

## Wole Soyinka y Eurípides: una tumultuosa celebración de la vida

Nair María ANAYA FERREIRA  
Universidad Nacional Autónoma de México

Uno de los mayores dramaturgos de los últimos cincuenta años es el autor nigeriano Wole Soyinka. Personaje controvertido y prolífico, Soyinka tiene una trayectoria que no pocos envidiarían. A pesar de haber recibido el Premio Nóbel de Literatura en 1986 y de haber sido nombrado Comandante de la República Federal de Nigeria ese mismo año, Soyinka dista de llevar una vida cómoda y de tener actitudes acomodaticias frente al poder y los placeres de una vida académica privilegiada. De hecho, al poco tiempo de haber recibido el Nóbel, tuvo que huir a salto de mata de Nigeria para no ser asesinado por la junta militar que venía de dar un golpe de Estado y que no gustó de las acres críticas del renombrado autor. Y éste ha sido el patrón de vida de Soyinka, quien desde los años sesentas ha alternado periodos en el exilio (obligado o autoinfligido) con épocas de activa participación pública y académica en su país.

Como muchos de sus contemporáneos africanos, Soyinka está convencido de la función social de la literatura y de la obligación moral de los escritores para con su sociedad. Esto no quiere decir, sin embargo, que su obra sea panfletaria ni facciosa; al contrario, sus poemas, ensayos y obras dramáticas tienen tal complejidad conceptual y formal que en algún momento Soyinka fue acusado por algunos críticos y académicos de ser oscuro, ilegible y, peor aún, de seguir acriticamente las pautas europeizadas de la creación literaria. Las recriminaciones hechas por Chinweizu, Jemie Onwuchekwa y Madubuike Ihechukwu —quienes proponían que para alcanzar una verdadera descolonización de la literatura africana había que dejar de lado los criterios eurocéntricos para emplear formas y valores africanos como lo habían hecho Chinua Achebe, Amos Tutuola y Ngugi Wa Thiong’o— han ido cayendo por su propio peso, a pesar de que en su momento (a principios de los años ochentas) formaban parte de un debate pertinente acerca de la dramática transformación cultural de los pueblos africanos como consecuencia de la colonización europea y una recién alcanzada independencia política (Chinweizu, 1983).

Paradójicamente, muchas de las acusaciones hechas contra Soyinka constituyen precisamente el eje de su obra creativa, en especial el compromiso intelectual de incorporar elementos culturales precoloniales a la vida contemporánea de África y, sobre todo, de Nigeria. La diferencia con Soyinka radica en que se aleja de las posiciones críticas basadas en un esencialismo binario que repiten, de alguna forma, dualidades si-

milares a las establecidas por los colonizadores. Para Soyinka, no se trata de negar e incluso borrar la herencia colonial, sino de reflexionar acerca del sincretismo cultural que ésta ha dado por resultado y de rescatar aquellas manifestaciones autóctonas que fueron excluidas por la imposición europea, haciendo hincapié en la ancestral riqueza cultural de África y en la contribución del continente a la cultura universal. Una de sus prioridades ha sido la de reflexionar acerca del mito como factor fundamental de la vida contemporánea (no sólo en África sino también en Europa y el resto del mundo colonizado), lo cual lo ha llevado, de paso, a hacer un ambicioso análisis de la historia de las ideas del mundo occidental.

El hecho de que su principal manifestación creativa se dé en la dramaturgia (y más específicamente en la tragedia) deja ver su interés por establecer vínculos entre sus orígenes yoruba y la tradición europea en la cual fue educado formalmente, así como por experimentar, a través de la creación dramática, las posibilidades de incorporar una diversidad de convenciones y géneros provenientes de los dos marcos culturales, el africano y el europeo. Tanto la prolífica producción dramática de Soyinka, como sus reflexiones críticas y teóricas acerca del teatro y su función social y religiosa, lo colocan como uno de los principales teóricos dramáticos del siglo XX, a la altura de personajes como Bertold Brecht y Antonin Artaud, por un lado, y Jan Kott, René Girard y George Wilson Knight, por otro. El propósito de este ensayo es explorar las ideas expresadas por Wole Soyinka con respecto al drama ritual —tomando como punto de partida *Myth, Literature and the African World*, obra seminal publicada en 1976, y su versión de *Las Bacantes* de Eurípides, de 1973— y demostrar cómo, mediante una compleja línea de argumentación, Soyinka no sólo cuestiona la validez de la noción de universalidad sobre la que se gestó y legitimó la cultura occidental, sino que abre nuevas posibilidades críticas y creativas para comprender la situación del individuo moderno, sobre todo de aquel que se encuentra en los intersticios creados como consecuencia del proceso de expansión imperial europeo. En este sentido, Soyinka comparte con otros autores poscoloniales de expresión inglesa (como los caribeños Derek Walcott o Wilson Harris) la convicción en el poder del mito manifestado a través del arte y la literatura para funcionar como elemento catártico por medio del cual los individuos no europeos pueden trascender tanto las imágenes negativas que de ellos crearon las representaciones europeas, como una historia de expoliación y las cruentas realidades a las que todavía se enfrentan en la actualidad.

