

LA FILOSOFÍA DEL *UBUNTU* Y LA JUSTICIA RESTAURATIVA EN *MOLORA* DE YAËL FARBER FRENTE A LA JUSTICIA RETRIBUTIVA EN LA SAGA DE LOS ATRIDAS*

Noelia Monserrat Vaello

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
noelia.monserrat@gmail.com

Recepción: 31 de julio de 2023
Aceptación: 1 de diciembre de 2023

RESUMEN

El fin del régimen del *apartheid* sudafricano a finales del siglo XX permitió un gran avance político-social hacia la democracia. La legislación de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación (TRC) y otras medidas se basaron en la filosofía africana *Ubuntu*, una regla ética en la que se puso en valor la capacidad del perdón y de la empatía para garantizar la cohesión de la comunidad y reforzar la identidad humana. Este concepto filosófico guarda relación con la justicia restaurativa, basada en la mediación y en la reparación histórica y compensatoria. Es por ello por lo que Yaël Farber ha contribuido con *MoloRa* —una adaptación de la casa de Atreo— a la negociación del *Ubuntu*, una filosofía totalmente opuesta a la justicia retributiva que aplican los trágicos griegos con su “ojo por ojo”. Tras el estudio de las dos últimas escenas y del epílogo de la obra farberiana en comparación con los dramaturgos Sófocles, Eurípides y Esquilo, analizaremos la escenificación del final de Klytemnestra y sus respectivas perspectivas sobre la idea de justicia.

PALABRAS CLAVE

Recepción clásica, Yaël Farber, *MoloRa*, *Ubuntu*, Atridas

* Este artículo forma parte del Trabajo de Final de Máster del Máster Universitario en el Mundo Clásico y su Proyección en la Cultura Occidental de la UNED, en proceso de elaboración y tutelado por la profesora Andrea Navarro Noguera, doctora en Filología Griega por la Universitat de València. Igualmente me gustaría agradecer a Andrea Navarro, Mayron Cantillo, María Morant y Carmen Morenilla la ayuda y las aportaciones dadas durante la elaboración de este artículo.

ABSTRACT

The end of the South African apartheid regime at the end of the 20th century allowed a great political-social advance towards democracy. The Truth and Reconciliation Commission (TRC) legislation and other measures were based on the African philosophy *Ubuntu*, an ethical rule that valued the capacity for forgiveness and empathy to guarantee community cohesion and reinforce human identity. This philosophy is related to restorative justice, based on mediation and historical and compensatory reparation. That is why Yaël Farber has contributed in *MoloRa*—an adaptation of House of Atreus—to the negotiation of *Ubuntu*, a philosophy opposed to retributive justice applied by the Greek tragedians with their “eye for an eye”. After studying the last two scenes and the epilogue of the Farberian play in comparison with the tragedian Sophocles, Euripides and Aeschylus, we will analyze the staging of the end of Klytemnestra and their respective perspectives on the idea of justice.

KEYWORDS

Classical reception, Yaël Farber, *MoloRa*, *Ubuntu*, Atreides.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los hitos más relevantes que marcó la historia de Sudáfrica en el siglo XX fue la formalización en 1948 del régimen del *apartheid* —término que en afrikáans significa ‘separación’— promulgado por el partido afrikáner y conservador, el Partido Nacional, favorable a la segregación racial de la población sudafricana. Este suceso trajo consigo una serie de confrontaciones entre los defensores y los detractores de los derechos básicos de la ciudadanía de color, como las detenciones masivas de manifestantes contra el control de la movilidad que afectaba a la población no blanca, la funesta Masacre de Sharpeville en 1960¹, la proscripción del Congreso Nacional Africano y del Congreso Pan Africano o el encarcelamiento de Nelson Mandela en 1962.

Pero el fin de este régimen significó una nueva era democrática con la legalización de organizaciones *anti-apartheid*, la promulgación de leyes que defendiesen los derechos humanos y la creación de una Comisión de la Verdad y de la Reconciliación (TRC), que fue un organismo de justicia transicional encargado de renegociar de manera pública la historia y la memoria, de facilitar la audiencia de testimonios relacionados con el régimen y de redefinir los valores sociales del perdón y reconciliación². Para el logro de dicho proceso, el presidente de la Comisión, Desmond Tutu, invitó a la adopción de la filosofía africana *xhosa Ubuntu*³, dejándose así entrever la necesidad de entendimiento y reparación, y no de venganza ni represalias tras los crímenes raciales cometidos. Dentro de esta justicia transicional se optó por la restaurativa, basada mayoritariamente en la mediación a través de dichas comisiones. Con ella además se pretendió buscar la catarsis enfatizando la devastación emocional de las víctimas y la reflexión sobre los actos asociados con objeto político de los criminales para la consecuente sanación y amnistía de los perpetradores⁴. Se privilegió, por tanto, la justicia restaurativa frente a la retributiva, cuyo principio rector es primordialmente punitivo.

En efecto, en esta Comisión se expuso públicamente, por medio de audiencias, la violencia cometida entre 1960 y 1994 durante el *apartheid*. Estos encuentros, tanto de víctimas como de perpetradores, que tuvieron lugar en 1996 y 1998, fueron catalogados en su mayoría de

1 Cf. The Guardian, (20 Mar 2010). “From the archive, 22 March 1960: Dozens killed in Sharpeville”, a propósito de las detenciones y asesinatos de manifestantes en Sharpeville en 1960: <https://www.theguardian.com/theguardian/2010/mar/22/sharpeville-massacre-eyewitness-account>

2 Cf. Hutchison (2013: 148).

3 Cf. Zapkin (2021: 386), que recoge dicho término como «el reconocimiento de que una persona es una persona a causa de otras personas»; esto es, una filosofía, a rasgos generales, vinculada a los valores de solidaridad, bien común y lealtad en donde la comunidad actúa como eje central de la identidad humana, en aras de construir y mantener comunidades con justicia y cuidado mutuo.

