

En el ritual dentro de *Death and the King's Horseman* la música es interpretada por los tamborileros, quienes son probablemente *isugbins* o miembros de la orquesta del palacio (Johnson 58). Estos ritmos provienen de un conjunto de tambores *dundun* o tambor que habla

ya que se tocan imitando la tonalidad de la lengua yoruba, los cuales indican sonidos mundanos como el matrimonio del Elesin, y de los tambores reales *gbedu*, tambor madre o grande, de timbre profundo que indica la inminencia del ritual (76). En el texto de la tragedia del caballerizo los tambores pasan un tanto desapercibidos en los actos relativos al ritual, ya que solo se encuentran indicados mediante la enunciación de sus intérpretes en las didascalias. Sin embargo, Soyinka nos recuerda su ubicuidad y sus efectos, aún antes de que Joseph anuncie las implicaciones del ritual, en el siguiente diálogo del segundo acto entre Simon y Jane Pilkings:

PILKINGS You're quite right of course, I am getting rattled. Probably the effect of those bloody drums. Do you hear how they go on and on?

JANE I wondered when you'd notice. Do you suppose it has something to do with this affair?

PINKINGS Who knows? They always find an excuse for making a noise...[Thoughtfully] Even so...

JANE Yes Simon?

PILKINGS It's different Jane. I don't think I've heard this particular —sound— before. Something unsettling about it.

JANE I thought all bush drumming sounded the same.

PILKINGS Don't tease me Jane. This may be serious. (21)

A partir de este diálogo donde Simon y Jane perciben el efecto inquietante, la persistencia y la diferencia del “ruido” emitido por los tambores, es posible enunciar la ubicuidad como características del medio musical ya que trasciende los actos donde se representa el ritual. Así, esta sonoridad virtual del medio musical, la cual se suscita aún fuera del ritual, además de remitirnos en todo momento a la materialidad del ritual en el texto dramático, también se proyecta, de acuerdo con Soyinka, como el único medio a través del cual se puede dilucidar la tragedia del caballerizo (3). Además de estar siempre presente, la música de los tambores constituye un sistema semiótico que anuncia por medio de su sonoridad el significado y el

progreso del ritual. Sobre el significado de los ritmos rituales es oportuno citar el siguiente diálogo:

JANE [shrugs] Have it your own way.

[Awkward silence. The drumming increases in volume. JANE gets up suddenly, restless.]

That drumming Simon, do you think it might really be connected with this ritual? It's been going on all evening.

PILKINGS Let's ask our native guide. Joseph! Just a minute Joseph. [JOSEPH re-enters.] What's the drumming about?

JOSEPH I don't know master.

PILKINGS What do you mean you don't know? It's only two years since your conversion. Don't tell me all that holy water nonsense also wiped your tribal memory.

JOSEPH [visibly shocked] Master!...

JANE Never mind. Listen Joseph, just tell me this. Is that drumming connected with dying or anything of that nature?

JOSEPH Madam, this is what I'm trying to say: I am not sure. It sounds like the death of a great chief and then, it sounds like the wedding of a great chief. It really mixes me up.

PILKINGS Oh get back to the kitchen. A fat lot of help you are. (24)

En este diálogo, gracias a la “memoria tribal” de Joseph observamos que la música que se desprende de los tambores significa por sí misma e indica lo inusual de la simultaneidad de los dos rituales, la boda y la muerte del Elesin. Considero que, mediante el establecimiento de la música como sistema semiótico, Soyinka reflexiona sobre la música en el medio teatral yoruba donde ésta constituye un lenguaje que trasciende el estatus de acompañamiento y artificio teatral que frecuentemente se le da en el ámbito dramático occidental.

Dentro de la representación interna del ritual, mencionaré las dos funciones de la música en el esquema dramático de *Death and the King's Horseman*; es decir, sus funciones como impulsora del drama y elemento de caracterización. En este soliloquio que ocurre durante el tercer acto después de que el Elesin consuma su matrimonio se encuentran ambas funciones:

ELESIN...My vital flow, the last from this flesh is intermingled with the promise of future life. All is prepared. Listen! [A steady drum-beat from the distance.] Yes. It is nearly time. The King's favourite horse is about to follow his master. My brother chiefs know their task and perform it well. [He listens again.]...Listen. [They listen to the drums.] they have begun to seek out the heart of the King's favourite horse. Soon it will ride in its bolt of raffia with the dog at its feet. Together they will ride on the shoulders of the King's grooms through the pulse centres of the town. They know it is here I shall await them. I have told them. [His eyes appear to cloud. He passes his hand over them as if to clear his sight. He gives a faint smile.]...Except for this night, this night alone when the spotless stallion will ride in triumph on the back of man. In the time of my father I witnessed the strange sight. Perhaps tonight also I shall, see it for the last time. If they arrive the drums beat for me, I shall tell them to let the Alafin know I follow swiftly. If they come after the drums have sounded, why then, all is well for I have gone ahead. Our spirits shall fall in step along the great passage. [He listens to the drums. He seems again to be falling into a state of semi-hypnosis; his eyes scan the sky but it is in a kind of daze. His voice is a little breathless.] ...Dear mothers, let me dance into the passage even as I have lived beneath your roofs. [He comes down progressively among them. They make way for him, the DRUMMERS playing...] (33-34)

Aquí, después de que el Elesin ha consumado su matrimonio, busca el sonido de los tambores, a manera de señales sonoras, las cuales le indicarán el siguiente paso en el proceso ritual. Además de guiarlo a él y a los demás participantes en el progreso del ritual, los tambores generan un trance psicológico en el Elesin que lo preparará para la gran transición implícita en el autosacrificio. El protagonista y la comunidad cumplirán con el ciclo y el autosacrificio les permitirá la renovación para comenzar uno nuevo. A partir de las funciones que cumple aquí la música de los tambores es posible afirmar que ésta opera como “impulsora de la trama” (Ajibola 11) ya que indica el progreso y lo que sucederá después en la representación del ritual. En segundo lugar, la música funciona como elemento de caracterización (11) debido a que genera un estado de ánimo o de conciencia en los personajes que descifran los signos de este lenguaje sonoro.

Sobre la relación de la música con la tragedia yoruba resulta pertinente citar a continuación lo que menciona Soyinka en “The Fourth Stage”:

At the charged climatic moments of the tragic rites we understand how music came to be the sole art form which can contain tragic reality. The votary is led by no other guide into the pristine heart of tragedy. Music as the embodiment of the

tragic spirit has been more than perceptively exhausted in the philosophy of Europe; there is little to add, much to qualify. And the function and nature of music in Yoruba tragedy is peculiarly revealing of the shortcomings of long accepted conclusions of European intuition. (MLAW 146.147)

En la nota del autor de *Death and the King's Horseman*, Soyinka reformula la idea principal de esta cita, es decir, que dicha tragedia puede ser totalmente dilucidada solo a través de la evocación de la música que surge del abismo de transición. Para Soyinka la música contiene el espíritu y la realidad trágica y es más intensa en los momentos climáticos. Así, a partir de las funciones que Soyinka le otorga a la música ritual, es posible aseverar que por medio de ésta reflexiona sobre la música como otra forma de lenguaje escénico que materializa de forma sonora el espíritu trágico y comenta sobre sus limitaciones y descontextualización en el teatro europeo.

Además de promover y acentuar los procesos dramáticos, la música de los tambores establece los ritmos con los que los cuerpos de los actores se mueven en forma de patrones dancísticos. Así pues, sobre las funciones de la danza en el drama Gilbert y Tompkins mencionan que, como actividad culturalmente codificada, ésta concentra la mirada de la audiencia en los cuerpos que performan y llama la atención sobre las relaciones proxémicas entre los personajes, espectadores y las características del escenario (239). Al dividir la atención de los otros códigos proxémicos, kinésicos y potencialmente lingüísticos, la danza renegocia la acción y la actividad dramática, lo cual refuerza la corporalidad del actor, particularmente cuando está cargado culturalmente (239).

A partir de lo anterior Gilbert y Tompkins señalan que la danza es una forma de inscripción espacial y por lo tanto una forma productiva de ilustrar y contraargumentar los aspectos territoriales del imperialismo occidental (239). En el ámbito poscolonial, los patrones de movimiento de la danza también ofrecen la oportunidad de establecer un contexto

cultural, particularmente cuando la danza que se ejecuta desafía las normas del colonizador (239). De esta forma la danza recupera la subjetividad poscolonial al centralizar formas de autorrepresentación tradicionales y no verbales (239).

En el texto del ritual del caballerizo la danza, al igual que la música, está también indicada en las didascalias y es ejecutada principalmente por el Elesin, Iyaloja y las mujeres del mercado. En la representación interna del ritual, la danza tiene la función, en simbiosis con la música de los tambores, de inducir un trance hipnótico en el Elesin como preparación previa a su suicidio ritual. Sobre el Elesin, actor en cuyo cuerpo inciden directamente los resultados del ritual, Soyinka nos indica lo siguiente en las primeras direcciones: “ELESIN OBA enters along a passage before the market, pursued by his DRUMMERS, and PRAISE-SINGERS. He is a man of enormous vitality, speaks, dances and sings with that infectious enjoyment of life which accompanies all his actions” (5). De estas didascalias donde Soyinka nos describe por primera vez la personalidad del Elesin, la cual tiene como constituyentes principales habilidades performativas como bailar y cantar, es oportuno mencionar la noción yoruba de *ase* o vitalidad como atributo esencial del caballerizo.

La fuerza de vida o vitalidad, *ase*, es un atributo en la cosmogonía yoruba que es otorgado por Olodumare, deidad suprema del panteón yoruba, a todo, deidades, ancestros, espíritus, humanos, animales, plantas, rocas e incluso a las palabras (Drewal et al. 72). La existencia misma depende del *ase* y ésta es única en cada persona; es decir, en ella se encuentra el poder para que las cosas ocurran y cambien (72). En teoría, cada individuo posee una mezcla única de poder performativo y conocimiento, es decir, de potencial para ciertos logros (73). De lo anterior es posible inferir que la vitalidad que Soyinka enfatiza en el Elesin se debe a que el *ase* es un componente necesario para que ésta pueda 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 performar mediante el canto y la danza su camino hacia el autosacrificio.

Así, el atributo del ase, el cual se manifiesta en la vitalidad con la que el Elesin ejecuta la danza y el canto, además de establecer un contexto cultural yoruba e inscribir en su corporalidad la cosmogonía alrededor del ritual, también resulta en un mecanismo metateatral ya que otorga el poder de la ejecución y performatividad en escena a los actores. Los movimientos del Elesin también nos indican su relación con Iyaloja y las mujeres del mercado, quienes, a manera de coro, lo rodean y siguen sus pasos para protegerlo y ayudarlo a entrar en el trance ritual. Sobre esto observemos las siguientes didascalias del tercer acto:

[...His dance is one of solemn, regal motions, each gesture of the body is made with a solemn finality. The WOMEN join him, their steps a somewhat more fluid version of his]...[ELESIN's trance appears to be deepening, his steps heavier]... [Elesin in his motions appears to feel for a direction of sound, subtly, but he only sinks deeper into his trance-dance.] (33 y 35)

Aquí es posible observar el progreso del trance ritual en la fluidez de los movimientos del Elesin. Hacia el final del tercer acto, después de que se ha consumado el ritual de matrimonio, el ritual de paso del caballero se reanuda y los movimientos del Elesin son ya rotundos, irrevocables y cada vez más profundos, lo cual nos indica que el acto final del ritual está por consumarse.

En las últimas didascalias del tercer acto Soyinka describe el momento en el que el Elesin cae por completo en el trance y está listo para culminar el ritual de la siguiente forma: [He appears to break down. ELESIN dances on, completely in a trance. The dirge wells up louder and stronger. ELESIN's dance does not lose its elasticity but his gestures become, if possible, even more weighty...] (36-37). La gestualidad corporal del Elesin nos indica aquí

el momento previo a la transición que después será interrumpido por los oficiales coloniales. La danza del caballero además de ser otra forma de lenguaje sobre el espacio teatral, constituye el principal lugar de resistencia respecto a las normas de los colonizadores.

La corporalidad del Elesin es un territorio que los oficiales coloniales desean controlar también y aunque las constantes interrupciones del caballero son su error trágico, el aparato colonial termina por ejercer control temporal sobre el cuerpo del caballero mediante su encarcelamiento. Por último, la posición de estas didascalias, que se encuentran justo antes de que Soyinka describa el baile de disfraces en honor a su alteza real el príncipe inglés, proporciona un contraste entre los movimientos significativos del Elesin y las parejas occidentales que bailan nerviosas esperando ser elegidos para ser presentados al príncipe. Por medio de dicho contraste Soyinka comenta una vez más sobre el fútil significado de los rituales occidentales.

