

**SCOURGE OF HYACINTHS DE TANIA LEÓN Y WOLE
SOYINKA: LA UNIVERSALIDAD DEL DISCURSO
POSTCOLONIAL**

Eulalia y Cecilia Piñero Gil
Universidad Autónoma de Madrid

ABSTRACT

This paper discusses how Wole Soyinka's radio play *A Scourge of Hyacinths* and Tania León's opera *Scourge of Hyacinths* construct a universal discourse characterized by the affirmation of their cultural identities. Music and theater are fused in a work that combines the sociopolitical concerns of the postcolonial discourse through visual metaphors and musical eclecticism. The multiculturalism of these renowned artists is articulated in an artistic symbiosis that criticizes the cultural paternalism of the developed countries and the post-colonial political heritage. Tania León's *Scourge of Hyacinths* is a paradigmatic example of how literature and music articulate the great aesthetic and political themes of the *fin du siècle*.

La obra de teatro *A Scourge of Hyacinths* (1992) del premio Nobel (1986) nigeriano Wole Soyinka (Abeokuta 1934) fue estrenada en una emisión radiofónica de la BBC el 8 de julio de 1991.¹ Este hecho poco común en la escritura dramática, junto a su posterior transformación en ópera por la compositora cubano-norteamericana Tania León (La Habana 1943), la convierten en una pieza teatral única desde un punto de vista estético. Una vez estrenada como *Scourge of Hyacinths* (1994) en la cuarta Bienal Internacional de Teatro Musical de Múnich con gran éxito de público y crítica, fue elegida como obra ganadora en este prestigioso concurso alemán. Las razones del éxito se descubren en un estudio detenido de la obra original de Soyinka, del excelente libreto y de la vibrante partitura que elaboró magistralmente Tania León. *Scourge of Hyacinths* es una obra paradigmática del discurso artístico de fin de siglo por sus

características multiculturales que desafían la crisis de la ópera y del teatro frente a la preponderancia de los medios de comunicación de masas. Las imbricaciones ideológicas y estéticas de esta obra crisol de culturas no escapan al espectador, ya que desde un principio se aprecia el compromiso político y social con la libertad y los derechos fundamentales del hombre.

En *A Scourge of Hyacinths* se dramatiza la vida en las prisiones nigerianas, experiencia ésta bien conocida por el mismo Soyinka, ya que estuvo preso en varias ocasiones por su militancia en contra de los regímenes dictatoriales de este país. La obra está basada en unos hechos reales que conmocionaron Nigeria por su brutalidad y arbitrariedad, puesto que llevaron a aplicar retroactivamente la pena de muerte a tres jóvenes por delitos que ya habían sido juzgados. Las preocupaciones estético-políticas de Soyinka le llevaron a escribir una serie de obras denominadas por Onookome Okome “power plays” porque tratan del uso y del abuso del poder en la Nigeria postcolonial y por extensión en el resto de África (432).²

El protagonista del drama, Miguel Domingo, está atrapado en una prisión en la que todo intento de fuga es inútil, ya que el recinto está rodeado por una espesa maraña de jacintos acuáticos que impiden el paso y estrangulan las tuberías, las alcantarillas y cualquier posibilidad de movimiento. Los jacintos, que dan título a la obra, son el elemento poético de más resonancia, representando metafóricamente la angustia de un país paralizado por la corrupción política, las consignas paternalistas dictatoriales y la más absoluta desesperanza en el futuro.

El libreto de *Scourge of Hyacinths* articula el discurso a partir de la poderosa metáfora visual del jacinto, que en apariencia es una planta hermosa, pero esconde bajo la superficie su poderosa capacidad paralizadora de una nación. Sin embargo, la utilización de la metáfora del jacinto es profundamente irónica porque el poder de destrucción de estas plantas es infinitamente menor que el de dictadores como Bokassa, Idi Amin o las dictaduras militares de los generales Buhari e Idiagbon. A lo largo del texto dramático la metáfora atrapa los sentidos y construye un tejido alusivo basado en el sofocante control que ejerce la dictadura sobre el pueblo. Las consignas hipócritas se repiten monótonamente a través de los altavoces, se anima a vigilar y delatar a los ciudadanos si se observa algún rasgo de rebelión.