4 Existen discrepancias acerca del ‘perdón’ en el contexto de la reconciliación política, hecho que ha generado un amplio debate sobre la practicidad del TRC. Además, son varios los investigadores que no comparten la conexión perdón-amnistía. Van Weyenberg (2008: 37) recoge que el término ‘amnistía’ se ha relacionado tradicionalmente con la palabra griega ἀμνηστία; esto es, la pérdida parcial o completa de un recuerdo. En cambio, la TRC asoció la amnistía con la ἀνάμνησις, el recuerdo de un pasado para conseguir la reconciliación a través de lo ocurrido. Asimismo, cf. Treviño (2006: 614).

performances debido a la espectacularidad y a la estructura dramática que presentaban los diversos testimonios. Un formato, pues, en el que la tragedia postcolonial ha bebido para conectar los testimonios y facilitar la comunicación afectiva de tales experiencias, contando generalmente con los rituales y los cantos simbólicos⁵.

2. AUTORA Y OBRA

2.1 Yaël Farber

Nacida en Johannesburgo (Sudáfrica) en 1971, Yaël Farber es una directora y dramaturga de gran renombre internacional por haber escrito y llevado a escena obras comprometidas con temas sociales y de protesta, como la violencia de género o el *apartheid* de distintas zonas geográficas de África y de Asia. A pesar de no ser una mujer racializada, su nacimiento y crianza en un país con una potente historia de superación la llevó, entre otros motivos, a plasmar en el teatro de protesta testimonios y narraciones sobre la verdad por medio del poder de la palabra como forma de sanación.

Comenzó en el mundo de la interpretación hasta que fundó en 2004 como directora la compañía *The Farber Foundry*, siendo uno de sus principales objetivos el relato de las desdichas de su población y la concienciación de la audiencia sobre ello.

En 2008 Farber publicó tres dramas testimoniales: *Woman in waiting*, *Amajuba: like doves we rise* y *He left quietly*, agrupadas bajo el nombre *Theatre as witness. Three testimonial plays from South Africa*. Estas tres obras, basadas en hechos reales, recogieron los estragos de Sudáfrica durante el *apartheid* y su transición a la democracia. En la primera de ellas, llevada a escena en 1999 en Grahamstown (Sudáfrica) se cuenta en boca de Thembi Mtshali-Jones, una joven cuya madre tenía que trabajar como nodriza en familias ricas para traer sustento al hogar, la complicada vida de las mujeres durante el régimen. En cuanto a *Amajuba: like doves we rise*, escenificada en 2001 en Mmabatho (Sudáfrica), recoge los testimonios de cinco sudafricanos que alcanzaron la mayoría de edad durante el *apartheid* y la devastación emocional en la que se vieron inmersos. Por último, *He left quietly*, teatralizada en 2003 en Berlín (Alemania), se basa en la vida de Duma Kumalo, que en 1984 fue condenado a muerte en la horca por presuntamente participar en el homicidio del concejal de Sharpeville (Sudáfrica). Sin embargo, el juicio reveló un error judicial y, en parte, la corrupción del sistema de justicia sudafricano, lo que supuso, quince horas antes de su ejecución, el aplazamiento de la sentencia. Kumalo pasó siete años más en prisión. Finalmente falleció en 2006 sin haberse hecho justicia todavía a día de hoy.

5 Cf. Palmeri (2013: 232) y Hutchison (2013: 153).

Asimismo cabe destacar otros trabajos como *Mies Julie*, una adaptación de *Fröken Julie* de August Strindberg, representada en Ciudad del Cabo en 2012, en la que se tratan los problemas de género, de clase y de raza en la época *post-apartheid*, y *Nirbhaya*, premiada en el Festival de Edimburgo en 2013. Esta última se basa en la cruel y desgarradora violación y asesinato de una joven india en un autobús urbano de Nueva Delhi (India) durante la noche del 16 de diciembre de 2012. Por su parte, compuso obras de inspiración shakesperiana, como *SeZar*, una adaptación del *Julio César* de Shakespeare, llevada a escena en Grahamstown en 2001 en la que se recontextualiza la antigua historia de Roma en la África contemporánea. También la recepción clásica grecolatina se hace patente en *Kadmos*, teatralizada en el *National Theatre School* de Canadá en 2011, una adaptación de las obras de Sófocles relacionada con el ciclo tebano que, con extractos de los escritos del periodista Mark Danner, examina el liderazgo, la responsabilidad y la naturaleza de la democracia en la política exterior. Del mismo modo bebe de los clásicos griegos *MoloRa*, la obra objeto de estudio en este trabajo.

2.2 MoloRa

El título de la obra guarda una gran significación para la autora y la cultura sudafricana. Escrito en uno de los dialectos hablados en Sudáfrica, el *sesotho*, *MoloRa* significa ‘ceniza’, en alusión a las desgracias y a la destrucción de una comunidad que se queda en ella durante largo tiempo. La autora menciona en la introducción de la obra las ruinas de Hiroshima, los ataques terroristas de Bagdad y Palestina, los atentados del 11 de septiembre de 2001 en la ciudad de Nueva York o los campos de concentración en los que la fina capa de polvo cubrió a la población entera sin permitir distinguir el color de la piel de la ciudadanía y por lo que, entre otros motivos, la humanidad debía estar más reforzada que nunca⁶. Asimismo, el subtítulo *Based on the Oresteia by Aeschylus*, recalca la fuente clásica principal en la que se basa la autora, en la trilogía esquilea centrada en el mito de los Atridas, aunque también bebe en las *Electras* de Eurípides y de Sófocles, y en la *Ifigenia en Áulide* y en el *Orestes* de Eurípides para dibujar, no solo la relación maternofilial entre Clitemnestra y Electra, sino también la historia de Sudáfrica durante el *apartheid* y los testimonios de la TRC, y los puntos de vista de los conflictos entre opresor, Klytemnestra, y oprimido, Elektra.