Soyinka aborda la tragedia —uno de los géneros más antiguos que han servido para definir el carácter de la cultura occidental— y la recontextualiza para proponer nuevas posibilidades de explorar la naturaleza del ser humano contemporáneo. La elección de Soyinka no es gratuita pues, a final de cuentas, la tragedia es uno de los géneros que resisten una definición única, a pesar de estar íntimamente vinculado con esa búsqueda permanente del individuo por explicarse su lugar en el universo y, sobre todo, por comprender su propia mortalidad y la necesidad del sufrimiento. No hay que olvidar que, a lo largo de los siglos, el concepto de tragedia ha sufrido enormes modificaciones y ha perdido en gran medida su función original como sacrificio ritual para convertirse

en un género con el que se asocian sentimientos de grandeza y sublimidad que resultan ya ajenos a la sensibilidad contemporánea. Como dice Terry Eagleton, para algunos la tragedia ha pasado de moda debido a su profundidad ontológica y a la elevación de su registro, los cuales nos hacen pensar en la caída de grandes héroes, en la fatalidad cósmica o en sentimientos catastróficos. Sin embargo, como insiste el crítico inglés, también es cierto que, a pesar de que la tragedia se ocupa de coyunturas históricas específicas, ésta explora fenómenos y sentimientos comunes a la humanidad en su conjunto, por lo que su vigencia es indudable (Eagleton, 2003: ix-xiii).

Es en este punto donde la perspectiva de Soyinka adquiere una dimensión interesante, pues regresa a los orígenes de la tragedia para cuestionar a partir de ahí las consecuencias del colonialismo —en especial la recurrencia en África de los regímenes militares apoyados por gobiernos europeos— y reflexionar acerca de la supervivencia de la cultura yoruba a pesar de los traumáticos acontecimientos de la dominación imperial y la diáspora ocasionada por el tráfico de esclavos. Para Soyinka hay más en común entre la tragedia griega y el drama ritual africano de lo que pueden reconocer los europeos por varias razones. En primer lugar, comparten el contacto con el cosmos y el reino ctónico, que es indispensable no sólo para comprender la relación del individuo con el universo sino para tener plena conciencia ontológica de su lugar en la tierra. De ahí que el teatro, el escenario, constituya la arena ritual en donde el representante humano que encarna la voluntad de la comunidad, después de desafiar el orden cósmico y ser destruido por éste, alcanza una reintegración por medio de la cual se genera una energía compensatoria que, en última instancia, fortalece a la comunidad. En segundo lugar, tanto la mitología griega como la yoruba operan dentro de una concepción cíclica del tiempo que rompe por completo con la linealidad del tiempo europeo, la cual ha llevado al mundo occidental a perder en una memoria distante la existencia de sus deidades y héroes. Así, Soyinka rompe con los dos conceptos fundamentales que han servido para mantener la hegemonía del mundo occidental y para distinguir a este último del resto de las culturas a las que éste ha denominado “periféricas”: tiempo y espacio.

Las ideas anteriores, desarrolladas por Soyinka a lo largo de cuatro conferencias impartidas en la Universidad de Cambridge en 1973 y publicadas posteriormente bajo el título *Myth, Literature and the African World* en 1976, constituyen apenas la superficie de un complejo entramado filosófico, literario y antropológico en el que Soyinka coloca al mito como el núcleo de su marco teórico, lo cual le permite, por un lado, explorar la naturaleza tanto de la cosmovisión yoruba como de otras, en especial la europea, y, por el otro, analizar la manera en que el mito puede viajar a través del tiempo y el espacio para incrustarse en otras manifestaciones artísticas y generar a su vez nuevas formas de ver el mundo. Este planteamiento es fundamental para comprender, aceptar (más allá de la resignación) y trascender no sólo la usurpación material y espiritual que significó el fenómeno colonialista sino también la traumática experiencia de la diáspora africana. Así, además de mantener el vínculo indisoluble del hombre con la naturaleza, el mito funciona como factor identitario de la cultura yoruba y, gracias a la flexibilidad de ésta, no sólo permite sincretizar elementos europeos (en especial los religiosos), sino que

se los apropia para reajustar y reafirmar la identidad de las generaciones colonizadas. Por ejemplo, Soyinka explica la diferencia entre la representación mitológica de los yorubas africanos y sus descendientes brasileños en los siguientes términos: “When ritual archetypes acquire new aesthetic characteristics, we may expect adjustments of the moral imperatives that brought them into existence in the first place, at the centre of man’s efforts to order the universe” (Soyinka, 1976: 25).

Uno de los hilos conductores del argumento de Soyinka es la constante referencia a los preconceptos europeos que han definido y representado lo africano. Es decir, su tesis parte del hecho que África ha sido un continente colonizado y, por tanto, no es posible explorar la cosmovisión yoruba aislada en el tiempo y el espacio. Soyinka emplea, entonces, parámetros europeos para contextualizar su argumentación, lo cual le sirve no sólo para proporcionar pistas a sus destinatarios —primero, el público (¿inglés?) de las conferencias, luego los lectores—, sino para revertir, a veces brutalmente, muchas de esas nociones europeas. Soyinka juega con las reglas del discurso colonial para desmitificar a una variedad de figuras europeas y dejar al desnudo la miopía con la que formularon muchas de sus teorías. En relación con la añeja imagen de África como un continente sin historia, estancado en el primitivismo, Soyinka afirma lo siguiente:

The African world-view is not, however, even by implication, stagnant. This may seem a surprising assertion to those who consider that the kind of society which has emerged from the foregoing [the fact that a rupture in the normal functioning of the community not only endangers the individual’s reality but threatens existence itself] fits rather disturbingly into Karl Popper’s primitive blueprint for the modern totalitarian society. Popper’s uneven knowledge of the societies which he attempts to ease into his specially constructed closed circle has of course been remarked by several of his critics. His fundamental assumptions are inaccurate. They bypass the code on which this world-view is based, the continuing evolution of tribal wisdom through an acceptance of the elastic nature of knowledge as its one reality, as signifying no more than reflections of the original coming-into-being of a manifestly complex reality. European scholars have always betrayed a tendency to accept the myth, the lore, the social techniques of imparting knowledge or of stabilising society as evidence of orthodox rigidity. Yet the opposite, an attitude of philosophic accommodation, is constantly demonstrated in the attributes accorded most African deities, attributes which deny the existence of impurities or ‘foreign’ matter, in the god’s digestive system. Experiences which, until the event, lie outside the tribe’s cognition are absorbed through the god’s agency, are converted into yet another piece of the social armoury in its struggle for existence, and enter the lore of the tribe. This principle creates for a society a non-doctrinaire mould of constant awareness, one which stays outside the monopolistic orbit of the priesthood, outside any claims to gnostic secrets by special cults. Interpretation, as it does universally, rests mostly in the hands of such intermediaries, but rarely with the dogmatic finality of Christianity or Islam. Their principal function is to reinforce by observances, rituals and mytho-historical recitals the existing consciousness of cosmic entanglement in the community, and to arbitrate in the sometimes difficult application of such truths to domestic and community undertakings (1996: 53-54).

He citado este párrafo en su totalidad pues nos permite ver la complejidad del pensamiento del autor africano, así como el entretejido y el tono de su argumentación, tan cercano al sarcasmo. Uno se pregunta cuál habrá sido la reacción de sus primeros escuchas, los estudiantes y académicos del Churchill College, en la Universidad de Cambridge, al oír cómo de un plumazo Soyinka no sólo descalificó a uno de los grandes filósofos del siglo XX (que aún vivía) y cuestionó la visión parcial de los académicos occidentales con respecto a África, sino que para colmo puso en tela de juicio (como lo hace en repetidas ocasiones a lo largo del libro) el dogmatismo de dos de las principales religiones de la humanidad. Uno se pregunta también hasta qué grado ese público habrá comprendido el imaginario africano construido fragmentariamente por Soyinka a partir de comparaciones y referencias como las recién citadas.

De hecho, es fundamental considerar la aportación de Soyinka en el contexto apropiado, que ahora identificaríamos claramente como poscolonial, pero que en la década de los setentas constituía un parteaguas con respecto al tratamiento académico del mundo africano y sus tradiciones. Con su ironía característica, Soyinka describe en la introducción del libro las dificultades con las que se encontraron sus anfitriones al no poder incorporarlo al English Department (a pesar de que en otras universidades inglesas ya se impartían cursos de literatura africana), pues en Cambridge todavía no creían en la existencia de tan “mítica bestia” y las conferencias se tuvieron que impartir, finalmente, en el Departamento de Antropología Social (Soyinka, 1976: vii). Así, el retorno creativo a los orígenes planteado por el autor yoruba constituye —como lo hizo, a su manera Chinua Achebe en *Things Fall Apart* (1958)—, una especie de arqueología literaria que registra la historia silenciada por el colonialismo. Soyinka crea, entonces, uno de esos intersticios en donde, como dice Homi Bhabha, “the enunciation of cultural difference problematizes the binary division of past and present, tradition and modernity, at the level of cultural representation and its authoritative address” (Bhabha, 1994: 35). Al colocarse dentro de lo que Bhabha ha llamado “el tercer espacio de enunciación”, Soyinka genera implícitamente ambivalencias interpretativas que rompen con las nociones decimonónicas (aún vigentes durante gran parte del siglo XX) de pureza racial y de identidades nacionales homogéneas:

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, 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. In other words, the disruptive temporality of enunciation displaces the narrative of the Western nation which Benedict Anderson so perceptively describes as being written in homogeneous serial time (Bhabha, 1994: 37).

Sin duda alguna, la obra de teatro *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite* de Wole Soyinka produce una ruptura desde el momento mismo de leer el título, pues

lleva los efectos de la intertextualidad a grados extremos. No es gratuito que el autor nigeriano haya decidido realizar una escritura palimpsestica de la gran tragedia griega como parte de su reflexión acerca de la naturaleza del mundo colonizado por varias razones. En primer lugar, no hay que olvidar que es precisamente en *Las Bacantes* donde algunos críticos (como nos aclara Carlos García Gual en su introducción a esta obra) intentan rastrear los orígenes rituales de la tragedia (Eurípides, 1998: 327). A pesar de que Eurípides está considerado como el último de los tres grandes autores trágicos (después de Sófocles y Esquilo), no deja de resultar irónico que su preocupación central haya sido la de buscar estructuras tradicionales que, incluso para sus contemporáneos, resultaban arcaizantes. Según García Gual, “el arcaísmo fundamental reside en dos puntos: en la utilización del Coro como elemento esencial en la acción dramática y en la elección del tema: una teomaquia con Dioniso” (Eurípides, 1998: 327). En segundo lugar, como insiste Philip Vellacott, si bien es difícil ofrecer interpretaciones unívocas sobre este autor, pues nuestras convenciones son muy diferentes a las de los clásicos, la visión contemporánea recae en la propuesta filológica y hermenéutica (durante las décadas de los veinte a los cincuenta) del inglés Gilbert Murray y su generación, para quienes el dramaturgo era un autor comprometido, que no sólo cuestionaba seriamente la religión tradicional, sino que protestaba contra las brutalidades del imperialismo griego y, para colmo, apoyaba la emancipación de la mujer (Vellacott, 1975: 1-6). En tercer lugar, para Soyinka mismo, *Las Bacantes* es el mejor drama existente acerca del surgimiento social de una deidad semieuropea (Soyinka, 1976: 12), con lo que saca a la superficie no sólo el tema central de la tragedia —el de la relación entre la autoridad y la libertad—, sino que introduce el asunto de la otredad. En cuanto al primer tema, como dice Vellacott, Eurípides mantiene una posición ambigua y no resuelve los dilemas morales de la leyenda de Dioniso, por lo que las simpatías del público/lector recaen tanto en Penteo como en Dioniso, pues los otros personajes distan de ser satisfactorios: “The three male supporters of Dionysiac worship are not impressive: Teiresias, an insincere casuist ready to talk persuasive nonsense; Cadmus, an opportunist...; and the Herdsman shallow and superstitious... Once again we see that hope for humanity rests solely in human hands, and then only when perception has been won by suffering” (Vellacott, 1975: 125).