La madre de Miguel Domingo, Tiatin, encarna la parte afectiva del texto y es el personaje poético que se refiere a la penosa situación de su hijo y del país con la alusión a los dañinos jacintos:

The water hyacinths...
 A sea blockade.
 The water hyacinths brought it all back.
 The nation was blockaded.
 As it is...now!
 These spongy, uninvited guests
 Like the army interlopers.
 They think they are gods...Bah!
 Their embrace suffocates the nation. (5)

La madre representa la sabiduría popular y las costumbres familiares nigerianas que se basan en la lealtad, la hermandad y el honor de la palabra. Asimismo, el perfil de este personaje plasma la religiosidad de los yorubas y la tradición oral, tanto en el

texto de Soyinka como en la adaptación de León, donde se hace hincapié en la preponderante cultura oral africana. La constante evocación de la diosa Yemanjá y la cohorte de Sango simbolizan la afirmación de la sabiduría yoruba:

The Domingos do not run, Miguel.
 As slaves they ran, ran, ran.
 They ran...
 Even in the Americas
 With their gods.
 But on this, the original earth of Sango,
 Yemanjá, Osun, Ososi!
 Pa Omowale Manuel swore:
 May Sango's axe strike me dead,
 "If I allow any mortal
 To chase our family from this land." (8)

La relevante presencia de elementos rituales y mitos de la cultura yoruba constituye la afirmación de una herencia cultural en la que se refugian el dolor y el sufrimiento provocado por un régimen deshumanizador. Soyinka ha señalado en múltiples ocasiones que su teatro tiene el fin fundamental de llegar al pueblo y para ello necesita representar el mundo espiritual de su gente. Un buen ejemplo de esta concepción es la obra *The Lion and the Jewel* (1963) donde se examina la manera en la que la civilización moderna pone en peligro la cultura del pueblo nigeriano.

En *A Scourge of Hyacinths* se pone de manifiesto la teoría de Soyinka respecto a que el proceso creativo es “una operación social conjunta”, a la que él denomina “teatro de guerrilla” (XIV). Esta ideología de la obra teatral como revulsivo social es producto de la convulsa sociedad africana y en concreto de la experiencia vital de este autor en Nigeria. La crítica a los poderes corruptos, a las dictaduras personalistas, que quitan y ponen leyes a su antojo para eliminar a los adversarios políticos, es el gran tema en la dramaturgia de este escritor. Soyinka elabora un teatro comprometido con la causa de la libertad desde la periferia cultural de África. La audiencia a quien dirige su teatro es, sobre todo, los pueblos africanos, los afro-norteamericanos y los antillanos. A propósito de esto, Soyinka afirma que también se dirige a los europeos si están en disposición de escucharle, aunque reconoce abiertamente que son la periferia de sus intereses (XX). La ironía de este planteamiento es esencial para entender las dimensiones estético-políticas de su teatro, en el sentido de que no se inscribe dentro de las corrientes teatrales eurocéntricas, sino que busca un espacio híbrido de expresión donde confluyen su visión universal del teatro, con las peculiaridades específicas de su cultura africana. Soyinka convierte la tradición europea en periferia, y no en el centro del discurso y el pensamiento, como así se presenta en la cultura del poder occidental; la paradoja es en último término una cuestión de punto de vista, y más que todo de valentía cultural para reformular las relaciones entre el imperio y las colonias. No en balde la llamada literatura “postcolonial” tiene como continuum ideológico el cuestionamiento del sujeto imperialista, del centro cultural frente a la periferia, de las relaciones de poder entre Occidente y Oriente en un discurso paródico, humorístico y fundamentalmente híbrido. Quizás estas son las razones que contribuyen al éxito y a la trascendencia de la literatura de Salman Rushdie, Wole Soyinka, Buchi Emecheta, Chinua Achebe o Derek Walcott, entre otros muchos autores/as.

La dramaturgia de Soyinka parte del significado popular que tiene el teatro en las sociedades africanas. Tal y como señala Iyunolu Osagie el teatro cumple una función social de comunicación y transmisión de información vital en la mayoría de los grupos étnicos del continente (159). La interpretación dramática entre los pueblos africanos se mezcla con el canto, la música, el baile, la narración, los juegos y las artes plásticas en una especie de arte total. Estos recursos comunicativos han sido utilizados por los organismos internacionales con el fin de presentar sus planes de salud y agricultura ante la imposibilidad de utilizar otros medios de comunicación de corte occidental que resultan menos operativos. Soyinka emplea en su dramaturgia todos estos elementos, consciente de que su mensaje político debe ser representado con los recursos artísticos propios del pueblo al que se dirige.