La poesía dentro de los actos relativos al ritual, la cual se encuentra articulada en el texto teatral por medio de proverbios yoruba transliterados al inglés en forma de *orikis* o *praise songs* en *blank verse*, es interpretada principalmente por el Praise-Singer central, *Olohun-iyó* o el que canta con voz de miel en yoruba, en diálogos en forma de *call-and-response* con el Elesin. De acuerdo con Alexander Akorlie Agordoh, los cantos y la poesía de alabanza, *oriki*, son parte del corpus tradicional de música y literatura yoruba, la mayoría de los cuales son compuestos anónimamente y pasados de generación en generación a través de la tradición oral (107). Hasta nuestros días la recitación, el canto y el tamborileo de los *oriki* son un lugar común entre la gente yoruba y constituyen una forma importante de comunicación (106). Dichas composiciones no son una narrativa continua, sino una serie de frases proverbiales que personifican y caracterizan a los dioses, reyes, oficiales de palacio,

personas en general, así como animales, plantas, objetos inanimados, pueblos y ciudades (Ajibola 34). Por lo tanto, los cantos de alabanza juegan un papel importante en el día a día del pueblo yoruba ya que cada individuo posee su *oriki* a través del cual se le caracteriza, se les saluda y se les rinde homenaje (Akorlie 106).

A partir del contexto anterior podemos observar que en el ritual del caballerizo los *oriki* tienen también una relación simbiótica con la música de los tambores ya que, en conjunto con ésta, además de caracterizar al Elesin también impulsan la trama al generar un estado de ánimo en los actores del ritual. Sobre esta estrecha relación entre la música y la poesía Soyinka menciona lo siguiente: “[I]t is ‘unmusical’ to separate Yoruba music from myth and poetry. The nature of Yoruba music is intensively the nature of its language and poetry, highly charged, symbolic, myth-embryonic” (MLAW 147). El siguiente diálogo entre el Praise-Singer y el caballerizo, donde los *oriki* son cantados/recitados al ritmo de los tambores, articula lo anterior:

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 You’re like a jealous wife. Stay close to me, but only on this side. My fame, my honour are legacies to the living; stay behind and let the world sip its honey from your lips.

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. (5-6)

Aquí, mediante los vehículos de las metáforas proverbiales del gallo joven y hombre que en su premura olvidan algo esencial, el Praise-Singer caracteriza, de forma lúdica dentro del juego performativo del ritual, al Elesin como un individuo cuyo apremio por trascender con los ancestros es tal que ha olvidado a los que lo ayudan y preparan aun en el mundo de los

vivos. Posteriormente, el Praise-Singer canta una alabanza en honor a la valentía implícita en el acto del Elesin, lo cual tiene un carácter mitopoiético ya que genera el mito alrededor del caballerizo del rey. Así, además de caracterizar al Elesin, los *orikis* establecen una atmósfera de celebración mediante el juego performativo, aun cuando el ritual terminará en su inevitable muerte. Es de esta manera que a través del lírico y denso lenguaje metafórico usado en el ritual Soyinka comenta y reflexiona sobre el lenguaje común y permeado de desdén que los colonizadores usan en la obra que enmarca.

A continuación analizaré las características del mercado como espacio teatral del ritual, el cual es un escenario tradicional cargado de significado en la cosmogonía yoruba que Soyinka retoma como arena simbólica del ritual de paso del Elesin. 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 mezclan con los vivos (2-10). Acerca de la naturaleza de este espacio existe un proverbio yoruba que 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 solo se visita para hacer negocios o transacciones antes de regresar a casa, el otro mundo, hogar de los ancestros (10). En este sentido James Booth señala el mercado como escenario idóneo para llevar a cabo el ritual debido a su sugestividad metafórica, la cual enfatiza la transición (539) que el caballerizo deberá ejecutar para conservar la armonía y el equilibrio comunales.

Así pues, en las primeras direcciones del primer acto Soyinka describe este espacio teatral metafórico 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 (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 es el lugar donde lo preparan para la transición final. En este espacio que es descrito por el propio Elesin como “the long suffering home of my spirit”, el caballerizo 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.

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 de los actos rituales, tiene también la función de caracterizar al Elesin al transitar a través de sus pasajes por última vez. Por lo tanto, el mercado y su cualidad liminal y transitoria

constituyen 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. Así, considero que Soyinka caracteriza al héroe trágico de manera indirecta por metonimia, 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.

Respecto al mercado como espacio social y metafórico que plantea al Elesin como un individuo en transición, recordemos las características que Soyinka le otorga en *Myth, Literature and the African World*. En dicha colección de ensayos Soyinka propone el escenario ritual de los dioses o arena ritual de confrontación, en este caso el mercado, como el espacio ctónico que representa la totalidad cósmica y es definido por la presencia comunal. Así pues, en la representación del ritual del caballerizo Soyinka proyecta al mercado como un espacio intersticial, el mundo de los vivos, que se encuentra entre el mundo de los ancestros y de los no nacidos. La presencia comunal de la procesión ritual del Elesin constituye y delimita el espacio que representa una versión reducida del cosmos. Es de esta manera que a través de la totalidad cósmica que representa el mercado existe una reflexión sobre los espacios teatrales europeos que, de acuerdo con Soyinka, tienden a ser solo espacios de actuación donde la dimensión metafísica está reducida a una solamente moral.

En la última parte de este capítulo exploraré ejemplos de metateatralidad en el texto teatral relacionados con los actores rituales, es decir, el Praise-Singer, Iyaloja y las mujeres del mercado y el Elesin. Con respecto a dichas instancias de metateatralidad comenzaré con las funciones de dramaturgo que el Praise-Singer desempeña durante la obra dentro de la

obra. En este punto es oportuno mencionar que el término dramaturgo¹⁶ —ya sea el autor, el director o el responsable de la puesta en escena— tiene la tarea de intervenir como primer observador y crítico interno del performance en progreso (Pavis 123). Algunas de las funciones principales de dicha mediación dramática tienen como objetivo caracterizar, supervisar la puesta en escena y cuidar de las relaciones de los actores con la audiencia en potencia (123).

Lo anterior nos conduce al primer ejemplo de despliegue de metateatralidad del Praise-Singer que transcurre durante el primer acto cuando el Elesin concluye su interpretación de la fábula del Not-I bird, la cual es una narración corta sobre un pájaro cuyo trino suena como si dijera “Not-I” (yo no) (Soyinka 6) y que aparece como emisario de muerte a distintos personajes de la esfera social yoruba.

ELESIN...Ah, companions of this living world
 What a thing this is, that even those
 We call immortal
 Should fear to die.
 IYALOJA But you, husband of multitudes?
 ELESIN I, when that Not-I bird perched his
 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.
 PRAISE-SINGER...A gay
 Thoroughbred whose stride disdains
 To falter though an adder reared
 Suddenly in his path. (9-10)

Aquí, la conclusión del relato del Elesin, el cual es la primer gran interrupción del ritmo ritual, revela la duda y el temor frente a su inminente muerte. Sin embargo, ante la pregunta

¹⁶ En el contexto de la crítica literaria y dramática, en inglés, la palabra playwright y dramatist se usan indistintamente para denominar al dramaturgo como el autor de la obra o para referirse al asesor literario relacionado con una compañía de teatro que en ocasiones puede ser el mismo director o la persona responsable de preparar el performance (Pavis 122).

de Iyaloja, que lejos de cuestionarlo busca apaciguar la natural ansiedad ante la transición, el caballero le recuerda a su audiencia que hasta el Not-I bird honra lo que él representa ante la comunidad yoruba, es decir, “[the] one who is to die with the King” (Johnson 57). Posteriormente, con el propósito de afirmar su posición y reanudar el delicado ritmo ritual, el Praise-singer caracteriza y dramatiza al Elesin por medio de un apóstrofe heroico donde Soyinka utiliza imágenes ecuestres para compararlo con un caballo pura sangre cuyo andar no flaquea ante una ineludible amenaza o peligro. Así pues, el Praise-Singer toma el rol del director e indica a su actor trágico, el Elesin, los rasgos que su personaje debe desplegar y la manera en la que tiene que reaccionar ante la inherente adversidad de su situación.

Más adelante, el carácter de director alentador e indulgente del Praise-Singer exhibe su contraparte debido a la insistencia del Elesin de interrumpir el curso del ritual:

WOMEN The world is in your hands
 [The earlier distraction, a beautiful YOUNG GIRL, comes along
 The passage through which ELESIN first made his entry.]
 ELESIN...Tell me friends,
 Am I still earthed in that beloved market
 Of my youth? Or could it be my will
 Has outlept the conscious act and I have come
 Among the great departed?
 PRAISE-SINGER...And all this questions! You´re standing on the same earth you´ve
 always stood upon. This voice is mine, Olohun-iyo, not that of an acolyte in
 heaven.
 ELESIN How can that be? In all my life
 As Horseman of the King, the juiciest
 Fruit on every tree was mine. I saw,
 I touched, I wooed, rarely the answer No.
 The honour of my place, the veneration I
 Received in the eye of man or woman
 Prospered my suit and
 Played havoc with my sleeping hours.
 And they tell me my eyes were a hawk
 In perpetual hunger....
 PRAISE-SINGER Who would deny your reputation, snake-on-the-loose in dark
 passages of the market! Bed-bug who wages war on the mat and receives the
 thanks of the vanquished! When caught with his bride´s own sister he protested—
 but I was only prostrating myself to her as becomes a grateful in-law. Hunter who
 carries his powder-horn on the hips and fires crouching or standing! Warrior who
 never makes that excuse of the whining coward—but how can I go to battle
 without my trousers?—trouserless or shirtless it´s all one to him. Oka-rearing-

from-a-camouflage-of-leaves, before he strikes the victim is already prone! Once they told him, Howu, a stallion does not feed on the grass beneath him: he replied, true, but surely he can roll on it! (13-14)

En este momento la suspensión en el ritmo ritual se debe a la aparición de una bella joven en el proscenio, quien está comprometida con el hijo de Iyaloja y que más adelante el Elesin pedirá enfáticamente en matrimonio. Esta vez el Praise-singer percibe que detrás de la inconstancia en el ritual del Elesin está el deseo por la joven mujer, por lo que, una vez más, desempeña el papel del dramaturgo indicándole el espacio y la temporalidad escénica en la que aún se encuentran. Ambos están en el mercado durante el ritual y es claro, por las declaraciones del Elesin, que el trance todavía no es efectivo.

Ante el sutil reproche implícito en las palabras del Praise-singer, Elesin recurre una vez más, en un ánimo un tanto manipulador, a enunciar los privilegios a los que aún tiene derecho por ser quien es. La respuesta del Praise-singer aquí tiene los efectos contrarios que en el ejemplo anterior ya que la caracterización que hace es en términos negativos. Aquí el Elesin ya no es más el valeroso caballo pura sangre sino la serpiente que acecha, es la chinche, el hombre infiel, el cazador arbitrario y el guerrero cobarde. Por lo tanto, a través de los vehículos negativos de esta metáfora extendida que representan al caballerizo como un héroe trágico poco apto, el Praise-singer, con la conciencia del dramaturgo, dramatiza y enfatiza el abuso de los deseos del Elesin de manera coercitiva para que éste regrese al “script” o al tempo convencional del ritual.

El ejemplo final respecto al despliegue de metateatralidad del Praise-singer que aquí exploraré ocurre durante el tercer acto cuando este interpreta el personaje del fallecido Alaafin:

PRAISE-SINGER Elesin Alafin, can you hear my voice?
 ELESIN Faintly, my friend, faintly...
 PRAISE-SINGER Can you hear my call?
 ELESIN Faintly my king, faintly...
 PRAISE-SINGER If you cannot come Elesin, tell my dog.
 I cannot stay the keeper too long
 At the gate.
 ELESIN A dog does not outrun the hand
 That feeds it meat. A horse that throws its rider...
 Elesin Alafin
 Trusts no beast with messages between
 A king and his companion....
 PRAISE-SINGER I know the wickedness of men. If there is
 Weight on the loose end of your sash, such weight
 As no mere man can shift; if your sash is earthed
 By evil minds who mean to part us at the last...
 PRAISE-SINGER How shall I tell what my eyes have seen? The Horseman gallops
 on before the courier, how shall I tell what my eyes have seen?...But do you hear
 me still Elesin, do you hear you faithful one?
 [ELESIN ...sinks deeper into his trance dance.]...
 Elesin Alafin, I no longer sense your flesh. The drums are changing now but you
 have gone too far ahead of the world. It is not yet noon in heaven; let those who
 claim it is being their own journey home. So why must you rush like an impatient
 bride: why do you race to desert your Olohun-iyó?
 [ELESIN is now sunk fully deep in his trance...]...
 Will my voice ring in your ears awhile, will you remember Olohun-iyó even if the
 music on the other side surpasses his mortal craft?...If the world were not greater
 than the wishes of Olohun-iyó, I would not let you go...
 [He appears to break down. ELESIN dances on, completely in a trance. The dirge
 wells up louder and stronger. ELESIN's dance does not lose its elasticity but his
 gestures become, if possible, even more weighty. Lights fade slowly on the scene.]
 (33-36)

En este fragmento el Praise-singer toma el rol, la voz, del rey fallecido con el objetivo de inducir el trance que facilitará a Elesin el acto final, que involucra la muerte por su propia mano, para la transición al mundo de los ancestros. Así, en la primera parte el Praise-singer invoca al Elesin y cuestiona su capacidad de cumplir con el ritual, enunciando en todo momento, a manera de guía, las convenciones del ritual como la muerte previa del perro y el caballo del rey. Ante dichas preguntas el Elesin responde afirmativamente al reconocerlo como el rey, con lo cual, mediante el juego performativo y dentro del segundo nivel de ficcionalidad teatral, lo acepta como la voz del rey.