La trilogía *Orestíada* de Esquilo cuenta la historia de los herederos de la casa de Atreo con la venganza y la violencia como protagonistas de esta trama. Cabe recordar que el rey Agamenón se vio en la necesidad de sacrificar a su hija Ifigenia para desencallar sus naves, debido a los vientos calmos por acción de Ártemis, y acudir en auxilio de Menelao para recuperar a su esposa Helena raptada por Paris, causa esta de la guerra de Troya. Tal suceso ocasionó tan

6 Cf. Farber (2008: 8).

profunda pesadumbre en Clitemnestra, su esposa, que, al regreso del rey de la guerra, lo asesinó junto a su botín-amante Casandra. A consecuencia de ello, su hija Electra conspiró junto con su hermano Orestes, quien había estado ausente durante largo tiempo, para vengar la muerte de su padre. El héroe, después de matar a su madre, fue perseguido por las Erinias.

En la resolución de tales conflictos, Atenea y los jueces del Consejo del Areópago⁷ se reunieron para tomar una decisión al respecto. Mientras que Apolo defendía a Orestes, las Erinias, protectoras del orden social que velan por la justicia ante el derramamiento de sangre, representaban a Clitemnestra. Finalmente, los votos quedaron divididos equitativamente, por lo que fue Atenea la que falló a favor del joven Orestes y acabó, así, con la justicia retributiva que se venía encadenando, y dando paso, alegóricamente, al modelo democrático esperado.

La obra *MoloRa*, por tanto, recoge el mito de los Atridas de Esquilo en el contexto de las audiencias de la TRC. Su historia gira en torno a los tres personajes principales: Klytemnestra, Elektra y Orestes —junto con coro de mujeres *xhosa* y un traductor—. Como recoge Tortosa (2016: 116), el enfrentamiento entre madre e hija representa los conflictos entre verdugo y víctima, opresor y oprimido, colonizador y colonizado. Dicha relación maternofilial encarna, pues, la tensa relación de la historia de Sudáfrica durante el *apartheid*. Es por ello por lo que la autora, haciendo uso del poder de la palabra y de la escucha, pretende transformar los ciclos de violencia y de venganza en reconciliación y perdón como medio de sanación. Esta es la base, pues, de la filosofía *Ubuntu*.

La obra está dividida en diecinueve escenas, bajo los nombres de *Testimony, Murder, Exile, Interrogation, Dreams, Grief, Grave, Wet bag method, Initiation, Ash, Found, Plan, Home, Curse, Vengeance, Lost, Truth, Shift, Rises*. Además, cuenta con un prólogo, de índole descriptivo, y un epílogo, de carácter poético. Como veremos a partir de pasajes comentados de la obra, parece evidente que el desarrollo de la trama, además de la introspección psicológica de los personajes, es crucial para poder entender la importancia de la reconciliación y del perdón con el fin de alcanzar la concordia entre los miembros de la comunidad sudafricana⁸.

7 Álvarez (2009: 20) apunta que desde la época arcaica monárquica quedó establecido el Consejo del Areópago, encargado de aconsejar sobre los asuntos públicos comunes a las comunidades políticas de Atenas. Durante la toma de poder de los eupátridas, estuvo conformado por exarcontes que se encargaron de custodiar a otros que cumplieren con sus funciones y, a partir de la codificación de Dracón, de velar por las leyes. Además, otras funciones jurisdiccionales que recayeron sobre estos fueron los juicios por homicidios premeditados —frente a los involuntarios— y los envenenamientos. Ya Solón en su reforma conservó las competencias judiciales de dicho Consejo, pero creó el Consejo de los Cuatrocientos o Βουλή, con funciones probouléticas, y conformado por cien miembros por cada una de las cuatro tribus tradicionales. Pero con la reforma política clisteniana el Consejo del Areópago perdió sus poderes en favor de la Βουλή de los Quinientos. Sin embargo, pudo conservar su función de custodiar las leyes y el enjuiciamiento de los homicidios. Finalmente, durante la democracia, este Consejo del Areópago continuó ejerciendo sus tradicionales competencias penales sobre los juicios por delitos de sangre.

8 Palmeri (2013: 245) recalca que los subtítulos *Murder, Dreams* y *Grave*, hacen referencia a la tragedia griega, mientras que *Testimony, Wet Bag Method* y *Truth*, aluden al contexto sudafricano.

En cuanto a la escenografía de *MoloRa*, esta se compone de una sencilla tarima baja sobre la que se ubican, en los dos extremos de la escena, dos mesas, una frente a la otra, equipadas con micrófonos y sillas para las declaraciones de opresor, Klytemnestra, y oprimido, Elektra. En el espacio central aparece una tumba con «arena roja de África» en la que se recrea el pasado y la memoria⁹, y una hilera de sillas en las que se encuentra el coro, conformado por mujeres del *Ngqoko Cultural Group* y comprometidas con la música, los cantos y las tradiciones indígenas de las comunidades rurales *xhosa*. También en una silla se encuentra el traductor, necesario para hacer de mediador lingüístico entre el coro de mujeres, que habla únicamente *xhosa*, Klytemnestra, de habla inglesa como representante de la parte opresora, y Elektra, que entiende y habla ambas lenguas al representar a la parte oprimida. El papel de estas mujeres es determinante para encauzar la emotividad, las tensiones y los rituales durante el desarrollo de la obra.

Estos aspectos, entre otros, mantienen importantes conexiones con la tragedia griega, como es el caso de la función del Areópago griego en materia de delitos de sangre, o con el aparato del antiguo coro griego, que encarna la tensión entre lo individual y lo colectivo, ejerciendo así una función política y ritual¹⁰. Pero, a diferencia de la disposición escenográfica tradicional con un telón de fondo, en *MoloRa* tanto los actores y las actrices como el público se encuentran en el mismo plano, buscando así que este juegue con el rol de *spectator*; es decir, que sea participante activo de la trama, un término acuñado por Augusto Boal en el que se enfatiza la implicación y complicidad de la audiencia para experimentar la historia como testigos y participantes, como en la TRC¹¹.