Son estas ambigüedades y el carácter subversivo de la tragedia del dramaturgo griego las que llaman la atención de Soyinka pero, más que eso, el hecho de que Eurípides es quien más se acerca a su propuesta de drama ritual. Para el autor nigeriano, tanto en la antigüedad asiática y europea como en África, el hombre existía dentro de una totalidad cósmica a tal grado que la conciencia de su existencia terrenal y la aprehensión del ser no podían separarse del fenómeno cósmico. Por esa razón, los rituales trágicos o dramáticos de los dioses.

[were] engaged with the more profound, more elusive, phenomenon of being and non-being. Man can shelve and even overwhelm metaphysical uncertainties by epic feats, and prolong such a state of social euphoria by their constant recital,

but this exercise in itself proves a mere surrogate to the bewildering phenomenon of the cosmic location of his being. The fundamental visceral questioning intrudes, prompted by the patient, immovable and eternal immensity that surrounds him... It was —there being no other conceivable place— the natural home of the unseen deities, a resting-place for the departed, and a staging-house for the unborn. Intuitions, sudden psychic emanations could come, logically, only from such an incomparable immensity. A chthonic realm, a storehouse for creative and destructive essences, it required a challenger, a human representative to breach it periodically on behalf of the well-being of the community (Soyinka, 1976: 2-3).

Para Soyinka, esta concepción del drama de los dioses surge de los intentos humanos por externalizar y comunicar nuestras intuiciones, es decir, el concepto mismo de la divinidad es una abstracción de experiencias que surgen del hombre mismo y que presuponen una mediación humana; en otras palabras, el mundo de los vivos es más antiguo que el de las deidades y esto es, para Soyinka, uno de los puntos centrales de las *Bacantes* de Eurípides (Soyinka, 1976: 10-11). Sobra decir que con esta postura Soyinka prácticamente anula la concepción misma de la tradición judeo-cristiana centrada en un Dios dador de vida y creador del universo. En este sentido, Dioniso ejemplifica las paradojas que surgen de la necesidad del hombre de establecer jerarquías para así mantener la autoridad y tener una especie de intermediario que lo vincule con la divinidad. Sin embargo, la posibilidad de que estas necesidades lleven a la corrupción forma parte también de la naturaleza humana y ha determinado la historia de la humanidad:

Economics and power have always played a large part in the championing of new deities throughout human history. The struggle for authority in early human society with its prize of material advantages, social prestige and the establishment of an elite has been nowhere so intensely marked as in the function of religion, perpetuating itself in repressive orthodoxies, countered by equally determined schisms. In the exploration of man's images of essence-ideal, fashioned in the shape of gods, we cannot afford to jettison our cynical faculties altogether (Soyinka, 1976: 12).

Así, la tragedia de Eurípides constituye el paradigma ideal para el pensamiento de Soyinka: como hipotexto ofrece una trama y una serie de connotaciones acumuladas a través de los siglos mediante las cuales se explora la relación entre el abuso de poder, el autoritarismo y la búsqueda de libertad como un instinto primitivo del hombre, además de generar temas subyacentes como el de la otredad, la locura y el sentido de colectividad.

Los recursos dramatúrgicos-discursivos empleados por Soyinka son por demás interesantes y surgen desde el momento mismo en que el público/lector se enfrenta al texto que lleva por título *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite*. Además, en los agradecimientos, Soyinka reconoce abiertamente que, al no poder basarse en la obra en su lengua original, recurre a las versiones en inglés de Gilbert Murray y William Arrowsmith (afamados clasicistas de mediados del siglo XX) y llega incluso a citar fragmentos de éstas (lo cual es una exageración, pues dichas citas no son fácilmente

identificables). ¿Qué es entonces lo que estamos presenciando/leyendo? ¿Quién es en verdad el autor? El asunto se complica aún más cuando sabemos que, en realidad, el texto escrito por Soyinka es acerca del dios yoruba Ogun y la trama, una alegoría de la historia y la política de Nigeria. Soyinka efectúa tanto una transformación homodiegética (al retomar el tema de los mitos de Dioniso y mantener, incluso, los nombres de los personajes principales), como una transformación heterodiegética a la que podríamos calificar de silenciada, pues la metamorfosis de Dioniso en Ogun nunca es evidente. Soyinka lleva al extremo las posibilidades semánticas de la cita y la capacidad que ésta tiene de energizar el futuro de un texto antiguo de tal modo que éste adquiere nuevos significados a partir de las mismas (y a la vez diferentes) palabras (pues no hay que olvidar que las referencias clasicistas de Soyinka y su obra misma son versiones al inglés) (Orr, 2003: 135).