En la segunda parte de este fragmento el Praise-singer enuncia, en la voz del rey, posibles obstáculos para que el caballero cumpla con su cometido ritual y ya que esta escena

es posterior a la fallida intervención del sargento nativo Amusa y su grupo de policías podría, dentro del trance, estar advirtiéndole de la “maldad” de los hombres en el marco de la obra. Después el Praise-singer explora y dramatiza las posibilidades de lo que el rey ha experimentado durante su estancia en el mundo de los ancestros y comunica los rasgos de dicho “setting” con el propósito de hacer más verosímil la experiencia de transición. Por último, el Praise-Singer, todavía en la voz del rey, irónicamente insta al Elesin a no apresurarse, como una novia impaciente, ante la transición y considerar y apreciar la destreza en el arte del actor que lo interpreta, es decir, Olohun-iyo. Este reconocimiento del personaje interpretado al actor que lo interpreta constituye un movimiento ascendente en los niveles de teatralidad que pone en evidencia el carácter autorreflexivo de los actores del ritual.

El segundo elemento de despliegue metateatral y autorreflexivo dentro del ritual que examinaré en este capítulo se encuentra en el grupo de mujeres e Iyaloja, quienes considero constituyen un coro con funciones similares a las de dicha colectividad clásica en una tragedia griega. Para comprender mejor la función de la colectividad córica en el drama trágico del Elesin, presentaré una breve introducción contextual en el ámbito griego y occidental. La palabra griega para coro, *choreuein*, bailar, denomina un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y narradores que se expresan de manera colectiva para comentar la acción de una representación teatral en la que se encuentran involucrado de formas diversas (Pavis 53). El coro o *choréia* logró la síntesis entre poesía, música y danza que se encuentra en el origen del drama occidental (53). Este grupo de actores enmascarados que posiblemente dio origen a la tragedia griega tenía la tarea de emitir comentarios marginales a la acción performativa como advertencias, consejos o sugerencias y súplicas o peticiones acerca de la acción teatral (54).

De forma más general, el coro consiste en una colectividad no individuada y frecuentemente abstracta que representa y comenta sobre intereses morales superiores e intereses políticos relacionadas con la trama del texto teatral (53). En el ritual del caballerizo Iyaloja, la madre, líder del mercado y del coro o corifeo, junto con las mujeres, cuyo grupo carece de individuación operan como colectividad córica que comentan la acción dramática y tienen la tarea de auxiliar al primer actor trágico a consolidar el trance por medio de la repetición y reafirmación de los diálogos. En el siguiente fragmento del texto teatral que ocurre durante el primer acto después de que el Elesin interrumpe el ritual y se ofende por los cuestionamientos, los cuales son parte de la convención, acerca de su capacidad para llevar a cabo el acto de muerte y sobre su honor podemos observar al coro de mujeres desempeñando su tarea de auxiliares rituales por medio del énfasis en la acción teatral:

IYALOJA Richly, richly, robe him richly
 The cloth of honour is *alari*
Sanyan is the band of friendship
 Boa-skin makes slippers of esteem...
 WOMEN We shall meet at the great market
 We shall all meet at the great market
 He who goes early takes the best bargains
 But we shall meet, and resume our banter.
 [ELESIN stands resplendent in rich clothes, cap, shawl, etc. His sash is of a bright red *alari* cloth. The WOMEN dance round him...]
 ELESIN The world I Know is good.
 WOMEN We know you'll leave it so.
 ELESIN The world is the bounty
 Of hives after bees have swarmed...
 WOMEN And we know you'll leave it so.
 ELESIN I was born to keep it so. A hive
 Is never known to wander. An anthill
 Does not desert its roots...
 WOMEN The world is in your hands. (12-13)

En este diálogo Iyaloja, en su función de corifeo, pide a las mujeres ataviar al Elesin con ropas ceremoniales como signo de amistad y estima. Posteriormente, las mujeres comentan y alaban las enunciaciones del caballerizo mediante respuestas repetitivas donde confirman

que se reencontraran en el gran mercado o en el más allá y reafirman la nobleza de sus acciones.

A continuación, en esta escena, que tiene lugar cuando el Elesin se encuentra en la prisión custodiado por el oficial de distrito y sus oficiales, Iyaloja en su rol de corifeo además de reprender, en forma de comentario moral, la falta de honor del Elesin formula un comentario político sobre la intervención del aparato colonial en el ritual:

IYALOJA You have betrayed us. We fed you sweetmeats such as we hoped awaited you on the other side. But you said No, I must eat the world left-overs. We said you were the hunter who brought the quarry down; to you belonged the vital portions of the game. No you said, I am the hunter dog's and I shall eat the entrails of the game and the faeces of the hunter... We said, the dew on the earth's surface was for you to wash your feet along the slopes of honour. You said No, I shall step in the vomit of cats and the droppings of mice; I shall fight them for the left-overs of the world.

ELESIN Enough Iyaloja, enough...

IYALOJA I gave you warning. The river which fills up before our eyes does not sweep away in its flood...

ELESIN May the world forgive me.

IYALOJA I came with a burden I said. It approaches the gates which are so well guarded by those jackals whose spittle will from this day be on your food and drink...

PILKINGS [to IYALOJA] I hope you understand that if anything goes wrong it will be on your head. My men have orders to shoot at the first sign of trouble.

IYALOJA To prevent one death you will actually make others deaths? Ah, great is the wisdom of the white race. But have no fear. Your Prince will sleep peacefully. So at long last will ours. We will disturb you no further, servant of the white king. Just let Elesin fulfil his oath and we will retire home and pay homage to our King.

(56-60)

Aquí Iyaloja recrimina al Elesin la traición a su comunidad a través de formulaciones dialógicas repetitivas donde delata el oportunismo y el desdén del caballero de su papel ancestral de mantener el orden cósmico y la armonía de la comunidad yoruba. Después Iyaloja comenta sobre los contradictorios métodos para mantener el orden de los ingleses, quienes no solo rechazan y subestiman sus costumbres y tradiciones, sino que también tratan de suprimirlas por considerarlas salvajes.

Finalmente, respecto a Iyaloja y las mujeres del mercado es oportuno mencionar que en dicha colectividad encuentro una presencia parcial como forma de hibridez del coro

griego, lo cual constituye un ejemplo de autorreflexividad. Sobre esto considero pertinente la siguiente cita de Soyinka con relación al coro y al protagonista trágico 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 (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 posiblemente 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).

Por último, en este capítulo analizaré las instancias de metateatralidad relacionadas con el Elesin, quien además de asumir todas las tareas del dramaturgo como dramatizar al resto de los personajes rituales, manipular el ritmo y el discurso ritual y dirigir, interpreta — dentro del ritual— la fábula del Not-I bird, con lo cual abisma con un nivel más de teatralidad la acción dramática de *Death and the King's Horseman*. El ejemplo que en seguida analizaré ocurre temprano en el primer acto cuando el ritmo ritual apenas comienza a consolidarse.

PRAISE-SINGER There is only one home to the life of a river-mussel; there is only one home to the life of a tortoise...there is only one world to the spirit of our race. If that world leaves its course and smashes on boulders of the great void, whose world will give us shelter?

ELESIN It did not in the time of my forebears, it shall not in mine.

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.

PRAISE SINGER All respect to our elders but, is there really such a bird?

ELESIN What! Could it be that he failed to knock on your door?

PRAISE-SINGER [smiling] Elesin's riddles are not merely the nut in the kernel that breaks human teeth; he also buries the kernel in hot embers and dares a man's fingers to draw it out

ELESIN I am sure he called on you , Olohun-iyó. Did you hide in the loft and push out on the servant to tell him you were out? (6-7)

[ELESIN executes a brief, half-taunting dance. The DRUMMER moves in and draws a rhythm out of his steps. ELESIN dances towards 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 humour and energy. More WOMEN arrive during his recital, including IYALOJA.] (7)

En esta escena previa a la ejecución del *Not-I bird* el intercambio de diálogos es solo entre el Elesin y su Praise-singer, quien hasta este momento ha logrado un diálogo en forma de *call-and-response* constante donde llama al Elesin a evitar que su mundo se desvíe de su

verdadero curso. A esto el Elesin responde regularmente de forma afirmativa diciendo: “The gods have said No” (6). Así, después de que el Elesin Oba reafirma que seguirá con la tradición ancestral del ritual y no permitirá que el mundo se destruya en el peñasco del gran vacío de transición, toma literalmente como pie la línea del Praise-singer donde hace alusión a la metáfora del gallo joven, el caballero, que no debe ser visto sin sus plumas o sin aquellos que le siguen y facilitan su transición, para introducir al Not-I bird.

Esta repentina suspensión marcada por la inexistente relación entre ambas aves e indicada en las direcciones por el cese del paso lírico en los diálogos del Praise-singer constituye la primera gran interrupción del ritual por parte del Elesin. Posteriormente, el Praise-singer pregunta incrédulo si en verdad existe tal pájaro, ante lo cual el caballero no solo es tajante y está resuelto a abrir un paréntesis en el ritual, sino también involucra a su interlocutor para introducir este juego performativo. Como dramaturgo y guía el Praise-singer sonríe, posiblemente de forma irónica, y por medio de una metáfora proverbial donde califica el discurso del Elesin como un acertijo —desconcertante, confuso y desorientador— que daña a aquellos que tratan de descifrarlo, recrimina al caballero la osadía de abandonar el ritmo ritual.

Después, en las direcciones que anteceden la ejecución del Elesin de la fábula del Not-I bird es posible observar que estamos frente a una representación enmarcada por el ritual en la que el caballero es el actor principal. Así, el performance comienza con el Elesin ejecutando un breve baile “medio-burlón” de cuyos pasos el tamborilero extrae un ritmo para acompañarlo, lo cual constituye la propia música de esta representación. En estas didascalías Soyinka nos indica también que el caballero canta la historia del Not-I bird cambiando con destreza su voz para interpretar a sus personajes —el granjero, el cazador, la

cortesana, el alumno, el maestro, el sacerdote, la hiena, la civeta y el pájaro— como un narrador innato. Además de contar con su propia música, actor/narrador y personajes esta representación enmarcada cuenta también con público, quienes son su acompañamiento ritual y las mujeres que llegan durante el recital.

Por último, respecto a la representación del Elesin del Not-I bird es oportuno señalar que su carácter metateatral y autorreflexivo se debe principalmente a tres factores. El primero es que debido a que es una interrupción del ritmo ritual por parte del aparato humano, es decir de un actor, constituye una manipulación de la dimensión espacio-temporal teatral. Dicho manejo del espacio y el tiempo escénico corresponde al director o al dramaturgo por lo que, a través de esta estrategia dramática, Soyinka reflexiona sobre las posibilidades de la intervención del aparato humano en escena. El segundo elemento es que dicha representación es una obra dentro de una *play-within-a-play*, lo cual proyecta la interpretación del Elesin como un tercer nivel de teatralidad a manera del *mise en abyme* o puesta en abismo de las narraciones, que consiste en una serie de historias anidadas una dentro de la otra. Así, por medio de la representación del Not-I bird Soyinka proyecta la estructura de *Death and the King's Horseman* como un abismo de niveles dramáticos mediante los que es posible reflexionar sobre la teatralidad y los elementos y los medios que hacen posible el teatro. El tercer factor es que en esta representación anidada dentro del ritual el Elesin no solo se presenta como el primer actor trágico, sino también como un performer completo que domina la escena por medio del baile, el canto, la actuación y la narración.

El siguiente ejemplo del carácter metateatral del Elesin transcurre después de su representación del Not-I bird, hacia la mitad del primer acto:

ELESIN My rein is loosened.

I am master of my Fate. When the hour comes
 Watch me dance along the narrowing path...
 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...

WOMEN The town, the very land was yours...

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 offense? Have we slighted him in some
 way?

ELESIN Enough of that sound I say. Let me hear no more in that vein. I've heard
 enough.

IYALOJA We must have said something wrong. [Comes forward a little.] Elesin
 Oba, we ask forgiveness. Correct us like a kind father.

ELESIN Are you not ashamed?...

IYALOJA Horseman of the King, I am more baffled than ever.

PRAISE-SINGER The strictest father unbends his brow when the child is penitent,
 Elesin. When time is short, we do not spend it prolonging the riddle...Speak now
 in plain words and let us pursue the ailment to the home of remedies.

ELESIN Words are cheap. 'We know you for
 A man of honour.' Well tell me, is this how
 A man of honour should be seen?
 Are these not the same clothes in which
 I came among you a full half-hour ago?