De todas las escenas, nos centraremos en las dos últimas, ya que atienden a la justicia transicional o restaurativa de *MoloRa* frente a la retributiva de los trágicos griegos. Pero antes de adentrarnos en su análisis, y por tal de facilitar la comprensión de este estudio a la hora de establecer comparaciones entre las distintas figuras trágicas y los actos, diferenciaremos los personajes de la obra farberiana de los trágicos griegos. Para ello seguiremos el siguiente tratamiento: para hacer referencia a *MoloRa* haremos uso de los nombres que establece Yaël Farber: Klytemnestra, Elektra; para referirnos a la tradición mítica griega, emplearemos la transcripción convencional: Clitemnestra, Electra.

9 Cf. Farber (2008: 19).

10 Cf. Tortosa (2016: 115).

11 Cf. Dugdale (2013:156).

3. JUSTICIA RETRIBUTIVA Y RESTAURATIVA EN LOS TRÁGICOS GRIEGOS Y EN *MOLORA*

Las dos últimas escenas de *MoloRa*, denominadas *Shift* y *Rises* y el epílogo, recogen claramente la esencia de la justicia restaurativa y la filosofía del *Ubuntu* de la TRC. Este giro inesperado que cambia por completo el desenlace del mito tradicional de los Atridas vino determinado por una conversación entre Yaël Farber y este grupo de mujeres *xhosa* acerca del desarrollo de la muerte de Klytemnestra por parte de su hijo Orestes. La imposibilidad de que se llevase a cabo fue debida a la consideración de que la muerte no es la solución para apaciguar el dolor, a los principios éticos y espirituales tradicionales *xhosa* de veneración a los antepasados y a la confianza depositada en ellos de la autoridad jurídica¹². Esta reestructuración sirvió para emitir y dar voz a las realidades de Sudáfrica, cuya transición democrática fue necesaria para la paz de la nación.

3.1 Escena 18: *Shift*

En esta escena, Orestes se encuentra dispuesto a matar a su madre con hacha en mano, pero el coro comienza un acto perlocutivo con la entonación de una melodía tradicional *xhosa*¹³. Tal efecto acaba por paralizar al héroe, hacerle entrar en razón y conseguir que tire el arma. En cambio, Elektra, atónita, no entiende el gesto de su hermano y exige el cumplimiento de la demanda de las Furias. Orestes ordena a su hermana que cambie el final del mito antiguo, anticipándose así a las direcciones escénicas que potencian el carácter indígena tanto de los procesos de la TRC como de los textos clásicos adaptados en *MoloRa*¹⁴:

Elektra.- *What? Why do you pause?/ Orestes.- Even the ancestors know this.../ I cannot shed more blood./ Elektra.- But the Furies demand it. They cry out for more./ Orestes.- There is still time, Sister./ Walk away./ Rewrite this ancient end*¹⁵.

(**Elektra.-** ¿Qué? ¿Por qué te detienes? **Orestes.-** Incluso los ancestros lo saben... No puedo derramar más sangre. **Elektra.-** Pero las Furias lo exigen. Ellas piden más a gritos. **Orestes.-** Aún hay tiempo, hermana. Vete. Reescribe este antiguo final).

12 Cf. Vellino y Waisvisz (2013: 123), y Farber (2021), a propósito de las razones por las cuales *The Nghoko Cultural Group* no veía viable el matricidio.

13 Este tipo de cantos ásperos, conocidos como *uku-Ngqokola*, consiste en la producción de dos notas simultáneas que surgen de la parte posterior de la garganta y manteniendo la boca abierta, realizando así una especie de percusión vocal. Suele ir acompañado de la danza y de instrumentos tradicionales, como el *uhadi* —arco resonante de calabaza—, el *umrhubhe* —arco resonante de boca—, el *isitototolo* —arpa de mandíbula—, el *umasengwana* —tambor de ordeño— y el *igubu* —tambor tradicional—. Existen varias variantes de este canto *xhosa*, como el *umngqokolo*, entonado por mujeres y niñas. A propósito de esta música tradicional, cf. Steinmeyer (2017: 480-481) y Dargie (1991: 33).

14 Cf. Vellino y Waisvisz (2013: 122).

15 Cf. Farber (2008: 75-76).

Cuando Elektra menciona a las Furias, cabe recordar el papel de las Erinias como vengadoras de los delitos familiares en las tragedias griegas. En el primer κομμός¹⁶ de las *Coéforas* de Esquilo, el coro recuerda que la muerte y sangre derramada de Agamenón debe ser pagada con la de Clitemnestra y Egisto, siguiendo así el camino marcado por las Moiras y el cumplimiento de Zeus. Es, pues, un suceso necesario para que la Justicia continúe su transcurso y las Erinias cumplan con su cometido. Este proceso retributivo viene exigido por la ley griega del Talión¹⁷, cuyo precepto domina el mundo cruento de estos personajes vengativos (vv. 398-404):

Ηλέκτρα.- καί πότ' ἄν ἀμφιθαλῆς/ Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι,/ φεῦ φεῦ, κάρανα
δαΐξας;/ πιστὰ γένοιτο χάρα./ δίκαν δ' ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ./ κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων
τε τιμαί. Χορός.- ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας/ χυμένας ἐς πέδον ἄλλο
προσαιτεῖν/ αἷμα. βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ἐρινὺν/ παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην/
ἐτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτη.

(Electra.- Pero, ¿cuándo el todo floreciente Zeus, tras haber arrancado, ay, ay, cabezas, dejaría caer su brazo? ¿Que regrese la confianza a esta tierra! Pido justicia a cambio de seres injustos. ¡Oh Gea, oh potencias subterráneas, escuchadme!
Coro.- Es ley que las gotas homicidas vertidas por el suelo exijan otra sangre. Pues la muerte invoca a la Erinia, que, junto con los que antes han caído, trae desgracia tras desgracia).