La relación entre Dioniso y Ogun es, quizá, el eje alrededor del cual Soyinka construye no sólo su planteamiento acerca de la tragedia sino la manera en que este género legitima la existencia de una metafísica yoruba, equiparable a la de cualquier manifestación filosófica occidental. El texto que nos permite acercarnos a la versión dramática de Soyinka es “The fourth stage (Through the mysteries of Ogun to the origin of Yoruba tragedy)”, ensayo que aparece como apéndice en *Myth, literature and the African world* pero que en realidad fue escrito en 1967 y publicado en 1969, como parte de un libro dedicado a George Wilson Knight, el gran estudioso de Shakespeare y de la tragedia, profesor de Soyinka en la Universidad de Leeds. Escrito poco antes de que Soyinka fuera encarcelado en Nigeria por participar en una campaña en contra de la guerra secesionista de Biafra (región en donde predomina la etnia ibo), el ensayo se concentra en la personificación de Ogun como símbolo de la experiencia trágica, la cual tiene sus raíces en la angustia que surge de dos tipos de ruptura: el rompimiento de los dioses con los humanos y la desarticulación del individuo con su propia esencia. Para Soyinka, Dioniso y Ogun son deidades gemelas que comparten una variedad de rasgos, desde su origen fragmentado a partir de deidades superiores, hasta el hecho de que los dos llegan a formar parte de la sociedad humana desde el exterior, como forasteros. Ambos son dioses tanto de la creación como de la destrucción y, sobre todo, llevan consigo la simiente de la locura, muchas veces ocasionada por el alcohol.

Sin embargo, el que existan estos paralelismos no quiere decir que el guión de *Las Bacantes* sea una mera transcripción de las versiones traducidas, pues Soyinka tiene una serie de intervenciones textuales que al mismo tiempo rescatan y desconstruyen la tragedia original. El efecto en el lector/receptor es devastador. Por un lado, el lector tiene la impresión de estar leyendo la trama original (pues en realidad la trama es, básicamente, la misma), pero por el otro sabe que el referente no es precisamente la obra del dramaturgo griego sino el mito yoruba que se inserta en el modelo original. Al mismo tiempo, se genera un espacio entre los dos textos —el explícito y el implícito— en el que las posibilidades de interpretación se tornan casi imposibles. Por así decirlo, se genera una aporía, una hendidura en la que el significado queda diferido de forma permanente.



*The Bacchae of Euripides. A Communion Rite* empieza con una introducción en la que Soyinka no sólo retoma lo expuesto en “The Fourth Stage”, sino que además ofrece una síntesis histórica del contexto de la obra del dramaturgo griego, que bien podríamos definir como marxista: hace hincapié en la transición de una economía agrícola a una industrial, centrada en la explotación minera. Este fenómeno ocasionó la migración forzada de miles de campesinos, quienes llevaron consigo sus tradiciones y religiones en diversos grados de pureza y sincretismo. Entre éstas se encontraban los cultos dionisiacos que constituían, según Soyinka, la evocación natural de los campesinos de lo misterioso y poderoso de la naturaleza, así como su inmersión en ello. Por esta razón, *Las Bacantes* pertenece a esas obras singulares que evocan la toma de conciencia de un momento particular en la historia de un pueblo y que, sin embargo, llenan ese momento con una presencia latente y eterna (Soyinka, 1973: vi).

La terminología empleada por Soyinka se acerca más al análisis del fenómeno colonial que al de la crítica literaria, por lo que no es difícil ver cómo las referencias a Dioniso y a la extensión de su culto parecen alusiones claras a la historia de África:

[Dionysos] history was extravagantly rich in all the ingredients of a ravaged social psyche: displacement, suppression of identity, dissociation, dispossession, trials and the goal of restoration. As deity also of the moist elements he fulfilled the visceral link of the peasant personality to Nature rhythms, his experience of growth, decay and rejuvenation—in short, the magic and mystery of life. As a non-Olympian he was easy, even natural to identify with. His followers could become truly *entheos*; his worship released the pent-up frustrated energy of all the downtrodden. In challenging the state Mysteries he became champion of the masses against the monopolistic repressions of the ‘Olympian’ priesthood, mercantile princes and other nobility. The myths which grew up around him, the new elaborations on his traditional origins should therefore be read as statements of intent. Certainly, the threatened classes did not fail to see them as such (Soyinka, 1973: ix).

Así, en la adaptación, el primer cambio consiste en presentar un panorama más radical del reinado de Penteo, para hacer énfasis en la naturaleza tiránica de su régimen, el cual ha llegado al grado de pervertir los rituales religiosos con sacrificios arbitrarios de esclavos. El escenario presentado por Soyinka es visualmente más complejo y brutal que el de Eurípides. En la versión de Gilbert Murray se presenta la siguiente acotación: “The background represents the front of the Castle of Pentheus, King of Thebes. At one side is visible the sacred Tomb of Semelé, a little enclosure overgrown with wild vines, with a cleft in the rocky floor of it from which there issues at times steam or smoke. The God Dionysus is discovered alone” (Eurípides en Eliot, 1965: 368).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La anotación en la versión al español de Gredos es todavía más escueta: “(En el piso más alto de la escena, el *theologeion*, por encima del palacio de Cadmo en Tebas, aparece Dioniso, que recita el prólogo)” (Eurípides, 1998: 347).

En cambio, la escenificación propuesta por Soyinka tiene el claro propósito de sacudir al público/lector:

To one side, a road dips steeply into lower background, lined by the bodies of crucified slaves mostly in the skeletal stage. The procession that comes later along this road appears to rise almost from the bowels of earth. The tomb of Semele, smoking lightly is to one side, behind the shoulder of this rise. Green vines cling to its charred ruins.

In the foreground, the main gate to the palace of Pentheus. Farther down and into the wings, a lean-to built against the wall, a threshing-floor. A cloud of chaff, and through it, dim figures of slaves flailing and treading. A smell of sweat and harvest. Ripeness. A spotlight reveals DIONYSOS just behind the rise, within the tom of Semele. He is a being of calm rugged strength, of a rugged beauty, not of effeminate prettiness. Relaxed, as becomes divine self-assurance but equally tensed as if for action, an arrow drawn in readiness of flight (Soyinka, 1973: 1).