[He roars with laughter and the WOMEN, relieved, rise and rush into stalls to fetch
 rich cloths.] (10-12)

En esta escena, Iyaloja y las mujeres del mercado reestablecen el ritmo del ritual a través de un diálogo en forma de *call-and-response*. Sin embargo, más adelante en la acción del diálogo el Elesin tiene un exabrupto ante los llamados convencionales rituales de las mujeres ya que parece tomar una vez más de forma literal los diálogos y aparentemente cree que su honor como caballero del rey está en cuestión. Esta repentina interrupción está indicada en las didascalías en el desconcierto que exhiben las mujeres, quienes se vuelven a Iyaloja en busca de orientación y una posible respuesta. Más adelante, después de que las mujeres e Iyaloja se disculpan por haberlo ofendido o haberle faltado al respeto y de que el Praise-singer intercede por ellas nos damos cuenta de que el Elesin ha manipulado el discurso y a

las mujeres por medio de una indignación simulada indicada en las direcciones con su risa a carcajadas. Así pues, aquí el Elesin toma el papel del dramaturgo, cuando reacciona de forma diferente a la convención establecida en el ritual y una vez más en posesión del espacio teatral, el cual obtiene mediante la interrupción e incluye a todos los actores rituales, el Elesin es también actor.

La última instancia de metateatralidad que analizaré en este capítulo es respecto al Elesin y su cualidad de primer actor trágico. El Elesin cumple con los criterios del héroe trágico clásico, es decir, es un personaje noble o inaccesible perteneciente a una esfera alta, es llamado héroe por sus acciones ejemplares, presenta un acto de *hubris* que lo lleva a una *hamartia* y después de su caída trágica responde por sus faltas y se redime ante la comunidad a la que deshonró (Pavis 169). No obstante, el Elesin también es un héroe trágico atípico ya que no elige libremente su destino y no se encuentra atrapado entre lo inevitable de las leyes, humanas o divinas, y la conciencia de ser infortunado pero libre (Pavis 169). Por el contrario, el destino del Elesin ha sido ancestralmente determinado y esta única certeza de muerte fortalece sus limitadas libertades en vida y le permite actuar con veleidad sin miedo a ser castigado, lo cual lo plantea como el personaje más activo en escena con gran potencia autorreflexiva y metateatral.

Finalmente, en este capítulo debo señalar que el análisis de las instancias de metateatralidad dentro de la representación del ritual proyectan este performance cultural —que usualmente es solo un acontecimiento social simbólico y metafísico— como un mecanismo dramático por medio del cual Soyinka reflexiona sobre el potencial del medio teatral desde la ejecución teatral. Aunado a la mera estrategia dramática, el ritual y su carácter autorreflexivo y metateatral le permiten al dramaturgo emitir un comentario político

y moral sobre la descontextualización de éste en el ámbito dramático occidental, lo cual en conjunto con instancias específicas de metateatralidad poscolonial trataré en el siguiente capítulo.

Capítulo III. La “otra” metateatralidad: ejemplos de metateatralidad y autorreflexividad fuera del ritual

En este tercer capítulo finalizaré con el análisis del despliegue de estrategias metateatrales fuera del ritual o en la obra que enmarca *Death and the King's Horseman*. Por lo tanto, el objetivo de este capítulo será analizar las instancias de metateatralidad y autorreflexividad relacionadas con el ámbito colonial, en escena y en un aspecto figurado o metafórico, es decir, tomaré nociones teatrales como la de actuación o elementos del drama como el del espectador. Este análisis lo haré desde la perspectiva de la teoría poscolonial de Homi Bhabha.

Como primer punto comenzaré con el análisis de la escena que abre el segundo acto donde los Pilkings están “disfrazados” con trajes ceremoniales *egungun* y analizaré el efecto que éste tiene en Amusa, el oficial nativo. A partir de esta escena indagaré sobre los ejemplos de autorreflexividad en donde los propósitos de profundo significado social, cultural y religioso del ritual se descontextualizan ante la mirada del otro, es decir, el colonizador. Después, como parte de dicha descontextualización o banalización del ritual por parte de los miembros del aparato colonial, seguiré con la exploración del baile de máscaras del cuarto acto como punto de confrontación inevitable y comentario sobre el ritual yoruba y los vestigios rituales en dicha celebración de pompa y protocolo occidental.

El primer ejemplo que aquí analizaré transcurre en las didascalias que abren el segundo acto y en el diálogo que sigue entre Simon Pilkings, Jane y Amusa. La situación entre estos tres personajes sucede alrededor del traje ceremonial *egungun* que el oficial de distrito y su esposa visten a manera de disfraz. En este punto es importante mencionar, respecto al significado sociocultural y religioso de dicho “disfraz”, que entre los yorubas de

Nigeria los *egungun* o los trajes de tela, rafia y una máscara tallada que visten, representan a los espíritus colectivos de los ancestros, quienes hacen apariciones periódicas en la tierra para cuidarlos y ayudarlos a mantener los estándares morales de la sociedad al incorporar ideas de generaciones pasadas a las contemporáneas (Kete 231). Así, los *egungun*, esqueletos o vivos-muertos sirven como jueces que ayudan a decidir sobre disputas familiares o comunales, pendientes o sin resolver y advierten sobre comportamientos antisociales (Lawal 16). Esta capacidad de mediar en los asuntos terrenales se debe a su autoridad como ancestros fallecidos, quienes visitan la tierra para renovar relaciones anualmente con los descendientes vivos, lo que hace que sus palabras y dictámenes sean ley (Lawal 16).

El segundo acto comienza con las siguientes direcciones de escena, preludio de gestualidad corporal que genera la situación clave, donde Soyinka comienza con la problematización del uso de los trajes *egungun* fuera del ámbito religioso tradicional yoruba:

The verandah of the District Officer's bungalow. A tango is playing... the shapes of SIMON PILKINGS and his wife, JANE, tangoing... They are wearing what is immediately apparent as some form of fancy-dress. The dance goes on... then the figure of a 'NATIVE ADMINISTRATION POLICEMAN emerges and climbs up the steps onto the verandah. He peeps through and observes the dancing couple, reacting with what is obviously a long-standing bewilderment. He stiffens suddenly, his expression changes to one of disbelief and horror. In his excitement he upsets a flowerpot and attracts the attention of the couple... (18)

Desde el comienzo la metateatralidad y la autorreflexividad de esta escena son evidentes, pues los ventanales y la puerta de la veranda de los Pilkings se abren al proscenio donde las figuras de Simon y Jane aparecen como sombras que bailan un tango ataviadas en sofisticadas y adornadas vestimentas, las cuales más tarde se revelarán como trajes ceremoniales *egungun*. Así pues, por medio de este escenario dentro del escenario y estos personajes velados, Soyinka añade un nivel más de teatralidad con el que esboza las estrategias que más tarde utilizará para provocar tensión escénica por medio de elementos como el disfraz y la

máscara en el teatro. A continuación, el tercer personaje, Amusa el policía de la administración nativa, entra en escena y desde este momento se perfila como un lastimoso “patíño” que, con su fisgoneo, perplejidad cultural ante los *egungun* y torpeza, nos presenta la situación clave.

Dicha situación se hace explícita en el siguiente diálogo donde, en un principio, el desconcierto no solo proviene de Amusa sino también de los Pilkings quienes ignoran la verdadera razón detrás de la reacción de Amusa:

PILKINGS [approaching the verandah] I'm sure I heard something fall over.
 [The CONSTABLE retreats slowly, open-mouthed as PILKINGS approaches the verandah.] Oh it's you Amusa. Why didn't you just knock instead of knocking things over?
 AMUSA [stammers badly and points a shaky finger at his dress] Mista Pirinkin...Mista Pirinkin...
 PILKINGS What is the matter with you?
 JANE [emerging] Who is it dear? Oh, Amusa...
 PILKINGS Yes it's Amusa, and acting most strangely.
 AMUSA [his attention now transferred to MRS PILKINGS] Mammadam...you too!
 PILKINGS What the hell is the matter with you man!
 JANE Your costume darling. Our fancy dress.
 PILKINGS Oh hell, I'd forgotten all about that. [Lifts the face mask over his head showing his face. His wife follows suit.]
 JANE I think you've shocked his big pagan heart bless him.
 PILKINGS Nonsense, he's a Moslem. Come on Amusa, you don't believe in all this nonsense do you? I thought you were a good Moslem. (19)

Aquí es posible observar que, aunque humorísticamente y a manera de *comic relief* lo cual se origina en la gestualidad corporal un tanto hiperbólica, la reacción de Amusa es de auténtica conmoción ante el atavío de Simon y Jane. Para estos dos personajes los trajes ceremoniales *egungun* no son más que un “costume” o “fancy dress” con una función similar a la que provee el disfraz teatral como parte de un espectáculo escénico. El disfraz de los Pilkings es en esta escena una marca de teatralidad ya que los actores, ya en el papel de Simon y Jane o su “segunda piel” (Pavis 80), visten un atuendo más, el de los *egungun*, con lo cual Soyinka “sobreteatraliza” (108) a dichos personajes. Esta toma de un segundo disfraz es sin

duda una manifestación de metateatralidad ya que a través de Simon y Jane, Soyinka reflexiona no solo sobre el significado del dramatismo escénico que el disfraz añade al teatro sino también sobre el significado religioso del traje *egungun*, el cual ignoran y descalifican los personajes colonizadores. Para los Pilkings el traje ceremonial *egungun* es solo una “envoltura” ornamental (81) o un elemento de utilería que no guarda ninguna relación histórica, social o religiosa con sus cuerpos.

Así pues, la función ceremonial-ritual descontextualizada del *egungun* que escandaliza a Amusa continúa y lo hace objeto del desprecio, matizado de cierta condescendencia, lo cual rápidamente escala al enojo y posteriormente a la completa desacreditación por parte de los Pilkings:

AMUSA Mista Pirinkin, I beg you sir, what you think you do with that dress?
It belonged to dead cult, not for human being.

PILKINGS Oh Amusa, what a let-down you are. I swear by you at the club
you know—thank God for Amusa, he doesn't believe in any mumbo-jumbo.
And now look at you!

AMUSA Mista Pirinkin, I beg you, take it off. Is not good for man like you
to touch that cloth.

PILKINGS Well, I've got it on. And what's more Jane and I have bet on it
we're taking first prize at the ball. Now, if you can just pull yourself together
and tell me what you wanted to see me about...

AMUSA Sir, I cannot talk this matter to you in that dress. I no fit.

PILKINGS What's that rubbish again?

JANE He is dead earnest too Simon. I think you'll have to handle this
delicately.

PILKINGS Delicately my...! Look here Amusa, I think this little joke has
gone far enough hm? Let's have some sense. You seem to forget that you
are a police officer in the service of His Majesty's Government. I order you
to report your business at once or face disciplinary action.

AMUSA Sir, it is a matter of death. How can man talk against death to person
in uniform of death? Is like talking against government to person in uniform
of police. Please sir, I go and I come back.

PILKINGS [roars] Now! [AMUSA switches his gaze to the ceiling suddenly,
remains mute.]

JANE Oh Amusa, what is there to be scared of in the costume? You saw it
confiscated last month from those *egungun* men who were creating trouble
in town. You helped arrest the cult leaders yourself—if the juju didn't harm
you at the time how could it possibly harm you now? And merely by looking
at it?

AMUSA [without looking down] Madam, I arrest the ringleaders who make
trouble but me I no touch *egungun*. That *egungun* itself, I no touch. And I
no abuse 'am. I arrest ringleader but I treat *egungun* with respect.

PILKINGS It's hopeless. We'll merely end up missing the best part of the ball. When they get this way there is nothing you can do. It's simply hammering against a brick wall. Write your report or whatever it is on the pad Amusa and take yourself out of here. Come on Jane. We only upset his delicate sensibilities by remaining here.

[AMUSA waits for them to leave, then writes in the notebook, somewhat laboriously. Drumming from the direction of the town wells up. AMUSA listens, makes a movement as if he wants to recall PILKINGS but changes his mind. Completes his note and goes, picks up the pad and reads.] (18-20)

En este largo fragmento podemos observar la interacción disonante entre Amusa y los Pilkings, quienes se encuentran “disfrazados” con los trajes ceremoniales *egungun*. Dicha discrepancia se debe a que no comparten el marco contextual que otorga significado a la vestimenta ceremonial. Para Amusa, quien, aunque es miembro nativo del aparato colonial y musulmán, pero aún se encuentra ideológicamente inmerso en el contexto cultural yoruba, aquellos que portan el traje *egungun* son auténticos espíritus que han regresado del mundo de los ancestros. Mientras tanto para los Pilkings, quienes además de carecer de contexto miran la tradición yoruba con la perspectiva arrogante y condescendiente del colonizador, el traje *egungun* es solo un atrezo teatral que involucra una superstición ritualista sinsentido o, de forma peyorativa, *mumbo-jumbo* o *juju*.