Igualmente en la obra *Esquilo* pretende enfatizar el cumplimiento y realización de la venganza, como así lo pide Apolo en reiteradas ocasiones a Orestes hasta llegarlo a amenazar de muerte (vv. 269 ss.)¹⁸:

Ορέστης.- οὔτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενῆς/ χρησμὸς κελεύων τόνδε
κίνδυνον περᾶν,/ κάξορθιάζων πολλὰ καὶ δυσχειμέρους/ ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν

16 Diálogo lírico de lamentación entre el coro y los personajes. A propósito del papel del coro y su postura acerca de la idea de Justicia en *Coéforas*, cf. Silva (2020).

17 A propósito de la relación entre la justicia y el derecho en la *Orestíada* de Esquilo, cf. Talavera (2015: 211-222) y Menke (2020).

18 Son diversos los aspectos que aguarda Apolo en las distintas esferas de la vida humana, y con ellos los epítetos que le acompañan. En la trilogía esquilea, Apolo recibe el adjetivo de *Loxias*, que viene a significar ‘oblicuo’, ‘enrevesado’ ‘multívoco’. Los oráculos de *Loxias* (cf. Λοξίου χρησμὸς) —mayormente en verso— destacaban por su ambigüedad debido a su transmisión por parte de la Pitia, por lo que resultaban complicados de comprender para el destinatario. Este epíteto carga con un temible respeto por reconocer la autoridad dada por Zeus a Apolo para revelar mensajes divinos a los mortales. En este sentido, el propósito cruel de Apolo llevar a Orestes, en un estado de locura, a ejecutar el matricidio, más por voluntad divina que por voluntad propia. Así lo reconoce Orestes en el juicio abierto contra él frente a Atena y el Consejo del Areópago (Aesch. *Eu.* 465-467): Ορέστης.- [...] καὶ τῶνδε κοινῇ Λοξίας ἐπαίτιος./ ἄλλη προφωνῶν ἀντίκεντρα καρδίᾳ./ εἰ μὴ τι τῶνδ' ἔρξαιμι τοὺς ἐπαίτιους (**Orestes.-** Y de esto fue responsable conmigo *Loxias*, que me anunció dolores cual agujones para mi alma, si no castigaba a los culpables de estos actos). Por esta orden divina acabará manchado con el μῖασμα y exiliado de Micenas. Ya las Erinias acusan a Apolo de ser el máximo responsable del matricidio, a lo que la divinidad, una vez más jugando con la ambigüedad, defiende su oráculo de vengar al padre (Aesch. *Eu.* 202-203): Χορός.- ἔχρησας ὥστε τὸν ξένον μητροκτονεῖν./ Απόλλων.- ἔχρησα ποινὰς τοῦ πατρὸς πρᾶξαι (**Corifeo.-** Ordenaste por un oráculo al extranjero matar a su madre. **Apolo.-** Ordené por un oráculo ejecutar la venganza de su padre). Paradójicamente, su mancha deberá ser purificada en el tempo de Apolo. A propósito de este epíteto, cf. Detienne (2001) y Morales (2006: 221).

ἐξαυδόμενος,/ εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους: [...]αὐτὸν δ' ἔφασκε τῆ
φίλη ψυχῇ τάδε/ τεῖσειν μ' ἔχοντα πολλὰ δυστερπῆ κακά.

(Orestes.- Nunca me traicionará el muy poderoso oráculo de Loxias que me ordenó hacer frente a este peligro, gritándome en voz alta y anunciándome muchas desgracias atroces contra mi ardiente corazón, si no persigo a los culpables de la muerte de mi padre [...]). Sin embargo, me dijo que yo mismo pagaría con mi propia vida numerosos desagradables males).

Volviendo a *MoloRa*, durante el diálogo fraternal en el que predomina la sensatez en Orestes y la ira en Elektra, continúa el anhelo de justicia retributiva de la joven para que la madre pague su merecido por ser partícipe en la muerte de Agamenón. Su hermano recoge perfectamente lo que supondría este fatídico desenlace, «un círculo sin fin»:

Elektra.- *Don't ask me to forget my hatred! There/ can be no forgiveness!/ Slay her like the animal she is./ Orestes.-* *I am tired of hating./ Elektra.-* *Go then and keep company where you/ belong.../ with women!/ I will do this thing on my own./ Orestes.-* *WHAT IS IT YOU WANT?/ Elektra.-* *VENGEANCE!/ An eye for an eye and a tooth for a tooth!/ Orestes.-* *That was the curse of our Mother's House./ I have been there tonight and it's empty./ It's a circle with no end./ Elektra.-* *My father's blood will be paid back here tonight./ I am from the House of Atreus, I will do/ what must be done.*

*(She grabs the axe and runs at Klytemnestra screaming)*¹⁹.

(Elektra.- ¡No me pidas que olvide mi odio! ¡No puede haber perdón! ¡Mátala como el animal que es! **Orestes.-** Estoy cansado de odiar. **Elektra.-** ¡Ve, pues, y haz compañía donde perteneces... con las mujeres! ¡Haré esto por mí misma! **Orestes.-** ¿QUÉ ES LO QUE QUIERES? **Elektra.-** ¡VENGANZA! ¡Ojo por ojo y diente por diente! **Orestes.-** Esa fue la maldición de la casa de nuestra madre. He estado allí esta noche y está vacía. Es un círculo sin fin. **Elektra.-** La sangre de mi padre se pagará aquí esta noche. Soy de la casa de Atreo. Haré lo que hay que hacer).

(Ella agarra el hacha y corre hacia Klytemnestra gritando).

En correspondencia con la *Electra* de Eurípides, el héroe también empatiza por un momento con el sufrimiento de su madre ante la idea de darle muerte, pero Electra se muestra suficientemente decidida a vengar a su progenitor (vv. 966-982):

¹⁹ Cf. Farber (2008: 76).