La lectura del texto de Soyinka supuso una experiencia *cuasi* catártica para Tania León porque la búsqueda de la libertad es una constante en la vida de la compositora. Su lucha en los Estados Unidos ha sido la de despojarse de las etiquetas que socialmente tienden a encasillar a las personas: ella es mujer, negra y latina. La versión musical que ha realizado Tania León recoge perfectamente la esencia y significado del teatro de Soyinka, ya que por coincidencias de la vida la herencia cultural de la compositora es yoruba y las ceremonias religiosas a los Orishas de sus antepasados le son muy familiares. La diáspora de la esclavitud hacia América llevó a los esclavos yorubas a Cuba, y Tania León reconoce sus raíces africanas en *A Scourge of Hyacinths*. El canto de plegaria a Yemanjá que realiza Tiatin tiene elementos del mismo canto de plegaria a Yemayá (nombre con que se conoce a esta diosa de origen africano en Cuba) que León escuchó de su propia madre. Igualmente, León se ha identificado plenamente con la crítica al poder omnímodo que permea la obra de Soyinka:

The hyacinths became for me not only the physical strangulation of the environment but metaphors for the psychological asphyxiation of each character in the play... I see the drama of *Scourge of Hyacinths* played out daily in scenarios throughout the world. (I)

Scourge of Hyacinths es una ópera dividida en 12 escenas enmarcadas en dos actos, con una duración aproximada de 90 minutos. Musicalmente sorprende por el discurso directo y efectista que Tania León ha logrado para desarrollar una trama llena de dramatismo y denuncia. Durante toda la obra, música y texto están perfectamente engarzados en un hilo conductor dramático que envuelve al espectador desde el primer momento.

Con efectista paleta orquestal, en la que destaca una nutrida percusión, León desarrolla el mundo sonoro que nos involucra necesariamente en el drama humano de sus personajes. Entre éstos destaca el que representa a la madre de uno de los prisioneros, personificación del poder del África tradicional, cuyos rituales son impotentes frente a los mecanismos opresores de los regímenes totalitarios. La música de Tania León evoca el poder de los ritmos percusivos, plasma con maestría la profundidad de las creencias y plegarias de los negros africanos.

León desgana las distintas escenas, enmarcadas en diversos y no necesariamente correlativos momentos temporales, intercalando interludios que responden al momento dramático en el que se encuentra el discurso. Precisamente es en esta articulación donde algún crítico ha querido ver una vinculación con el *Wozzek* bergiano.³ Sin duda, estos interludios de transición logran mantener la tensión en un discurso musi-

cal que contiene tanto pasajes ensordecedores como de indudable lirismo. Un elemento reiterativo, la voz militar que lanza consignas del régimen —incitando a la delación y a la ciega subyugación del individuo— está presente en todos los escenarios en los que se desarrolla la trama (la cárcel, la casa materna de Domingo y el aeropuerto) salvo en uno: la laguna por donde intentan escapar los protagonistas. Musicalmente este elemento es utilizado hábilmente (ya sea superpuesto a la música o de forma aislada a ella) de manera que en uno de los momentos más dramáticos de la ópera —cuando dos de los protagonistas se encuentran en el aeropuerto para intentar escapar— se repite reiteradamente logrando así un creciente efecto angustioso: se convierte en una tortura psicológica. Destaca también por su protagonismo la trompeta, cuya llamada evoca sin duda la bota militar. Su discurso —al igual que el redoble de la caja— es utilizado como señal, como anuncio de ese régimen que elimina a sus opositores sin miramiento alguno.