La atmósfera de violencia latente se ve incrementada por la incorporación de esclavos al coro de las bacantes que han seguido a Dionisio desde el Oriente. Soyinka aclara, además, que la producción debe cuidar que el grupo de esclavos y bacantes esté formado por personas de diferentes orígenes raciales y que, de preferencia, el líder de los esclavos, quien debe dar alaridos en un momento crucial, debe ser “fully negroid”. Para terminar con las aclaraciones con respecto a la producción, Soyinka hace hincapié en que esta versión está pensada como “a communal feast, a tumultuous celebration of life”, por lo que cualquier tipo de modificación no debe, de ninguna manera, “affect the essential dimension of a Nature feast” (Soyinka, 1973).

En consecuencia, la contextualización del drama obliga a que se genere una dislocación en el proceso de lectura, la cual se expande cada vez más conforme los parlamentos de los personajes y ciertos episodios son expresados y descritos con una mayor exaltación que en el texto del dramaturgo griego. Soyinka lleva al extremo el registro de por sí desenfundado de Eurípides, de tal modo que la trama se vuelve todavía más punzante (no sé si podría considerarse como conmovedora) debido a la violencia que subyace el empleo de la lengua, una violencia manifestada a través de campos semánticos en los que prevalecen imágenes de desmembramientos y fragmentación, incluso antes de llegar al momento en que Ágave efectivamente descoyunta a su propio hijo. Desde el prólogo recitado por Dioniso, en *A Communion Rite* se hace hincapié en la contraposición de las nociones de otredad, despojo y autoritarismo que constituirán los hilos conductores de la obra y que servirán de eje en torno al cual se construirá el subtexto de Ogún. Así, mientras que en Eurípides, Dioniso relata los sucesos que llevaron a su concepción (es hijo de Zeus y la mortal Semele), la muerte de su madre y la forma en que su abuelo Cadmo ha cedido el poder a su nieto Penteo, quien, a su vez, niega la raíz divina del semidios y prohíbe su culto, en la obra de Soyinka, Dioniso expresa su inconformidad por el despojo de que ha sido objeto y no sólo resalta su sensación de alteridad, sino que crea además una atmósfera de opresión y persecución contra sus seguidores:

Thebes taints me with bastardy. I am turned into an alien, some foreign outgrowth of her habitual tyranny. My followers daily pay forfeit for their faith. Thebes blasphemes against me, makes a scapegoat of a god.

It is time to state my patrimony—even here in Thebes (Soyinka, 1973: 1).

Al mismo tiempo, construye la figura de Ogún a través de la caracterización de Dioniso, el cual, a diferencia del semidios de Eurípides, quien tiene una belleza afeminada, se distingue por ser “a being of calm rugged strength, of a rugged beauty, not of effeminate prettiness” y se describe a sí mismo de la siguiente forma: “I am the gentle jealous joy. Vengeful and kind. An essence that will not exclude, nor be excluded” (Soyinka, 1973: 1). Es decir, crea la dualidad que distingue al dios yoruba: la de ser, a la vez, campesino y guerrero, esencia de la destrucción y de la creatividad, pero, sobre todo, instaurador de una justicia humanitaria y trascendental a la vez que rígidamente restaurativa. No hay que olvidar, además, que Ogún es la única deidad que buscó la forma de someter los recursos de la ciencia para, al abrirse paso a través del caos primordial del universo, lograr que los dioses se reunieran con el ser humano, con el propósito de alcanzar el sentido de completud que habían perdido (Soyinka, 1976: 27-28).

Sólo comprendiendo la paradójica naturaleza de Ogún y de la cosmovisión yoruba—en la que la vida y la muerte son complementarias, y la destrucción es necesaria para alcanzar la creación— la lectura de la trama de *The Bacchae* puede llegar a tener una dimensión interpretativa completamente diferente. Si como mencioné con anterioridad la idea de subversión está presente en la obra de Eurípides (aunque con cierta ambigüedad, sobre todo en lo que concierne la representación de Penteo y Dioniso), en Soyinka no queda lugar a dudas acerca del carácter tiránico de Penteo y de la imperiosa necesidad social de acabar con su régimen dictatorial. En consecuencia, la llegada de Dioniso no sólo restituirá su propio lugar en la jerarquía religiosa, sino que será el detonador de una explosión social. Puesto que, para Soyinka, *Las Bacantes* constituye la mejor tragedia acerca del surgimiento social de una deidad semieuropea, en su versión le resultó indispensable hacer hincapié en la naturaleza impura de los sacerdotes como grupo vinculado con las altas esferas del poder, al grado que éstos han impuesto la ejecución de sacrificios rituales desprovistos de su carácter simbólico para la comunidad sólo para satisfacer la obsesión civilizadora de Penteo. Como dice K. E. Senanu,

With no knowledge of the country and concentrating all his energies on his civic responsibility, Pentheus has established a tyranny which involves a perversion of religious rites into a cruel and meaningless sacrifice of slaves as scapegoats. It is in this area of the perversion of religion that Soyinka offers a profound reinterpretation of the nature of Pentheus' failure as a ruler and suggests the radical cause of tyranny (Senanu, 1980: 109).