'Ορέστης.- τί δῆτα δρῶμεν; μητέρ' ἧ φονεύσομεν;/ 'Ηλέκτρα.- μῶν σ' οἶκτος εἶλε, μητρὸς ὡς εἶδες δέμας;/ Ορέστης.- φεῦ/ πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἧ μ' ἔθρεψε κᾶτεκεν;/ 'Ηλέκτρα.- ὥσπερ πατέρα σὸν ἦδε κάμὸν ὄλεσεν./ 'Ορέστης.- ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας./ 'Ηλέκτρα.- ὅπου δ' Ἀπόλλων σκαιὸς ἦ, τίνες σοφοί;/ 'Ορέστης.- ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἦν οὐ χρῆν, κτανεῖν./ 'Ηλεκτρα.- βλάβη δὲ δὴ τί πατρὶ τιμωρῶν σέθεν;/ 'Ορέστης.- μητροκτόνος νῦν φευξόμαι, τόθ' ἀγνὸς ὦν./ 'Ηλέκτρα.- καὶ μὴ γ' ἀμύνων πατρὶ δυσσεβῆς ἔση./ 'Ορέστης.- ἐγῶδα· μητρὸς δ' οὐ φόνου δώσω δίκας;/ 'Ηλέκτρα.- τί δ' ἦν πατρώαν διαμεθῆς τιμωρίαν;/ 'Ορέστης.- ἄρ' αὐτ' ἀλάστωρ εἶπ' ἀπεικασθεὶς θεῶ;/ 'Ηλέκτρα.- ἱερὸν καθίζων τρίποδ'; ἐγὼ μὲν οὐ δοκῶ./ 'Ορέστης.- οὐ τᾶν πιθοίμην εὖ μεμαντεῦσθαι τάδε./ 'Ηλέκτρα.- οὐ μὴ κακισθεὶς εἰς ἀνανδρίαν πεσῆ.

(Orestes.- ¿Qué haremos, pues? ¿Mataremos a nuestra madre? **Electra.-** ¿Acaso te ha dado pena cuando has visto la figura de nuestra madre? **Orestes.-** ¡Ay! ¿Cómo voy a matarla, ella que me crio y me parió? **Electra.-** Igual que ella mató a tu padre y al mío. **Orestes.-** ¡Oh Febo! Sí me has profetizado una gran insensatez... **Electra.-** Si Apolo es necio ¿quiénes son los sabios? **Orestes.-** Tú, que me has ordenado matar a mi madre, ¿a quien no se debía! **Electra.-** Pero ¿en qué te perjudicaría vengar a tu padre? **Orestes.-** Ahora seré desterrado como matricida, cuando antes era puro. **Electra.-** Y si no defiendes a tu padre, serás impío. **Orestes.-** Lo sé. Pero no pagaré la pena por la muerte de nuestra madre. **Electra.-** ¿Y qué pasará si renuncias a la venganza paterna? **Orestes.-** ¿Acaso no lo dijo un genio maléfico vengador fingiendo un dios? **Electra.-** ¿Sentado sobre el trípode sagrado? ¡Yo no lo creo! **Orestes.-** Ni yo me podría convencer de que este oráculo esté bien revelado. **Electra.-** ¡No te acobardes ni pierdas el coraje!).

Sin embargo, el papel de Electra en la obra homónima de Sófocles es más sumiso, a disposición de su hermano, y sus actos no guardan una consecuencia directa con el final de la obra. No obstante, ello no implica la no participación de Electra en el homicidio. Es más, Electra focaliza realmente su atención en Egisto, el amante de su madre, el usurpador del cetro de su padre (vv. 1487-1490): 'Ηλέκτρα.- [...] ἀλλ' ὡς τάχιστα κτεῖνε καὶ κτανῶν πρόθεσ/ ταφεῦσιν, ὧν τόνδ' εἰκός ἐστι τυγχάνειν,/ ἄποπτον ἡμῶν: ὡς ἐμοὶ τόδ' ἂν κακῶν/ μόνον γένοιτο τῶν πάλαι λυτήριον (**Electra.-** Pero mávalo cuanto antes y, tras matarlo, entrégalo a los sepultureros, pues es precisamente conveniente tenerlo lejos de nuestra vista. Este sería para mí el único remedio de mis miserias desde hace tiempo).

Efectivamente, diversos investigadores concluyen que la intención de la obra sofoclea es representar una moral de venganza femenina a través de la lamentación, y no tanto la acción extremista e intransigente de Orestes²⁰.

En definitiva, los dos hermanos aparecen en las tres tragedias clásicas como vindicadores de su padre tomando la justicia por su mano, ya no solo por el mandato divino, sino por el dolor ante la pérdida de la figura paterna²¹.

3.2 Escena 19: *Rises* y Epílogo

En esta escena de *MoloRa*, el coro de mujeres *xhosa* se dirige rápidamente hacia Elektra para convencerla de que no mate a su madre y la sujetan. Acto seguido, la heroína se derrumba y, abrazada y consolada por el coro, llora por todas las injusticias perpetradas hacia ella, su hermano y su padre. Una vez calmada, se dirige junto con Orestes a su madre, que se encuentra aún en posición suplicante por lo que puedan hacerle. Pero se produce un giro inesperado cuando los hijos le tienden las manos para levantarla. Se percibe en Elektra un cambio importante de actitud, como una liberación de la cólera contenida desde el comienzo de la obra. Asimismo, este acto da comienzo a un proceso de perdón, aunque no se articula ninguna palabra sobre ello, solo el gesto. Y mientras ambos hermanos se abrazan señalando así el fin del ciclo de venganza, el coro invoca, por medio de cantos tradicionales en idioma *xhosa*, a los antepasados para rogar el final de la guerra entre blancos y negros:

Chorus: *I pray for the unity between black and white./ We pray for our children/ that they may stop crime and killing each other./ We ask that the work that we are doing/ may we do it with success- and power/ and speak the truth*²².

(Coro: Rezo por la unidad entre negros y blancos. Rezamos por nuestros hijos para que paren el crimen y se maten entre ellos. Pedimos que el trabajo que estamos haciendo lo hagamos con éxito y poder y digamos la verdad).