La aparición en escena del traje *egungun* es una instancia de metateatralidad en *Death and the King's Horseman* ya que a través de ella Soyinka explora una vez más las diferencias de las convenciones teatrales y prácticas performativas entre el ámbito teatral occidental y el ámbito teatral en África y deconstruye los prejuicios que los circundan. Aunque Amusa es el peldaño más bajo del aparato colonial, para él los *egungun* son aún una realidad ritual cotidiana. Quien viste este traje como una segunda piel es temporalmente un auténtico ancestro que viaja del reino de los muertos al de los vivos y debe cubrirse por completo la cara y el cuerpo además de cambiar su voz a un falsetto o gruñido bajo para que su identidad

no interfiera con los propósitos religiosos y rituales de la ceremonia (Kete 231). En cambio, en la tradición occidental este sentido ritual del vestuario –dentro y fuera del teatro— se ha descontextualizado ya que no funciona más como un vínculo entre la interioridad de quien lo porta y la exterioridad del mundo objetivo, es decir, se rompe su relación histórica con el cuerpo del actor (Pavis 81).

La dura crítica que sufre Amusa por parte de los Pilkings al no poder reportar las acciones que más tarden ocurrirán alrededor de la muerte ritual del Elesin ya que, de acuerdo con el mismo oficial, no puede hablar de la muerte con un muerto, vincula el segundo acto, donde los miembros del aparato colonial denigran las practicas rituales, con el cuarto donde Soyinka hace un comentario sobre lo que considera, con ironía, como las prácticas rituales residuales en Europa, es decir, el baile de máscaras en honor a su alteza real el príncipe. Aquí en las detalladas didascalias es posible encontrar otra instancia de metateatralidad en las huellas que ha dejado el ritual en las convenciones y protocolos que los colonizadores siguen durante la mascarada:

A Masque. The front side of the stage is part of a wide corridor around the great hall of the Residency... It is redolent of the tawdry decadence of a far-flung but key imperial frontier. The couples in a variety of fancy-dress are ranged around the walls, gazing in the same direction. The guest-of-honour is about to make an appearance. A portion of the local police brass band with its white conductor is just visible. At last, the entrance of Royalty. The band plays 'Rule Britannia', badly, beginning long before he is visible. The couples bow and curtsy as he passes by them. Both he and his companions are dressed in seventeenth century European costume. Following behind are the RESIDENT and his partner similarly attired. As they gain the end of the hall where the orchestra dais begins the music comes to an end. The prince bows to the guests. The band strikes up a Viennese waltz and the PRINCE formally opens the floor. Several bars later the RESIDENT and his companion follow suit. Others follow in appropriate pecking order. The orchestra's waltz rendition is not of the highest musical standard. (37)

En estas didascalias el carácter metateatral está presente desde la primera frase, “A Masque”, con lo cual Soyinka evoca la forma dramática renacentista, cuyo origen se encuentra

vinculado con festivales agrícolas europeos (Welsford 8). Dicha forma, que se originó en Italia pero que alcanzó el punto de perfección en Inglaterra durante el periodo temprano del reinado de James I, consiste en una compañía o conjunto de actores ataviados en ornamentados trajes que representan a seres mitológicos o alegóricos (Arthos y Teague 738). Estos actores eran invitados a un hall noble o a una corte real donde bailaban, cantaban y halagaban a sus anfitriones y posteriormente invitaban a la audiencia a unirse a la representación (738). Este performance donde el espectáculo y la música dominan, reafirmaba la relación simbólica de la realeza con la divinidad ya que los seres sobrenaturales, interpretados por actores, convivían estrechamente con ellos (738).

En el cuarto acto de *Death and the King's Horseman*, con el baile de máscaras Soyinka evoca la mascarada como forma dramática a manera de una masque-within o una play-within-a-play que opera como la contraparte occidental del ritual alrededor del Elesin. En el caso de la mascarada occidental, el recinto teatral o el microcosmos es la residencia colonial que solo permite la entrada a miembros europeos de la burocracia colonial. En esta “corte”, remota, completamente fuera del contexto africano y que recuerda, de forma satírica, el mal gusto y la decadencia imperial de la metrópoli, invitados y anfitriones portan un disfraz más que sobreteatraliza su presencia en escena. Los Pilkings disfrazados de ancestros muertos *egungun* conviven con el príncipe de Gales y su séquito, quienes están ataviados con trajes europeos del siglo XVII, lo cual cumple, de manera irónica, con la característica de los seres sobrenaturales que reafirman el derecho divino de la realeza. Otro elemento que contribuye a su carácter autorreflexivo respecto a la obra que lo enmarca es la música. Aquí, la música, una vez más de forma irónica, proviene de intérpretes nativos que marcan erróneamente el tempo ceremonial con la melodía del “Rule Britannia!”, la cual es asociada

con la rápida expansión del imperio británico en el periodo victoriano y continua siendo parte de los sentimientos nacionalistas.

En la mascarada occidental, encontramos también que, de manera vestigial o remanente, la gestualidad corporal relacionada a la pompa y al protocolo es un elemento que se puede relacionar o equiparar con la danza ritual. En esta ceremonia los cuerpos de los participantes responden también al tempo que indica la música, se inclinan y hacen reverencias cuando la música marca la entrada de su líder. Del patriótico himno de la expansión colonial, la banda nativa sigue con un vals vienés, que es uno de los géneros de baile de salón más sofisticados y de codificados movimientos rotatorios que representan la civilidad de la sociedad occidental. Con el suave ritmo del vals, el príncipe, dado su rango y jerarquía, es quien abre la pista de baile. Varios compases después, respetando la jerarquía, el Residente y su acompañante le siguen y así sucesivamente cada uno continua de acuerdo a su rango.

La pompa, señalada como innecesaria por medio de la evidente ironía de la descripción del dramaturgo, continua en la segunda parte de estas direcciones de escena:

Some time later the PRINCE dances again into view and is settled into a corner by the RESIDENT who then proceeds to select the couples as they dance past for introduction, sometimes threading his way through the dancers to tap the lucky couple on the shoulder. Desperate efforts from many to ensure that they are recognised in spite of, perhaps, their costume. The ritual of introductions soon takes in PILKINGS and his wife. The PRINCE is quite fascinated by their costume and the demonstrate the adaptations they have made to it, pulling down the mask to demonstrate to demonstrate how the egungun normally appears, then showing the various press-button controls they have innovated for the face flaps, the sleeves, etc. They demonstrate the dance steps and the guttural sounds made by the egungun, harass other dancers in the hall, MRS PILKINGS playing the 'restrainer' to PILKINGS manic darts. Everyone is highly entertained, the Royal Party especially who lead the applause. (37)

En el fragmento anterior, los comportamientos ritualizados como remanentes presentes en las convenciones sociales y en los protocolos que los colonizadores deben seguir

rigurosamente continúan. Como ejemplo podemos observar la convención social de las presentaciones entre el matrimonio Pilkings y el príncipe, enunciada directamente por el dramaturgo como un ritual. Aquí, una vez más Soyinka enfatiza que para los Pilkings el traje ceremonial *egungun* es solo un artilugio que los ayudará a conseguir el premio al mejor disfraz, no importando la profanación que conlleva la absoluta descontextualización de dicha vestimenta.

Finalmente, respecto a la mascarada, que sucede mayormente en las didascalias y que sirve como fondo al encuentro entre Olunde y Jane, es imperativo mencionar que ésta no solo opera como una *masque-within*, sino también como un acto performativo enmarcado por convenciones sociales y que articula de varias formas una serie de comunicaciones simbólicas que, en diferentes grados, son formalizadas, iterables y/o dramáticas, ya que están arraigadas en un campo de relaciones de poder con el potencial y el riesgo de transformación social (Köpping 241). Así, la mascarada occidental o el baile de máscaras es una instancia más de metateatralidad y autorreflexividad ya que por medio de ésta Soyinka deconstruye las convenciones teatrales desde escena y ofrece una contraparte irónica a la ceremonia ritual del Elesin al presentarla como un ritual fosilizado del cual los colonizadores europeos han olvidado su remoto origen y lo han incorporado como parte de un protocolo de rigurosa observación que eleva su civilización por encima de aquellos a los que han colonizado.

Una vez que he analizado la toma de un segundo disfraz de los Pilkings y la mascarada como ejemplos de metateatralidad fuera del ritual y como descontextualizaciones de los procesos rituales nativos, analizaré las posibilidades de la metateatralidad en un sentido figurado a través de la noción de *mimicry*, mimetismo y simulación, del teórico indio poscolonial Homi Bhabha. En este apartado, por medio de cuatro diferentes etapas de

mimicry —estrategia que involucra mecanismos de imitación y repetición— equipararé dicha noción con el de la toma de un papel o actuación, en cuatro personajes de *Death and the King's Horseman*. Así pues, comenzaré con una breve presentación teórica sobre esta noción.

A partir de su análisis de los estereotipos coloniales, Homi Bhabha plantea la noción de *mimicry*, mimetismo y simulación, la cual surge como una de las estrategias más elusivas del poder y el conocimiento colonial (Bhabha 85). De acuerdo con Bhabha:

[C]olonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference. The authority of that mode of colonial discourse that I have called mimicry is therefore stucken by an indeterminacy: mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both 'normalized' knowledges and disciplinary powers. (86)

Así pues, el mimetismo que plantea Bhabha en el ensayo “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” es una estrategia o herramienta de poder del discurso colonial donde se desea que el colonizado sea como el colonizador. Para que el individuo colonizado sea reformado y reconocible para el colonizador, este debe adoptar características deseables como el lenguaje, la cultura y la idiosincrasia. Aun al adoptar la ideología del colonizador, el colonizado sigue sin ser reconocido como parte de la ideología dominante.

Por lo tanto, dicho mimetismo y simulación solo puede ser parcial ya que el Otro, que surge como sujeto de diferencia de este proceso, no puede alcanzar una similitud completa. La imposibilidad de una absoluta equivalencia se debe a que el discurso colonial asume una no-equivalencia estructural, es decir, hay una división ideológica entre superior e inferior (Huddart 40). Esta división explica porque existe un grupo dominante y otro dominado, de acuerdo con David Huddart, si hubiera una absoluta equivalencia entre colonizador y colonizado entonces la ideología que justifica el colonialismo no podría operar (40).

Esta imposibilidad de una completa correspondencia, es decir, “un sujeto de una diferencia, que sea casi lo mismo, pero no exactamente” produce ambivalencia, alrededor de la que se construye el discurso de la noción de *mimicry*. La ambivalencia afecta el discurso colonial con indeterminación ya que el mimetismo surge como la representación de la diferencia y al mismo tiempo constituye un proceso de negación de su cultura e identidad. Así, como signo de una doble articulación y lo inapropiado, también plantea una amenaza inmanente a los conocimientos normalizados, es decir, aceptados por el grupo dominante, y a los poderes disciplinarios. Esta normalización, nos dice Bhabha, produce desde la perspectiva del colonizado –sujeto y espectador del proceso— otro conocimiento de las normas impuestas, lo cual es inquietante para el discurso colonial (86).

Sobre la ambivalencia del mimetismo, la cual involucra contradicción e indeterminación del discurso colonial, ya que por un lado exige similitud y por otro enfatiza las diferencias culturales Bhabha nos dice lo siguiente:

It is from this area between mimicry and mockery, where the reforming, civilizing mission is threatened by the displacing gaze of its disciplinary double... What they all share is a discursive process by which the excess or

slippage produced by the ambivalence of mimicry (almost the same, but not quite) does not merely 'rupture' the discourse, but becomes transformed into an uncertainty which fixes the colonial subject as a 'partial' presence. By 'partial' I mean both 'incomplete' and 'virtual'. It is as if the very emergence of the 'colonial' is dependent for its representation upon some strategic limitation or prohibition within the authoritative discourse itself. The success of colonial appropriation depends on a proliferation of inappropriate objects that ensure its strategic failure, so that mimicry is at once resemblance and menace. (86)

De la cita anterior debemos notar que la ambivalencia de dicho proceso también describe la relación fluctuante entre *mimicry* y burla (Ashcroft et al. 10). En esta área de indeterminación la mirada del “doble disciplinario” o del colonizador desplaza, es decir además de adoptar, adapta lo impuesto por el discurso colonial, lo cual no solo causa una ruptura sino también lo plantea como un sujeto incompleto. Así, esta “falla estratégica”, que se encuentra en la limitación de lo está permitido imitar y lo que no, produce que el mimetismo sea a la vez semejanza y amenaza. Esto quiere decir, de acuerdo con Huddart, que el mimetismo y la simulación no constituye una servil imitación sino un mecanismo de resistencia ya que parodia, ridiculiza y resta autoridad a las pretensiones del discurso colonial (39). La parodia y el humor que surge de lo que en un principio debía ser solo servil repetición se convierte en una forma de resistencia que, lejos de restar poder, provee de agencia al sujeto colonizado, es decir, lo dota de una perspectiva doble y en las limitaciones de la frase “almost the same, but not quite” se encuentra su cualidad de “potencial y estratégico insurgente” (Ashcroft et al. 126).