El papel de los esclavos en la trama resulta, entonces, determinante para explorar la ceguera y falta de sensibilidad que prevalecen en toda situación autoritaria y que se filtran en las clases dominantes acostumbradas al poder. A lo largo de la tragedia

Soyinka presenta varios ejemplos de esto, entre los que sobresalen especialmente dos. El primero tiene que ver con el episodio en que Tiresias, para evitar la rebelión de los esclavos, toma el lugar del viejo esclavo que va a ser sacrificado. Aquí se presenta una de las mayores ambigüedades de la obra, pues a pesar de que el desfile litúrgico es aparentemente simbólico, la realidad es que Tiresias recibe varios azotes y queda la duda acerca de lo que le hubiera sucedido si no hubiera aparecido Dioniso para interrumpir el ritual. Al mismo tiempo, la conversación entre el pastor y el líder de los esclavos deja entrever una realidad mucho más brutal:

SLAVE LEADER. Wait... Suppose the old man dies?

HERDSMAN. We all have to die sometime.

SLAVE LEADER. Flogged to death? In the name of some unspeakable rites?

HERDSMAN. Someone must cleanse the new year of the rot of the old or the world will die. Have you ever known famine? Real famine?

SLAVE LEADER. Why us? Why always us?

HERDSMAN. Why not?

SLAVE LEADER. Because the rites bring us nothing! Let those to whom the profits go bear the burden of the old year dying.

HERDSMAN. Careful. (*He points to the row of crosses.*) The palace does not need the yearly Feast of Eleusis to deal with rebellious slaves.

La densidad textual y conceptual de Soyinka queda de manifiesto aquí, pues además de presentar el hipotexto de Eurípides y de agregar una dimensión sociopolítica que no es tan evidente en la versión original, juega también con la ambigua resonancia de una obra clave del discurso colonial, *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, con la que, de hecho, revierte por completo nuestro horizonte de expectativas textuales: con la colina de los crucificados y la mención de los ritos inenarrables, la Tebas de Eurípides se transforma, en la mente del lector y por una fracción de segundo, en el Congo de Conrad.

El segundo ejemplo es aún más impactante y contribuye a la ironía dramática con la que cierra la obra. Después de haber descuartizado a Penteo y de exhibir la cabeza de éste en señal de triunfo, Ágave es incapaz de reconocer la figura de su hijo. Ante la insistencia de Cadmo para que observe minuciosamente lo que cuelga del asta, ella responde, antes de desplomarse ante la terrible realidad, “Oh. Another slave? But why did I nail it / Right over the entrance?” (Soyinka, 1973: 95). La anagnórisis de Ágave no se limita al reconocimiento dramático de su error, sino que resalta la ceguera y falta de sensibilidad de los gobernantes corrompidos por el poder, tema central en toda la obra de Soyinka.

No es de extrañar, por tanto, que el final propuesto por Soyinka se aleje del final de la obra de Eurípides, en donde Dioniso reprende a Cadmo y a Ágave, y establece finalmente su divinidad ya sea desde el *theologeion* (en la versión de Carlos García Gual), o bien alejándose sobre una nube (en la versión de Gilbert Murray). En *A Communion Rite*, Dioniso desaparece una vez que lleva al delirante Penteo a los terrenos de las bacantes.

A diferencia de la actitud triunfante del protagonista griego, en la obra de Soyinka, Dioniso “speaks with more than a suspicion of weariness from this now concluding conflict. *It is not entirely a noble victory*” antes de salir de escena entre los aullidos del coro de esclavos, los cuales constituyen, de hecho, “a wail of death” (Soyinka, 1973: 79. Las cursivas son mías). Así, más que concentrarse en la enseñanza moral con que termina la tragedia griega, en la obra de Soyinka el final parece enfocarse precisamente en la creación de un sentido de comunidad entre las bacantes y los esclavos, quienes ansían que se restauren el equilibrio y la justicia sociales. La constante metamorfosis de Dioniso en Ogún se genera, por un lado, mediante el empleo de un lenguaje figurativo en el que el dios griego adquiere los atributos del dios yoruba, y por el otro, a través de una métrica que recrea los himnos y cánticos tradicionales de la cultura yoruba:

SLAVE LEADER. Come, god  
 Of seven paths: oil, wine, blood, spring, rain  
 Sap and sperm. O dirge of shadows, dark-shod feet  
 Seven-ply crossroads, hands of camwood  
 Breath of indigo, O god of the seven roads  
 Farm, hill, forge, breath, field of battle  
 Death and the recreative flint... (Soyinka, 1973: 81).

Así, al llegar a las escenas finales de la obra, la influencia de la figura de Ogún se hace sentir aun cuando el personaje haya desaparecido del estrado. Permanece una atmósfera ambivalente: a la vez que se celebra la caída de Penteo y el fin de la tiranía, Cadmo y el Esclavo Viejo expresan sus dudas acerca de la justicia de Dionisio. Como exclama Cadmo:

Dionysus is just. But he is not fair!  
 Though he had right on his side, he lacks  
 Compassion, the deeper justice (Soyinka, 1973: 93).

Sin embargo, Tiresias —el tercer viejo de la obra— comprende que el sacrificio de Penteo era necesario para alcanzar una renovación profunda de aquella sociedad corrompida:

Understanding of these things is far beyond us.  
 Perhaps... perhaps our life-sustaining earth  
 Demands... a little more... sometimes, a more  
 Than token offering for her own needful renewal,  
 And who, more than we should know it? For all too many  
 The soil of Thebes has proved a most unfeeling  
 Host, harsh, unyielding, as if the dragon's teeth  
 That gave it birth still farms its subsoil.  
 They feel this, same as I, even through calloused soles.  
 O Kadmos, it was a cause beyond madness, this

Scattering of his flesh to the seven winds, the rain  
 Of blood that streamed out endlessly to soak  
 Our land. Remember when I said, Kadmos, we seem to be  
 Upon sheer rockface, yet moisture oozes up at every  
 Step. Blood you replied, blood. His blood  
 Is everywhere. The leaves of Kithairon have turned red  
 with it (Soyinka, 1973: 96-97).