Atendiendo a la actuación del coro de mujeres *xhosa*, tanto en esta última escena como en la anterior, entonan esas melodías tradicionales (*vid. supra*) acompañadas de danzas e instrumentos que acaban por cambiar la concepción moral vindicativa de Orestes y Elektra y cesan el ciclo de venganzas. Este papel puede mostrar ciertas semejanzas con el coro de Erinias de las *Euménides* de Esquilo, cuando estas personificaciones, bajo entonaciones y danzas, cercan al héroe, mientras este abraza en modo suplicante la estatua de Atenea. En la obra esquiléa, la

20 Foley (2001: 150, 170) y Franzani (2020: 64) consideran que la función del lamento de las mujeres en la sociedad griega antigua en materia judicial pretendía, a través del dolor y del mantenimiento de la imagen viva del difunto, provocar la venganza.

21 Cf. Herreras (2008: 63).

22 Cf. Farber (2008: 77-78).

persecución del héroe está tan cargada de emotividad y de incertidumbre que produce un efecto catártico en el público y la liberación de emociones como el terror y la ansiedad²³. En el caso de *MoloRa*, podríamos ver este mismo efecto de purga emocional y de liberación de tensiones después de mantener al auditorio en vilo y celebrar, no solo la no ejecución del matricidio y el fin de la venganza, sino también el papel de la TRC y la consecución del proceso de perdón y sanación que promulgaba la filosofía *Ubuntu*.

Ya en el epílogo final, Klytemnestra, sentada en la mesa de los testimonios, pronuncia unas últimas palabras en alusión al fin de la justicia retributiva con la que se busca el castigo de los malhechores que participaron en las represiones del *apartheid*, como la privación, en su mayoría, de la libertad. En aras de esta decadencia vindicativa, y siguiendo la filosofía del *Ubuntu*, la justicia reparadora es la opción idónea para empezar una nueva era democrática sudafricana, con la que el abordaje de los daños afligidos, la reparación de las víctimas y la reintegración de los delincuentes posibilitan la armonía social de una comunidad. Este final también radica en la importancia del reconocimiento, por parte de la parte opresora —Klytemnestra—, de la alteración del orden moral de la sociedad sudafricana y cómo sus descendientes y la comunidad han participado en la construcción de un nuevo período tolerante y más igualitario²⁴:

Klytemnestra: *It falls softly the residue of revenge.../ Like rain./ And we who made the sons and daughters of this land, servants in the/ halls of their forefathers.../ We know./ [...] Look now – dawn is coming./ Great chains on the home are falling off./ This house rises up./ For too long it has lain in ash on the ground*²⁵.

(**Klytemnestra:** Cae suavemente el residuo de la venganza... Como lluvia. Y nosotras que hicimos a los hijos y a las hijas de esta tierra, siervos en los salones de sus antepasados... Nosotras sabemos. [...] Mira ahora – el amanecer está llegando. Las grandes cadenas se están desprendiendo. Esta casa se levanta. Por mucho tiempo ha yacido en cenizas en el suelo).

Por un lado, cabe resaltar estas últimas líneas de Klytemnestra, pues se tratan de una adaptación del final de las *Coéforas* de Esquilo después de haberse producido el matricidio, cuando el coro anuncia la restauración de la casa de Atreo antes de la llegada de las Furias y el juicio de Orestes (vv. 961-967):

Χορός.- πάρα τε φῶς ἰδεῖν/ μέγα τ' ἀφηρέθην ψάλιον οἰκέων./ ἄναγε μὲν δόμοι: πολὺν ἄγαν χρόνον/ χαμαιπετεῖς ἔκεισθ' ἀεὶ./ τάχα δὲ παντελεῖς χρόνος

23 Cf. Pineda (2017: 179).

24 Cf. Ross (2014: 158).

25 Cf. Farber (2008: 79).

ἀμείνεται/ πρόθυρα δωμάτων, ὅταν ἀφ' ἐστίας/ πᾶν ἐλαθῆ μύσος/ καθαρμοῖσιν
ἀτᾶν ἐλατηρίοις.

(**Coro.**- La luz ya se puede ver; ya se ha arrancado la gran cadena de esta morada. Levántate ya, palacio: llevabas demasiado tiempo postrado siempre en el suelo. Y pronto el tiempo, que todo lo cumple, cruzará las puertas de los aposentos, cuando se expulse del hogar toda la impureza con ritos expiatorios que alejan la ruina).

Por otro lado, y a diferencia de los trágicos griegos, Farber no hace uso de ningún *deus ex machina* ni de fuerzas divinas para acabar con la visión cíclica de la venganza en la historia de Sudáfrica, sino que apela a la colaboración de mujeres y hombres que en la transición democrática y en las audiencias de la TRC buscaron un camino común a seguir para toda la comunidad²⁶. Ahora bien, sin ahondar en las controversias originadas en torno al discurso del perdón, uno de los objetivos de *MoloRa* es ensalzar los procesos de la TRC, convirtiéndose de este modo en una alegoría de la clemencia al eliminar el componente vindicativo propio de las tragedias griegas²⁷.

Notoriamente la obra farberiana presenta un final totalmente distinto a la de los dramaturgos griegos. En Esquilo y en Eurípides se produce el asesinato de Egisto y posteriormente el matricidio, mientras que en la obra sofoclea se ven alternados los homicidios. En la *Electra* de Sófocles los dos hermanos caen en sus respectivos errores trágicos —pues ambos presentan percepciones distintas de la realidad, y uno de los desaciertos de la heroína es pensar que Orestes ve las cosas como ella las percibe—. En efecto, el objetivo de Electra es que su hermano Orestes lleve a término la muerte de Egisto —y no primero la de la madre— y así consiga la restauración del orden de la casa de Atreo-. Por más que su resentimiento fuese evidente, no se le ocurre en primera instancia la idea del matricidio, pues no ha recibido la orden divina para cometerlo. El objetivo, pues, no es el derramamiento de sangre inacabable. Pero cuando Orestes entra a palacio y descarga a su madre la primera apuñalada, Electra, ya siendo consciente de su marcado destino, le anima a una segunda asestada (v. 1415): παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν (¡Golpea otra vez, si tienes fuerza!)²⁸.