A partir de los mecanismos y las habilidades de copia, adopción y repetición que conlleva la noción de *mimicry* de Bhabha, para propósitos de esta tesis, propongo dicha estrategia de control y disciplina del aparato colonial, que más tarde, es subvertida desde la perspectiva del colonizado como una forma de metateatralidad. Considero que la adopción parcial y estratégica de las características del grupo dominante por parte del dominado constituye una forma de implantación del rol del colonizador en el colonizado. En este capítulo analizaré la adopción o actuación parcial de las maneras e ideología de los colonizadores en cuatro personajes, quienes se mimetizan con el colonizador en distintos grados. Los primeros dos personajes que analizaré serán Amusa, el sargento nativo, y Joseph, el sirviente o *houseboy* de los Pilkings, quienes intervienen en la acción dramática durante el segundo acto.

Amusa, de quien hemos analizado su reacción respecto a los trajes ceremoniales egungun, es un policía de la administración nativa. Sobre este puesto Soyinka aclara en una nota al pie lo siguiente: “A police belonging to a unit charged with the policing of Africans and considered inferior to the regular police” (18). Así, respecto a esta fuerza policiaca a la que hace referencia Soyinka, también llamada policía tribal o nativa, Olopot menciona que se encargaban de mantener la ley y el orden en las zonas no urbanas o en la campiña y aunque estaban bajo el mando administrativo y dirección general del comisionado de distrito, estaban, en primer lugar, bajo el control operacional del jefe o subjefe local (56). Lo anterior quiere decir que el aparato colonial se encargaba de adiestrar a esta fuerza policiaca nativa, es decir, indígena africana, para mantener el control con miembros de la misma comunidad tribal ya que éstos tenían conocimiento más profundo de las costumbres, lugares y el

lenguaje, con lo cual podían desempeñar sus actividades de represión de manera más efectiva (56).

En el segundo acto de *Death and the King's Horseman*, Amusa desempeña el rol del patíño que aligera la carga simbólica y lírica de la trama ritual en el primer acto, al proveer con su gestualidad corporal exagerada y sus reacciones hiperbólicas un *comic relief*. El elemento humorístico en Amusa proviene también de su caracterización, directa e indirecta, como un individuo que ya ha sido objeto de la estrategia de reforma y disciplina colonial del *mimicry*. Así pues, además de constituir el peldaño más bajo del aparato colonial por ser indígena y que su presencia en casa de los Pilkings tiene el propósito de denunciar las tradiciones ancestrales de su propia comunidad, los efectos parciales de esta estrategia disciplinaria se pueden observar en el mal inglés de Amusa, que más tarde contrastará con el mimo del perfecto acento inglés de las mujeres del mercado.

La parcialidad de la anglicidad de Amusa es también señalada por Jane al calificarlo de pagano y posteriormente por Simon cuando este enuncia su decepción por su reacción en apariencia irracional ante los disfraces que portan. Sobre su memoria tribal y sus costumbres recientemente desplazadas, Jane menciona lo siguiente, lo cual pone en evidencia la adopción selectiva de características del colonizador como negación de la propia identidad de Amusa:

JANE Oh Amusa, what is there to be scared of in the costume? You saw it confiscated last month from those egungun men who were creating trouble in town. You helped arrest the cult leader yourself—if the juju didn't harm you at the time how could it possibly harm you now? And merely by looking at it?

AMUSA [without looking down] Madam, I arrest the ringleaders who make trouble but me I no touch egungun. That egungun itself, I no touch. And I no abuse 'am. I arrest ringleader but I treat egungun with respect.(19-20)

En este fragmento, Jane, además de demostrar la superstición de Amusa, desde la perspectiva del colonizador, como una deficiencia en la estrategia del mimetismo y la simulación,

enfatisa la tarea del policía nativo como instrumento disciplinario y de control en contra de la misma comunidad indígena. Ante el argumento de Jane, el cual es lógicamente correcto, Amusa responde, aparentemente de forma irracional. Sin embargo, en la respuesta del sargento nativo podemos observar que la adopción total de la ideología colonial no es posible. Aunque Amusa es un sujeto colonial sumiso, reformado y que cumple con su deber como oficial al servicio del gobierno de su majestad, los *egungun* son todavía una realidad performativa que su adiestramiento colonial aún le impide descartar, lo cual lo hace salirse temporalmente de su papel de oficial de la administración nativa.

Posteriormente, al inicio del tercer acto, Amusa interviene interpretando el rol del oficial nativo como instrumento de control colonial, en compañía de otros dos policías, al intentar arrestar fallidamente al Elesin debido a su encuentro con las combativas mujeres del mercado con quienes tiene la siguiente disputa:

The WOMEN come on stage, borne backwards by the determined progress of Sergeant AMUSA and his two CONSTABLES who already have their batons out and use them as a pressure against the WOMEN...the WOMEN take a determined stand and block all further progress of the men. They begin to tease them mercilessly.

AMUSA I am tell you women for last time to commot my road. I am here on official business.

WOMAN Official business you white man's eunuch? Official business is taking place where you want to go and it's a business you wouldn't understand.

WOMAN [makes a quick tug at the CONSTABLE'S baton] That doesn't fool anyone you know. It's the one you carry under your government knickers that counts. [She bends low as if to peep under the baggy shorts. The embarrassed CONSTABLE quickly puts his knees together. The WOMEN roar.]

WOMAN You mean there is nothing there at all? WOMAN Oh there was something. You know that handbell which the Whiteman uses to summon his servants . . . ?

AMUSA [he manages to preserve some dignity throughout] I hope you women know that interfering with officer in execution of his duty is criminal offence.

WOMAN Interfere? He says were interfering with him. You foolish man we're telling you there's nothing to interfere with.

AMUSA I am order you now to clear the road.

WOMAN What road? The one your father built?

WOMAN You are a Policeman not so? Then you know what they call trespassing in court. Or—[Pointing to the cloth-lined steps]—do you think that kind of road is built for every kind of feet...

AMUSA If I go I will come back with reinforcement. And we will all return carrying weapons.

WOMAN Oh, now I understand. Before they can put on those knickers the white man first cuts off their weapons...

AMUSA [shouting above the laughter] For the last time I warn you women to clear the road. WOMAN To where?

AMUSA To that hut. I know he dey dere.

WOMAN Who?

AMUSA The chief who call himself Elesin Oba.

WOMAN You ignorant man. It is not he who calls himself Elesin Oba, it is his blood that says it. As it called out to his father before him and will to his son after him. And that is in spite of everything your white man can do. (27-28)

En el diálogo anterior podemos ver a Amusa interpretando el papel que el aparato colonial, de manera condescendiente y estratégica, le ha otorgado para ejercer control sobre los miembros de su propia comunidad. Aquí, aunque el oficial y sus dos acompañantes portan el uniforme de policía, adaptado a las necesidades de los nativos con un poco de color, y emplean terminología legal convencional occidental, así como estrategias de hostigamiento, su interpretación del policía al servicio de la corona continúa siendo deficiente. Las mujeres del mercado perciben también la adopción vacilante de las características del colonizador en Amusa y sus acompañantes. Además de calificarlos de eunucos y señalar su calidad de sirvientes, las mujeres ponen en evidencia la “traición” que su comportamiento representan para la tradición. Sobre este tipo de conductas policiales abusivas que el dramaturgo describe en las direcciones y en el diálogo, es pertinente mencionar que el abuso de poder y la brutalidad policial eran aún más pronunciadas entre los oficiales nativos que en la policía imperial (Mawby 94). De esta manera, ante el frecuente abuso de poder y corrupción la policía de la administración nativa se ganó la desconfianza y la total hostilidad de la gente indígena, lo cual eventualmente aislaba socialmente a sus miembros (94-95).

Finalmente, respecto al despliegue de características del colonizador que Amusa ha adoptado parcialmente y a su ejecución como forma de metateatralidad, considero que dicho personaje se encuentra en el grado más bajo de *mimicry* ya que su interpretación se encuentra en una etapa de burda imitación de dichas características. Su torpe y exagerada actuación de las formas dominantes y su irracionalidad provocan que Amusa sea un personaje cómico y sujeto de escarnio tanto para el aparato colonial como para los colonizadores.

El siguiente personaje que aquí analizaré con la noción de *mimicry* como forma de metateatralidad figurada será Joseph, el sirviente o el *houseboy* de los Pilkings. Al igual que Amusa, Joseph interviene, de manera menos desafortunada, durante el segundo acto después de que el oficial nativo se marcha sin poder comunicar correctamente lo que sucede alrededor del ritual del Elesin. Es así que Simon y Jane llaman a Joseph para que aclare la situación:

JANE Darling, why are you getting rattled?... It seems hardly fair just to lock up a man—and a chief at that—simply on the er... what is the legal word again?—uncorroborated word of a sergeant.
 PILKINGS Well, that's easily decided. Joseph!
 JOSEPH [from within] Yes master....
 PILKINGS It's different Jane. I don't think I've heard this particular—sound— before. Something unsettling about it.
 JANE I thought all bush drumming sounded the same.
 PILKINGS Don't tease me now Jane. This may be serious.
 JANE I'm sorry. [Gets up and throws her arms around his neck. Kisses him. The HOUSEBOY enters, retreats and knocks.]
 PILKINGS [wearily] Oh, come in Joseph! I don't know where you Pick up all these elephantine notions of tact. Come over here. (21)

En esta escena, lo primero que salta a la vista es la forma en que responde Joseph ante el llamado de los Pilkings: “Yes master”. Dicha respuesta, al igual que el término *houseboy*, que denota una condición infantil y de ingenuidad, están históricamente arraigados en las prácticas esclavistas del colonialismo (King 57). La palabra *houseboy* o simplemente *boy* además de describir el trabajo de servicio que desempeñaban, implicaba que estos sirvientes, en la mayoría de los casos hombres adultos, eran relegados de manera paternalista al estatus

de niños (King 57 y Lowrie .mobi). Después de la respuesta convencional de Joseph, que implica sumisión, debemos notar la imitación excesiva de las maneras occidentales que Simon señala condescendentemente al utilizar el adjetivo “elephantine”. Mientras que en Amusa el exceso propio de la estrategia del mimetismo y simulación estaba presente en sus reacciones hiperbólicas y su gestualidad corporal, en Joseph la encontramos en esta hipercorrección de maneras.

En la siguiente parte de esta escena es posible observar dos características más en la actuación de Joseph de las formas del colonizador:

JOSEPH Sir?
 PILKINGS Joseph, are you a christian or not?
 JOSEPH Yessir.
 PILKINGS Does seeing me in this outfit bother you?
 JOSEPH No sir, it has no power.
 PILKINGS Thank God for some sanity at last. Now Joseph, answer me in the honour of a christian—what is supposed to be going on in town tonight?
 JOSEPH Tonight sir? You mean the chief who is going to kill himself?
 PILKINGS What?
 JANE What do you mean, kill himself?
 PILKINGS You do mean he is going to kill somebody don't you?
 JOSEPH No master. He will not kill anybody and no one will kill him. He will simply die.
 JANE But why Joseph?
 JOSEPH It is native law and custom. The King die last month, Tonight is his burial. But before they can bury him, the Elesin must die so as to accompany him He is the King's Chief Horseman...
 JANE [after a pause] Simon.
 PILKINGS Yes?
 JANE This boy [Olunde], he was the eldest son wasn't he?
 PILKINGS I'm not sure. Who could tell with that old ram?
 JANE Do you know, Joseph?
 JOSEPH Oh yes madam. He was the eldest son. That's why Elesin cursed master good and proper. The eldest son is not supposed to travel away from the land.
 JANE [giggling] Is that true Simon? Did he really curse you good and proper?
 PILKINGS By all accounts I should be dead by now
 JOSEPH Oh no, master is white man. And good Christian. Black man juju can't touch master...
 PILKINGS These natives here? God gracious... Sly, devious bastards.
 JOSEPH [stiffly] Can I go now master? I have to clean the kitchen.
 PILKINGS What? Oh, you can go. Forgot you were still there.
 [JOSEPH goes.] (21-23)

Aquí además de fungir como un *insider* e informante de las costumbres y tradiciones de la cultura nativa, lo cual le da cierta ventaja sobre Amusa en el proceso de *mimicry*, Joseph ha adoptado el cristianismo como su religión. Dicho adiestramiento en el cristianismo, inducido por el grupo dominante como estrategia disciplinaria y de control, le permite al *houseboy* de los Pilkings estar en presencia de los trajes *egungun* sin sufrir ningún efecto a causa de la descontextualización de esta vestimenta. Esta fe ha sido repetida y performada de manera automática por Joseph a tal grado que le permite calificar despectivamente sus antiguas creencias como supersticiosas o *juju*. Finalmente, aunque la repetición y el ejercicio del cristianismo de Joseph son características cuya adopción es deseable, lo hacen también objeto de comentarios irónicos por parte del aparato colonial. Así, Simon le reprocha—“What do you mean you don’t know? It’s only two years since your conversion. Don’t tell me all that holy water nonsense also wiped your tribal memory—al no poder descifrar con precisión el significado de los tambores del ritual conjunto boda-muerte del Elesin. Aunque la actuación y el sometimiento de Joseph a la ideología y a las formas del colonizador es en apariencia completa y debería, por lo tanto, ser satisfactoria el grupo dominante continua sin aceptar por completo la performatividad de su recién adquirida identidad.