Aquí es donde Soyinka da un giro brutal a la obra de Eurípides e introduce el episodio que fue severamente cuestionado por algunos críticos ingleses, quienes no lograron comprender la metáfora final. En el texto escrito, la escena sorprende por su brevedad y por el silencio gradual de los personajes:

The theme music of Dionysos wells up and fills the stage with the god's presence as a powerful red glow shines suddenly as if from within the head of Pentheus, rendering it near-luminous. The stage is bathed in it instantly, from every orifice of the impaled head spring red jets, spurting in every direction. Reactions of horror and panic. Agave screams and flattens herself below the head, hugging the ladder.

TIRESIAS.

What is it Kadmos. What is it?

KADMOS.

Again blood Tiresias, nothing but blood.

TIRESIAS (feels his way nearer the fount. A spray hits him and he holds out a hand, catches some of the fluid and sniffs. Tastes it).

No. It's wine.

Slowly, dreamlike, they all move towards the fountain, cup their hands and drink. Agave raises herself at last to observe them, then tilts her head backwards to let a jet flush full in her face and flush her mouth. The light contracts to a final glow around the heads of Pentheus and Agave.

A slow curtain (Soyinka, 1973: 97).

El hecho de que emane sangre de la cabeza empalada de Penteo y de que la sangre se convierta en vino constituye, es verdad, un desafío a las creencias y valores occidentales. Sin embargo, tenemos que reconocer que Soyinka logra su cometido, pues mediante la reelaboración de los elementos más impactantes de la tragedia de Eurípides nos obliga a reevaluar muchas de nuestras actitudes frente a las catástrofes históricas del mundo contemporáneo. No hay que olvidar que, como argumenta Jan Kott en su ensayo "The Eating of the Gods, or *The Bacchae*", la presencia de los ritos de *sparagmos* y de *omophagia* (en los que se desmembraba a algún ser vivo y después se comía su carne) simbolizaba el patrón de muerte y renacimiento no sólo de la divinidad sacrificada sino también de la estructura social que había caído en el caos y la destrucción (Kott, 1973). El hincapié de Soyinka en que sus *Bacantes* constituye "a communion rite" tiene que ser considerado a la luz de la historia de Nigeria, que a principios de la década de los setentas se recuperaba de la cruenta guerra de Biafra, en la cual murieron

entre ochocientos mil y un millón de nigerianos en menos de tres años. En lo que es ya un patrón recurrente en la historia del continente africano, los intentos secesionistas de la etnia ibo fracasaron por la no tan solapada intervención de las potencias extranjeras que proporcionaron armas a ambos bandos (Biafra recibió el apoyo de Israel, Rhodesia, Sudáfrica, Francia y Portugal) y la complaciente mirada del gobierno británico que permitió el genocidio por parte de los militares nigerianos. Soyinka, a pesar de ser yoruba, trató de fungir como intermediario entre ambos bandos, por lo que fue encarcelado y permaneció incomunicado de 1967 a 1969. Como si fuera poco, durante la década de los setentas las ejecuciones semanales que se llevaban a cabo en Lagos, lejos de cumplir con la función “didáctica” y “moral” que se proponía el gobierno, se habían convertido en un espectáculo al que asistía la gente para divertirse.

Es en este contexto donde la obra de Soyinka adquiere su justa dimensión. Lo que puede ser considerado por algunos como un estilo oscuro y abigarrado, y por otros, provocador e incluso europeizante, constituye, en realidad, la expresión de una de las mentes literarias más brillantes y prolíficas del siglo XX. En la recreación de la tragedia de Eurípides, así como en el resto de su obra poética, ensayística y dramática, Soyinka explora las preocupaciones esenciales del hombre contemporáneo —sobre todo en un contexto poscolonial— y las relaciona con un estudio profundo del papel que el mito y la historia desempeñan en la actualidad.

### *Obras citadas*

- BHABHA, Homi. 1994. *The location of culture*. Londres: Routledge.
- CHINWEIZU, Onwuchekwa Jemie y Ihechukwu MADUBUIKE. 1983. *Toward the decolonization of African Literature. African Fiction and Poetry and their Critics*. Washington: Howard University Press.
- EAGLETON, Terry. 2003. *Sweet violence. The idea of the tragic*. Oxford: Blackwell Publishing.
- ELIOT, Charles W. ed. 1965 (1937). *Nine Greek Dramas by Aeschylus, Sophocles, Euripides and Aristophanes*. Nueva York: Collier and Son. Trad. de *Las Bacantes* al inglés por Gilbert MURRAY. Harvard Classics, volumen 8.
- EURÍPIDES. 1998. *Tragedias*. Madrid: Gredos. Introd., trad. y notas Carlos GARCÍA GUAL (*Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide y Bacantes*) y Luis Alberto CUENCIA Y PRADO (*Helena y Reso*). (Biblioteca Clásica Gredos, 22)
- KOTT, Jan. 1973. En Drakakis JOHN y Naomi CONN LIEBLER, eds. 1998. *Tragedy*. Londres: Longman. (Longman Critical Readers)
- ORR, Mary. 2003. *Intertextuality. Debates and contexts*. Cambridge: Polity Press.
- SEANU, K. E. 1980 “The exigencies of adaptation: The case of Soyinka’s *Bacchae*”. James Gibbs, ed. *Critical perspectives on Wole Soyinka*. Washington: Three Continents Press.

SOYINKA, Wole. 1976. *Myth, literature and the African world*. Cambridge: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_. 1973. *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite*. Nueva York / Londres: Norton.

VELLACOTT, Philip. 1975. *Ironic Drama. A study of Euripides' Method and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.