León consigue mantener durante toda la obra una tensión que incluso se percibe en aquellos momentos de evocadora belleza. Con este fin la compositora recurre profusamente a un juego de yuxtaposición —que no contraposición— de material rítmica, tímbrica y estilísticamente contrastante, yuxtaposición que en Tania León es absolutamente natural. En efecto, si algo distingue notablemente a esta compositora es precisamente la multiplicidad que engloba su persona y por ende su creación artística. Sus orígenes (en los que se mezclan la sangre española, afro-nigeriana, francesa y china), formación (definida por los estudios académicos y su herencia musical cubana) y desarrollo vital posterior (determinado por el cosmopolitismo de la ciudad de Nueva York) marcan indudablemente su identidad cultural. Identidad cultural que es, por otra parte, el resultado final de un verdadero proceso catártico de autoaceptación.

En la ópera de León también hay un proceso de autoaceptación de la propia identidad cultural. Domingo, cuya madre Tiatin le reclama la aceptación del bagaje heredado de sus ancestros e implora la protección de su hijo a la diosa Yemanjá, sufre un conflicto interno. El protagonista, a pesar de saber que el abrazo estrangulador de los jacintos, del tentáculo del régimen dictatorial, no será evitado por las plegarias de su madre, no puede evitar invocar a Yemanjá, suplicar su ayuda cuando se ve próximo a ser detenido (escena 8ª, en el aeropuerto):

Please God, please, whoever,
I will never be impatient with Yemanjá.
Lady of luminous waters,
For your faithful Tiatin,
Blow away mists and clouds from the skies,
Reward her fidelity to you... (17)

Scourge of Hyacinths responde a esa multiplicidad nombrada anteriormente y encierra una factura compositiva fruto de gran variedad de fuentes. La riqueza multicultural confluye en el flujo creativo y se sintetiza en el lenguaje expresivo. Así destaca el tratamiento vocal que bebiendo de la herencia africana en las Américas, no renuncia, sin embargo, al legado expresionista de la Escuela de Viena. León, quien posee una extraordinaria flexibilidad para asimilar y comprender músicas de culturas diferentes, recorre en esta ópera la senda del enriquecimiento sonoro basado en la integración, en la interconexión de la diversidad.⁴ La compositora se acerca en esta

ópera a la polirritmia de la música africana a través de tres percusionistas que despliegan un torrente sonoro que llega, en no pocas ocasiones, a un verdadero frenesí rítmico, en el que podemos descubrir un cierto sabor afro-cubano propio de composiciones anteriores de León. En este sentido no hay que olvidar, sin embargo, que cuando la compositora viajó a África por primera vez, en 1993, con la intención de entrar en contacto con las culturas de ese continente, descubrió no sin sorpresa, lo distinta que era ella, su cultura, y la diferencia existente entre sus ritmos y los de los africanos.⁵ Por otra parte, y respondiendo a la riqueza de recursos tan propia de León, también en *Scourge of Hyacinths* esta compositora evoca sonoridades debussyanas en ciertos pasajes del viento y piano (escena nº 9), con la misma naturalidad con la que plasma su vinculación al mundo del *gospel* y del jazz.

Desde el punto de vista musical *Scourge of Hyacinths* se enmarca en un discurso de atonalidad, no sin algunos escauceos con el lenguaje tonal, característica, por otra parte, del hacer compositivo de León. Tímbicamente cabe destacar —además del ya mencionado uso de una variadísima percusión que pone punto final a la ópera con la evocación de los tres sucesivos fatales disparos de la ejecución— una amplia visión de las posibilidades instrumentales y vocales (León realiza en ocasiones un tratamiento instrumental de la voz humana en alguna de sus obras). Su escritura presenta con mucha frecuencia un estilo “picudo” pleno sobre todo en segundas, séptimas y novenas, distancias que parecen resumir sus preferencias interválicas. En este sentido, el empleo de intervalos melódicos disonantes y amplios en la escritura vocal de esta ópera es un recurso de gran efecto dramático en los momentos de mayor tensión. Igualmente León desarrolla, en varias ocasiones, el discurso vocal *a capella* de tal forma que sobrecoge la desnudez del momento: es el mensaje directo, no hay retórica. Amplitud de tesitura, portamentos, mordentes y cromatismos son utilizados en el canto enriqueciendo las posibilidades expresivas de la voz. De igual modo León amplía el espectro sonoro de los instrumentos utilizando los recursos técnicos contemporáneos de los mismos. Otro rasgo frecuente es la quiebra súbita del discurso: especialmente destaca en este sentido la utilización expresiva del silencio (por ejemplo en la obertura), creando una sensación angustiosa de vacío y de gran tensión. Por otra parte, llama la atención el empleo de algunos giros melódicos que refuerzan el sentido textual y dramático del momento teatral: así destaca en la escena nº 9 el uso un amplio arpeggio descendente (re 4, sol 3, la 2) que concluye la frase en la que un personaje se refiere a que su posible lecho de muerte sea el fondo de la laguna por la que pretende huir. En esta lograda escena novena el piano, cuya intervención a lo largo de la obra es en todo caso destacable, despliega un esquema melódico-rítmico en *ostinato* que recrea perfectamente el ambiente acuático y sigiloso en el que se desarrolla la acción. En general León apoya el texto con maestría desplegando un discurso musical acorde con la semántica textual. En este sentido recordemos cómo en la tensa escena segunda, uno de los personajes, Emuke, compañero de celda de Domingo, se resigna ante los hechos. El discurso musical se pliega, la tensión se desvanece, es la renuncia a la lucha:

Man can't escape in destiny.
Sometime...
dis ting na fate
Na fate...na... (3)

La elaborada escritura que Tania León desarrolla en esta obra, cuya estructura responde a criterios de clara facilidad arquitectónica musical, está sustentada por una sólida formación académica, ello le evita caer en discursos de facilona factura, peligro éste muy frecuente a la hora de abordar obras con referencias populares.

Volviendo a lo apuntado más arriba respecto a la utilización de recursos procedentes de distintas y a veces contrapuestas fuentes, hay que recordar que últimamente se está utilizando por parte de la crítica musical el término “multicultural” para describir —por ejemplo— el estilo compositivo de Tania León. Esta compositora no está del todo de acuerdo, ya que considera que utilizar este término implica en realidad una visión miope de algo que ha estado sucediendo desde hace mucho tiempo. El hecho de que se conozca ahora más de cerca a culturas como la de los zulúes no implica que sean culturas nuevas, porque siempre han estado ahí. Para Tania León todas las culturas son simplemente recursos; nos muestran caminos diferentes para enfocar las mismas cosas por parte de distintos grupos humanos, caminos que no han estado aislados, sino que han estado interconectándose con otros. En lo que atañe al mundo sonoro, se trata de nuevas posibilidades que se presentan ante nuestros oídos. Al respecto se expresa Tania León: “¿Quién es nadie para decir que ese multiculturalismo es algo nuevo? Ninguna cultura está demasiado lejos de otra. Nosotros hemos sido los que hemos creado las especificaciones, las etiquetas, las divisiones, las jerarquías.”⁶ Ahondando aún más en la cuestión, León apunta que cuando escuchamos a Beethoven escuchamos la música folclórica de su país, escuchamos sus danzas, podemos saber por medio de su música de qué país procede. Según esta compositora, lo que se ha heredado de Europa constituye realmente una gran sofisticación del propio primitivismo europeo.⁷ En este contexto hay que enmarcar las corrientes que actualmente están comenzando a valorar el clasicismo que posee cada cultura, ya sea africana, asiática o americana.

Scourge of Hyacinths se enmarca en un período artístico de plena madurez de León en la que hace coexistir con naturalidad factores en principio dispares que se ensamblan con un gran talento para la construcción del “*collage* artístico”. Todo está realizado de tal modo que ni el interés ni la atención decaen, ni la lógica del discurso teatral se resiente. En todo momento brilla con notable contundencia la versatilidad y el oficio en la escritura logrados ya por Tania León en la década de los 90. En su conjunto esta ópera transmite una fuerza visceral, liberadora, catártica que es sin duda reflejo de la propia experiencia vital de Tania León.

A modo de conclusión quisiéramos señalar que la magistral articulación de música y literatura de *Scourge of Hyacinths* en pos de representar la esencia de las experiencias postcoloniales, demuestra que se puede elaborar una obra de teatro musical de implicaciones universales utilizando una estética que reconoce la identidad cultural como medio idóneo para representar los conflictos sociales. Tanto Soyinka como León expresan en sus creaciones dramas humanos que están reproducidos en el teatro clásico griego de Sófocles y Eurípides, que constituye un referente cultural indiscutible. La diferencia es que los creadores de *Scourge of Hyacinths* articulan su discursos con otras texturas distintas que enriquecen el panorama artístico por su eclecticismo e hibridez, poniendo en tela de juicio el eurocentrismo cultural que muchas veces es ciego ante la producción artística de África, América y Asia. Tal y como ya hemos puesto de relieve, los discursos postcoloniales tienen una riqueza especial, puesto que son capaces de utilizar las técnicas literarias y musicales clásicas junto a temas y planteamientos que resultan exóticos porque