La siguiente instancia de *mimicry* como actuación de las formas del colonizador transcurre durante la primera parte del tercer acto con las mujeres jóvenes del mercado cuando intentan tenazmente oponerse ante los arbitrarios avances del Sargento Amusa:

GIRL Move if you dare. We have your hats, what will you do about it?
 Didn't the white man teach you to take off your hats before women?
 IYALOJA It's a wedding night. It's a night of joy for us. Peace ...
 GIRL Not for him. Who asked him here?
 GIRL Does he dare go to the Residency without an invitation?...
 GIRL [in turn. In an 'English' accent] Well well it's Mister Amusa. Were you invited? [Play-acting to one another. The older WOMEN encourage them with their titters.]
 —Your invitation card please?

—Who are you? Have we been introduced?...

—May I take your hat?

—If you insist. May I take yours? [Exchanging the POLICEMEN'S hats.]

—How very kind of you...

—And how do you find the place?

—The natives are alright.

—Friendly?

—Tractable.

—Not a teeny-weeny bit restless?

—Well, a teeny-weeny bit restless.

—One might even say, difficult?

—Indeed one might be tempted to say, difficult.

—But you do manage to cope?

—Yes indeed I do. I have a rather faithful ox called Amusa.

—He's loyal?

—Absolutely...

—Had one like that once. Trust him with my life.

—Mostly of course they are liars.

—Never known a native to tell the truth.

—Does it get rather close around here?

—It's mild for this time of the year.

—But the rains may still come...

—They are keeping African time...

—We do our best for the old country.

—It's a pleasure to serve.

—Another whisky old chap?

—You are indeed too too kind.

—Not at all sir. Where is that boy? [With a sudden bellow.] Sergeant!

AMUSA [snaps to attention] Yessir!

[The WOMEN collapse with laughter.]

GIRL Take your men out of here.

AMUSA [realising the trick, he rages from loss of face] I'm give you warning ...

IYALOJA You heard them Amusa. You had better go...

AMUSA [commencing his retreat] We dey go now, but make you no say we no warn you.

GIRL Now!...

[The WOMEN strike their palms across in the gesture of wonder.]

WOMEN Do they teach you all that at school?

WOMAN And to think I nearly kept Apinke away from the place.

WOMAN Did you hear them?

Did you see how they mimicked the white man?

WOMAN The voices exactly. Hey, there are wonders in this world!

IYAIJOJA Well, our elders have said it: Dada may be weak, but he has a younger sibling who is truly fearless... (30-32)

En la primera parte de esta escena, Amusa, quien además de juzgar el ritual del Elesin como un acto ignorante y criminal, pretende arrestar al caballero por tentativa de delito, intenta abrirse paso entre las mujeres del mercado para cumplir con su deber como oficial de la policía nativa. Ante las pretensiones arrogantes del sargento, las mujeres jóvenes del mercado

reaccionan de manera implacable y le reprochan la traición que representa su condición de sirviente fiel del “hombre blanco”. Después, las mujeres, en un evidente despliegue de metateatralidad, improvisan un breve acto donde parodian una conversación convencional y estereotípica entre dos colonizadores ingleses. Así, con acento inglés, las mujeres jóvenes imitan las distintivas interacciones sociales de una conversación entre dos ingleses colonizadores, quienes hablan con igual desapego e indiferencia de temas habituales que van desde el clima, pasando por el club europeo hasta el obligado tema sobre los nativos, con el objetivo de causar un efecto cómico.

La imitación de las mujeres, quienes, a diferencia de Joseph y Amusa, no se encuentran al servicio del aparato colonial, pero si han recibido instrucción dentro de su sistema educativo, revela un grado más allá en el proceso de la estrategia de *mimicry*. Lo anterior las plantea como atentas espectadoras de los modos, formas e ideología coloniales que han sobrepasado la mera imitación y repetición carente de criterio que sigue al riguroso adiestramiento. Así, la atenta mirada de estas mujeres jóvenes espectadoras, desde la periferia, les permite parodiar, es decir burlarse, al sistema colonial en el que se encuentran inmersas, lo cual las convierte en potenciales insurgentes que guardan cierta semejanza con el grupo dominante pero que se han convertido en una inexorable amenaza.

El último ejemplo de *mimicry* como señal de metateatralidad figurada que exploraré en este capítulo será el caso de Olunde, el hijo mayor del caballero del rey. Recordemos que Olunde es mencionado por primera vez en el segundo acto cuando Simon Pilkings recuerda que se trata del mismo jovencito al que ayudó a escapar a Londres a estudiar medicina ya que su padre, el Elesin, se rehusaba a que abandonara su tierra. Después de que los Pilkings y Joseph logran descifrar la relación de Olunde con el ritual que se lleva a cabo, éste no interviene en la acción dramática sino hasta el cuarto acto, inmediatamente después

de que Pilkings se marcha a arrestar al Elesin. Así, al encontrarse con Jane, ambos establecen el siguiente diálogo:

JANE Olunde! Let's look at you. What a fine young man you've become. Grand but solemn...

OLUNDE You are...well, you look quite well yourself Mrs Pilkings. From what little I can see of you.

JANE Oh, this. It's caused quite a stir I assure you. And not all of it very pleasant. You are not shocked I hope?

OLUNDE Why should I be? But don't you find it rather hot in here? Your skin must find it difficult to breathe.

JANE Well, it is a little hot I must confess, but it's all in good cause.

OLUNDE What cause Mrs Pilkings?

JANE All this. The ball. And His Highness being here in person and all that.

OLUNDE [mildly] And that is the good cause for which you desecrate an ancestral mask?

JANE Oh, so you are shocked after all. How disappointing.

OLUNDE No I am not shocked Mrs Pilkings. You forget that I have now spent four years among your people. I discovered that you have no respect for what you don't understand.

JANE Oh. So you've returned with a chip on your shoulder. That's a pity Olunde. I am sorry.

[An uncomfortable silence follows.]

I take it then that you did not find your stay in England altogether edifying. (41)

Desde los primeros intercambios dialógicos entre Jane y Olunde, el hijo mayor del Elesin cuyo desplazamiento físico de la colonia a la metrópoli aumentó considerablemente su exposición a la “cultura madre”, provocó que su proceso de mimicry alcanzara el grado de más complejidad. Aquí, notemos que, al igual que Joseph, Olunde no está conmocionado ante los trajes egungun. Sin embargo, en el caso del hijo del caballero la ausencia de asombro, no se debe a la rigurosa instrucción cristiana sino a su condición de espectador inmerso en la cultura dominante. Esta exposición privilegiada dentro de una realidad “in-between” sensibiliza la *double-vision* de Olunde (Bhabha 13), lo cual de acuerdo con Bhabha constituye el principal peligro ya que revela la ambivalencia del discurso colonial y perturba su autoridad (88).

La ironía en los diálogos de Olunde, también sutil en un principio que es casi imperceptible, da paso a la repentina manifestación de desacuerdo acerca del frívolo contexto

en el que Jane hace uso de las máscaras *egugun*, lo cual cuestiona la trivialización de una tradición sagrada por falta de entendimiento por parte de los colonizadores. Ante el fuerte cuestionamiento que Olunde plantea sobre la representación del colonizador que civiliza, Jane reacciona con una admirable compostura como una dama inglesa estereotípica, aunque su decepción devela una actitud paternalista como defensa ante tal embate. El tono irónico con el que Olunde comienza este diálogo, consecuencia de su *double-vision*, se desvanece para dar paso a la enunciación directa del conocimiento que ha adquirido de la experiencia y observación de la cultura occidental, lo que no solo le permite cuestionar sino también desmontar las representaciones convencionales que se le han impuesto como individuo colonizado. En este fragmento, también considero pertinente señalar que la inversión presente de vestimentas convencionales es una instancia de metateatralidad. Olunde, recién llegado de Inglaterra, se presenta vestido con un traje occidental e instruye a Jane, quien esta vestida con un traje ceremonial nativo y muestra una actitud ingenua. Esta inversión paródica de vestimentas y actitudes entre colonizador y colonizado es un rasgo inherente del proceso de mimetismo y simulación (Ashcroft et al. 125) que opera como instancia desestabilizadora de representaciones convencionales.

Antes del clímax del diálogo entre Olunde y Jane, Soyinka inserta estratégicamente una breve historia que tiene un nivel alegórico, la cual puede ser leída como una parábola ya que tiene el objetivo de desarrollar una postura moral ante situaciones que ponen en crisis a ambas culturas tales como los rituales:

OLUNDE Here? Do you mean through enemy action?

JANE Oh no, the war hasn't come that close. The Captain did it himself. I don't quite understand really. Simon tried to explain. The ship had to be blown up because it had become dangerous to the other ships, even to the city itself. Hundreds of the coastal population would have died...

JANE ...The captain blew himself up with it. Deliberately. Simon said someone had to remain on board to light the fuse...

JANE [shrugs] I don't know much about it. Only that there was no other way to save lives. No time to devise anything else. The captain took the decision and carried it out...

JANE Oh just look at me! Fancy welcoming you back with such morbid news...

OLUNDE I don't find morbid at all. I find it rather inspiring. It is an affirmative commentary on life.

JANE What is?

OLUNDE That captain self-sacrifice.

JANE Nonsense. Life should never be thrown deliberately away. (41-42)

Es este fragmento Soyinka plantea la incompatibilidad de posturas éticas y morales entre estos dos personajes que representan grupos en constante lucha ideológica. Jane, poseedora de la ideología dominante, califica la decisión del capitán como deliberada e imprudente, condena la morbidez de la acción y concibe la vida humana, en términos evidentemente utilitarios, como una posesión del individuo que no debe ser desperdiciada. Mientras tanto Olunde, quien ha visto ambos lados del espectro, es capaz de discernir entre la relatividad de ambas posturas y capaz de equiparar la situación con la de su padre, aún considera que el autosacrificio de un individuo que ha salvado a muchas personas es un comentario positivo sobre la vida. Este diálogo entre Olunde y Jane anticipa y constituye un referente que sustituye la postura de ambos grupos ante el ritual de Elesin.

El momento climático de este intenso diálogo llega cuando Olunde intenta hacer entender a Jane la diferencia y la complejidad de su cosmovisión de la siguiente manera:

OLUNDE How can I make you understand? He has protection. No one can undertake what he does tonight. Without the deepest protection the mind can conceive. What can you offer him in place of his peace of mind, in place of the honor and veneration of his own people? What would you think of your Prince if he refused to accept the risk of losing his life on this voyage? This...showing-the-flag tour of colonial possessions.

JANE I see. So it isn't just medicine you studied in England.

OLUNDE Yet another error into which your people fall. You believe that everything which appears to make sense was learnt from you.

JANE Not so fast Olunde. You have learnt to argue I can tell that, but I never said you made sense. However clearly you try to put it, it is still a barbaric custom. It is even worse—it's feudal! The king dies and a chieftain must be buried with him. How feudalistic can you get!

OLUNDE [...The PRINCE is dancing past again...and all the guests are bowing and curtsying as he passes] And this? Even in the midst of a

devastating war. Look at that. What name would you give to that? (Soyinka 43)

JANE Therapy, British style. The preservation of sanity in the midst of chaos.

OLUNDE Others would call it decadence. However, it doesn't really interest me. You white races know how to survive; I've seen proof of that. By all logical and natural laws this war should end all the white races wiping out one another, wiping out their so-called civilization for all time and reverting to a state of primitivism the like of which has so far only existed in your imagination when you thought of us. I thought all that at the beginning. Then I slowly realised that your greatest art is the art of survival. But at least have the humility to let others survive their own way.

JANE Through ritual suicide?

OLUNDE Is that worse than mass suicide? Mrs. Pilkings, what do you call what those young men are sent to do by their generals in this war? Of course you have also mastered the art of calling things by names which don't remotely describe them. (Soyinka 43-44)

Al principio, Olunde, poseedor de una doble perspectiva producto de la etapa más avanzada de mimicry, parece dispuesto a explicar la naturaleza del ritual por el que pasará su padre. Sin embargo, como una “copia borrosa” o desdibujada del colonizador, en el sentido de distorsionada pero fortalecida (Ashcroft et al. 125) cuestiona y relativiza las costumbres occidentales mediante la superposición de situaciones. La claridad del hijo del Elesin sobre las representaciones que los occidentales tienen de sí mismos, presente en la detección de sus múltiples fallas, parece no tener efecto en Jane y bloquea su entendimiento ya que permanece con una actitud condescendiente y paternalista. Este bloqueo surge de su intento de evaluar la cultura tradicional yoruba en términos occidentales, los cuales erróneamente percibe como jerárquicamente superiores. En este fragmento la evidente afrenta se debe a la posición privilegiada como espectador crítico de Olunde.