recurren a recursos temáticos y estilísticos de otros ámbitos culturales. En suma, *Scourge of Hyacinths* constituye una aportación de primer orden al panorama operístico del siglo XX por su reflexión sobre problemas tan relevantes como la libertad del hombre, el uso y abuso del poder, la identidad y la interrelación entre las distintas culturas y sus manifestaciones artísticas.

Notas

- * Deseamos agradecer a la compositora Tania León su disposición a comentar su obra con nosotras y a facilitarnos diversos materiales que nos han sido muy útiles en este trabajo. Asimismo, agradecemos a la editorial norteamericana Peer-Southern Concert Music las partituras, libreto y grabación de *Scourge of Hyacinths*, que tan amablemente nos han autorizado a citar en este artículo.
1. Wole Soyinka escribió otra obra teatral radiofónica, titulada *Camwood on the Leaves*, que se emitió en la Nigeria Broadcasting Corporation en noviembre de 1960.
 2. Entre estas obras hay que destacar *A Dance of the Forest* (1960), *The Republican* (1960), *The New Republican* (1963), *Before the Blackout* (1965), *Kongi's Harvest* (1967), *A Play of Giants* (1984), *From Zia with Love* (1992) y *A Scourge of Hyacinths* (1992).
 3. Nos referimos a la crítica de Gabriele Luster aparecida en el diario *Münchener Merkur* y reseñada en "Tania León's *Scourge of Hyacinths*" (New York: Peer-Southern Concert Music, 1994) 2.
 4. Howard Mandel, "Tania León: Beyond Borders," *EAR, Magazine of New Music*, 13.9 (1988-1989): 12.
 5. Erik Philbook, "Tania León. World Wise." *ASCAP Playback* (March-April 1995): 4.
 6. Philbook 4.
 7. Howard 13.

Bibliografía

- Arnold, Ben. "Music Reviews." *Notes* 44.3 (1988): 581-582.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.
- *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1989.
- Gann, Kyle. "The Yoruban Moon." *The Village Voice* 34.11 (1989): 82.
- Gibbs, James. "Essential Soyinka." *West Africa*. 8-14 (1992): 964-965.
- Green, Keith & Jill Lebihan. *Critical Theory & Practice: A Coursebook*. London: Routledge, 1996.
- León, Tania. *Scourge of Hyacinths*. New York: Peer-Southern Concert Music, 1993.
- Lundy, Anne. "Conversations with Three Symphonic Conductors." *The Black Perspective in Music* 16. 2 (Fall 1988): 217-220.
- Luster, Gabriele. "Passionate Entreaty to the Goddess." *Tania León's Scourge of Hyacinths Prize-winning Chamber Opera in Munich*. New York: Peer-Southern Concert Music, 1994.
- Mandel, Howard. "Tania León: Beyond Borders." *EAR, Magazine of New Music* 13.9 (1988-1989): 12-13.

- Okome, Onookome. Rev. of *From Zia with Love*, by Wole Soyinka. *World Literature* 67.2 (1993): 432.
- Osagie, Iyunolu. "The Amistad Affair and the Nation of Sierra Leone: The Dramatic Return of Memory." *Contemporary Literature in the African Diaspora*. Eds. Olga Barrios & Bernard W. Bell. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997. 159-165.
- Philbook, Erik. "Tania León. World Wise." *ASCAP Playback*. March-April (1995): 4.
- Piñero Gil, Carmen Cecilia. "Cuatro compositoras iberoamericanas del siglo XX." Diss. Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- Southern, Eileen. *Biographical Dictionary of Afro-American and African Musicians*. Wetsport, Conn.: Greenwood Press, 1982.
- Soyinka, Wole. *From Zia, with Love and A Scourge of Hyacinths*. London: Methuen, 1992.
- "Introduction." *Six Plays*. London: Methuen, 1994.
- Wright, Derek. *Wole Soyinka Revisited*. New York: Twayne, 1993.