Finalmente, respecto al proceso de mimicry como metateatralidad, considero que en el siguiente fragmento es posible observar que la ambivalencia de Olunde lo plantea como un sujeto colonizado cuya mirada crítica lo aleja de la mera repetición, mimetismo y simulación y lo plantea como un individuo híbrido:

OLUNDE Don't think it was just the war. Before that even started I had plenty of time to study your people. I saw nothing, finally, that gave you the right to pass judgment on other peoples and their ways. Nothing at all.

JANE [hesitantly] Was it the...colour thing? I know there is some discrimination.

OLUNDE Don't make it so simple, Mrs Pilkings. You make it sound as if when I left, I took nothing at all with me.

JANE Yes...and to tell the truth, only this evening, Simon and I agreed that we never really knew what you left with.

OLUNDE Neither did I. But out over there. I am grateful to your country for that. And I will never give it up.

JANE Olunde please...promise me something. Whatever you do, don't throw away what you have started to do. You want to be a doctor...

OLUNDE [genuinely surprised] Of course not. What a strange idea. I intend to return and complete my training. Once the burial of my father is over.

JANE Oh, please...! (Soyinka 44-45)

Aquí, la compleja fluctuación entre atracción y repulsión (Ashcroft et al.10) respecto a Europa de Olunde es un rasgo decisivo de su hibridez que le permite habitar y ejecutar los procesos del Tercer espacio de enunciación. Entre estos procesos desestabilizadores del tercer espacio se encuentra su habilidad para cuestionar la validez de la autoridad occidental que proviene de constructos infundados e inasibles en la praxis. Esta capacidad adquirida de cuestionar las formas dominantes se debe en primer lugar a su calidad de espectador crítico y al performance y ejercicio racional de características que en un principio fueron impuestas.

Por último, a manera de conclusión de este capítulo, es importante mencionar que la metateatralidad en *Death and the King's Horseman* además de sobrepasar el aspecto escénico y crear una dimensión en la que Soyinka constantemente reflexiona sobre el origen mismo del teatro, así como de sus mecanismos, plantea otra forma de metateatralidad. Esta otra forma se observa en estrategias como la de mimicry, mimetismo y simulación, la cual ofrece la posibilidad de analizar la performatividad de las identidades de los individuos que son sujetos de la colonización.

Conclusión

El armonioso ensamble de convenciones dramáticas europeas y yorubas que Soyinka logró en *Death and the King's Horseman*, tanto estructural como textualmente, me llevó a analizar el carácter híbrido de la obra. Este proyecto, que comencé en la tesina de licenciatura con tan solo el análisis de la hibridez en la caracterización del caballero en el primer acto, me permitió descubrir el intenso ejercicio autorreflexivo que subyace en todos los niveles del drama trágico de Soyinka y a preguntarme de qué maneras se manifiesta a lo largo de la obra. Como he intentado establecer a lo largo de este recorrido, la reflexión del dramaturgo del teatro sobre el teatro va más allá de una implementación de artificios escénicos y mecanismos textuales. Es una reflexión crítica y constante sobre los orígenes del teatro en donde Soyinka plantea el mito, el ritual y la tragedia como nociones constitutivas del texto dramático y desestabiliza el convencional orden jerárquico que la tradición europea establece sobre dichas nociones, lo cual abre la posibilidad de que la metateatralidad sea una dimensión del texto por su ubicuidad.

De la existencia de la dimensión metateatral en la tragedia del caballero que en esta tesis propongo surgen una serie de cuestionamientos de los cuales me gustaría esbozar posibles caminos hacia las respuestas a manera de conclusión. Así, la primera interrogante se desprende de la relación entre la dimensión política y la dimensión metateatral de *Death and the King's Horseman*. Aquí, recordemos una vez más que el objetivo final de la dimensión política de esta obra, de acuerdo al ensayo "The Fourth Stage", es fomentar el proceso de descolonización a través de la autoaprehensión verdadera de la identidad de los individuos africanos. Considero que dicho objetivo está vinculado con la dimensión metateatral por medio de un propósito didáctico ya que ambos planos de la tragedia del caballero son fuerzas y medios de cambio que buscan un proceso de reeducación (Soyinka 27 CWS).

La inserción del ritual y del mito en escena y en la estructura operan como instrumentos didácticos que, en el caso de que el espectador ideal africano la experimente, podrían ser auxiliares

en la reincorporación y articulación de la experiencia histórica del individuo mediante referentes de su propia cultura. El proceso didáctico que surge de la relación de estas dos dimensiones de la tragedia del Elesin toma también en cuenta que el drama, como una forma de arte que se ejecuta dentro de un medio ambiente físico y que es influenciado y afectado por sucesos históricos y dinámicas culturales (Soyinka TATC 42) como el colonialismo, es en este caso un producto híbrido al igual que sus identidades. Sobre este propósito didáctico es importante también anotar que el proceso de educación que intenta fomentar es dirigido también a la audiencia no africana. La función del elemento didáctico para estos espectadores, no ideales, pero más probables, sería entonces difundir la compleja metafísica mito-ritualista detrás del drama tradicional africano —en este caso yoruba— a manera de apología ya que Soyinka construye un caso literario para afirmar la existencia no solo de la literatura africana sino también del mundo africano.

Ahora bien, el ritual como mecanismo nuclear metateatral del drama trágico conlleva una serie de preguntas vinculadas al propósito de Soyinka en su inserción. Además de mostrarlo, difundirlo y utilizarlo como instrumento didáctico, ¿cómo modifica Soyinka el uso del ritual en el drama trágico? Considero que, en primer lugar, el dramaturgo retoma y reflexiona sobre el ritual como inminente origen del drama y de la forma trágica, lo cual —por la inclusión de un acto ritual— permite que la forma y contenido se fusionen ya que, de acuerdo con Katrak, la sola representación de una ceremonia está en su estructura (31). Así, Soyinka toma el ritual como pilar estructural y punto de articulación entre forma y contenido de la nueva tragedia yoruba. La relación dialéctica que propicia el ritual entre el texto y el sustrato teórico de la tragedia del caballerizo le permite a Soyinka conectar de forma integral esta nueva forma de drama africano con una nueva ideología que aboga por la descolonización mediante un proceso que hibrida los distintos elementos en una estructura donde no se recurra a puntos de referencia externos.

El uso del ritual en *Death and the King's Horseman* como obra de la nueva tragedia yoruba permite que Soyinka utilice estrategias de representación, convencionalmente usadas por el sistema discursivo colonialista, como la alegoría maniquea. Dicha noción o característica central del marco cognitivo colonialista y de la literatura colonialista, propuesta por el crítico poscolonial keniano Abdul R. JanMohamed, describe –desde el eje que surge de las oposiciones maniqueas entre la aparente superioridad de lo europeo y la supuesta inferioridad del nativo en las sociedades coloniales— un campo de: “[D]iverse yet interchangeable oppositions between white and black, good and evil, superiority and inferiority, civilization and savagery, intelligence and emotion, rationality and sensuality, self and Other, subject and object” (JanMohamed 63).

Así, aunque Soyinka es atraído inevitablemente hacia este vórtex de representaciones en la tragedia del caballero, utiliza, por un lado, la compleja metafísica yoruba detrás del ritual del Elesin para revertir el binarismo civilización salvajismo a favor del extremo de los nativos. Por otra parte, con el objetivo de contrastar, el dramaturgo desestabiliza los rituales de los colonizadores por medio del uso de estereotipos y de la sátira para plantearlos como actos ceremoniales banalizados por los excesivos protocolos.

La inserción del ritual como principal estrategia metateatral en el texto dramático permite también a Soyinka reflexionar sobre la universalidad de lo trágico, lo cual modifica la percepción de la tragedia como género alto de la tradición occidental. Esta universalización de lo trágico es solo un primer movimiento teórico, un punto de partida, en el constructo trágico yoruba de Soyinka que después le permite afirmar que la tragedia compele a los individuos a regresar a las propias fuentes. Al insertar las variables culturales de esta manera, Soyinka es capaz de cambiar el objetivo de dicho género. De acuerdo con Katrak, la necesidad de un final funesto es eliminado y es reemplazado por otro que energice a la comunidad por medio de la reflexión crítica que reestablece la lógica dialéctica de la tragedia donde el bien y el mal tienen un propósito (19-20).

Por último, después de analizar el intenso ejercicio autorreflexivo Soyinka en *Death and the King's Horseman* y de su dimensión metateatral donde las fronteras entre el mito, el ritual y la tragedia son flexibles y porosas, es posible afirmar que esta obra cambia la visión contemporánea del teatro. Al hibridar las principales convenciones trágicas europeas con los principios trágicos yoruba además de cuestionar los fundamentos del género trágico como una forma de metateatralidad, Soyinka también logró que el ritual, el mito y la tragedia yoruba del Elesin, como variables culturales, trascendieran el estatus de acontecimiento social simbólico, de tópico y de simple elemento de su crítica política. Como mecanismos primordiales de la metateatralidad en la tragedia del Elesin dichas nociones, que plantean un regreso orgánico a los orígenes primigenios del teatro, abren la posibilidad de reintegrar el drama trágico a la praxis vital de los individuos colonizados al fomentar el restablecimiento y autoaprehensión de sus identidades.

Obras Citadas

Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View in Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang, 1963.

Ackerman, Robert. *The Myth and Ritual School: J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. Londres: Routledge, 2002.

Ajibola Dosunmu, Oyebade. *The Appropriation of Traditional Musical Practices in Modern Yoruba Drama: A Case Study of Wole Soyinka's Death and the King's Horseman*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2005.

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

Arthos, John y Frances Teague. "Masque". *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Alex Preminger et al. Eds. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1993. 738-739.

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

Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Nueva York: Oxford University Press, 2009.

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.

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

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.

Calderwood, James L. *Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, a Midsummer Night's Dream, and Richard I*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.

Crow, Brian. "African Metatheater: Criticizing Society, Celebrating the Stage". *Research in African Literatures*. 33.1 (2002): 133-143.

Davis, Tracy C. y Thomas Postlewait. *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

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

Féral, Josette. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language". *SubStance* 31. 2/3 98/99 (2002): 94-108.

Fischer, Gerhard y Bernhard Greiner. *The Play Within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Nueva York: Rodopi, 2007.

Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. Londres: Routledge, 2005.

_____. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Nueva York: Routledge, 2008.

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.

George-Graves, Nadine. *The Oxford Handbook of Dance and Theatre*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.

Gilbert, Helen y Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. Londres: Routledge, 2002.

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

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

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Londres: Associated University Presses, 1986.

Huddart, David. *Homi K. Bhabha*. Nueva York: Routledge, 2006.

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

_____. Ed. *Conversations with Wole Soyinka*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

John, Catherine A. *Clear Word and Third Sight: Folk Groundings and Diasporic Consciousness in African Caribbean Writing*. Londres: Duke University Press, 2003.

Johnson, Samuel. *The History of the Yorubas: From the Earliest Times to the Beginning of the British Protectorate*. Londres: Lowe and Brydone, 1960.

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.

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

Kete Asante, Molefi. "Egungun". *Encyclopedia of African Religion*. Londres: SAGE Publications, 2009.

King, Allison Jill. *Domestic Service in Post-Apartheid South Africa: Deference and Disdain*. Hampshire: Ashgate, 2007.

Köpping, Klaus-Peter. "Inszenierung und Transgression in Ritual und Theater: Grenzprobleme der performativen Ethnologie". *Theorizing Rituals: Annotated Bibliography of Ritual Theory, 1966-2005*. Boston: Brill, 2007.

Lawal, Babatunde. *The Gèlèdè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in an African Culture*. Seattle: University of Washington Press, 1996.

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

Leonard, Nathaniel C. *The Reflexive Scaffold: Metatheatricality, Genre, and Cultural Performance in English Renaissance Drama*. Amherst: University of Massachusetts, 2013.

Lowrie, Claire. *Masters and Servants: Cultures of the Empire in the Tropics*. Manchester: Manchester University Press, 2016.

Mawby, R.I. *Policing Across the World: Issues for the Twenty-First Century*. Nueva York: Routledge, 1999.

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.

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

Ngo-Ngijol Banoum, Bertrade. "Nègritude". *African Age: African & African Diasporan Transformations in the 20th Century*. Online: The New York Public Library, Julio 1016. <http://exhibitions.nypl.org/africanaage/essay-negritude.html#aime>

Olopot, Ejakart (J.S.E.). *Police administration in Africa: Toward Theory and Practice in the English-Speaking Countries*. Maryland: University Press of America, 2008.

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

Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

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

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge, 2013.

Schulte, Hans. *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*. Nueva York: Cambridge University Press, 2011.

Shepherd, Simon y Mick Wallis. *Drama/Theatre/Performance*. Nueva York: Routledge, 2004.

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.

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

_____. "Theatre in African Traditional Cultures: Survival Patterns". *Modern African Drama*. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 2002. 421-433

Stratton, Florence. *Contemporary African Literature and The Politics of Gender*. Nueva York: Routledge, 2002.

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

Wagner, Richard. *The Art-Work of the Future*. Londres: Trübner & Co., Ltd., 2011.

Welsford, Enid. *The Court Masque: A Study in the Relationship Between the Poetry and the Revels*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

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