Por otro lado, la dolorosa muerte de Clitemnestra en *Coéforas* no se explicita de la misma manera que en la *Electra* de Sófocles, simplemente la dirección escénica especifica que su hijo la arrastra hacia el interior del palacio para darle muerte. Es más, Electra no aparece como personaje activo en dicha escena.

26 Cf. Van Weyenberg (2008: 36).

27 Cf. Stathaki (2009: 127).

28 Cf. Morenilla y Bañuls (2008: 188-200).

Con respecto a la *Electra* de Eurípides, la heroína, en el momento en el que se encuentra con su hermano, muestra una actitud más violenta, cruel y despiadada, y es ella la que decide encargarse de la muerte de su madre (v. 647): ἐγὼ φόνον γε μητρὸς ἐξαρτύσομαι (Yo misma tramaré la muerte de nuestra madre). A diferencia de la *Electra* de Esquilo, la de Eurípides participa directamente en el acto junto con su hermano, y aparecen en escena saliendo de la habitación llenos de sangre y con los cuerpos de Clitemnestra y Egisto sobre un ἐγκύκλιμα²⁹.

Como principal y fundamental diferencia, en *MoloRa* no se lleva a cabo la muerte de Klytemnestra ni, por tanto, la llegada de las Furias, de modo que se puede apreciar la reconciliación que promulgaba la autora a la manera de las audiencias de la TRC. Pero aunque el final de la Klytemnestra farberiana sea distinto al de los tragediógrafos griegos y la autora decida poner punto final en ese momento de la escena a la cadena de venganzas, sí se podría percibir cierta semejanza entre el cese vindicativo de *MoloRa* y el desenlace de las *Euménides* de Esquilo. En la obra esquilea Orestes, manchado por el matricidio y perseguido por las Erinias, acaba siendo absuelto del delito de sangre debido al empate de los votos en el Consejo del Areópago. Mientras tanto, las Erinias, que finalmente se han sometido al fallo de Atenea, reciben el nombre de Euménides y guardan un lugar en el culto de Atenas (vv. 752 ss.). De este modo se pone fin a la justicia punitiva tras el consenso entre las divinidades defensoras y detractoras del castigo y se instauro un orden político encargado de condenar los crímenes de sangre.

De igual manera es menester recalcar el papel de la ceniza en esta escena en concreto. La metáfora de las cenizas —*ashes*—, que la dramaturga ha empleado a lo largo de toda la obra tiene varios sentidos. Por un lado, simboliza la efimeridad, la vulnerabilidad de la condición humana y las fatalidades por las que han pasado los supervivientes del *apartheid*³⁰. Por otro lado, representa un aspecto religioso y cultural *xhosa*, el de la comunidad, pues tradicionalmente los ancestros *xhosa* apilaban montones de cenizas en un lugar en concreto como señal de sociedad unida. Este hecho se representa indirectamente en la dirección escénica final de la obra, cuando cae sobre el público y sobre los actores una fina capa de polvo³¹. Como bien recoge Farber (2008: 8), «*MoloRa* —the Sesotho word for ‘ash’— is the truth we must all return to, regardless of what faith, race or clan we hail from» (*MoloRa* —la palabra *sesotho* para ‘ceniza’— es la verdad a la que todos debemos volver, sin importar de qué fe, raza o tribu provengamos).

29 Cf. García (2008: 125) recoge la definición de «plataforma giratoria de madera situada detrás del προσκήνιον que cambiaba el fondo a la par que hacía aparecer por sorpresa a un personaje».

30 Cf. Palmeri (2013: 260-262).

31 Cf. Odom (2011: 53).

3.3 La idea de justicia en las *Electras* de Sófocles, Eurípides y Esquilo

Otro tema interesante que comentar es el papel de la justicia en las tragedias griegas tras el estudio de la justicia restaurativa en *MoloRa*. Tal como apunta Tornel (2021: 73), Aristóteles afirma en el capítulo seis de la *Poética* que la tragedia es una imitación de la acción, de la vida y de la desdicha, y no de las personas; de ahí radica la importancia de la estructuración y exposición de los sucesos acaecidos en la historia para incitar la piedad y el temor y así realizar la catarsis de dichas emociones:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν [...] ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν³².

(La tragedia es, pues, la imitación de una acción activa y completa, de cierta magnitud, en lenguaje sazonado, separada de cada una de las partes en las distintas secciones, actuando los personajes y no mediante narraciones, y llevando a término, mediante la compasión y el temor, la catarsis de tales emociones. [...] En efecto la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción).

También la tragedia responde a un contexto específico, mayoritariamente al paso de la época arcaica hacia la clásica. Se trata de un proceso durante el que comienza a percibirse una evolución en la moral y en la ética y cuyo desarrollo lo lleva a cabo un héroe trágico. Así, el uso de la tradición mítica y heroica en la tragedia griega cumplía, no solamente funciones políticas por expresar unos valores colectivos propios de una nueva era democrática, sino también religiosos.

Para Vernant y Vidal-Naquet (2002: 27), el género trágico se convirtió en una institución social junto con el resto de órganos judiciales y políticos cuya finalidad era cuestionar los valores esenciales de la realidad política de la πόλις. Es por ello por lo que los trágicos griegos fueron los claros portavoces de los problemas sociopolíticos de su época. Esquilo en la *Orestíada* enfoca el caso de la justicia en la casa de Atreo desde el punto de vista del derecho religioso. En *Coéforas* (vv. 400-404), la Ley del Talión se percibe claramente en las palabras del coro cuando se acogen a dicha tradición ancestral para legitimar la muerte de Clitemnestra y Egisto. Pero el momento en que se puede entender con claridad la idea de justicia en la *Orestíada* es cuando el héroe, siguiendo las órdenes divinas, cumple con un papel de ajusticiador por la muerte de su progenitor, más que de matricida en sí³³. Ya en las *Euménides*, el procedimiento judicial iniciado

32 Cf. Arist. *Poet.* 1499b-1450a.

33 Cf. Tornel (2020: 79).

contra Orestes, y cuya resolución falla a su favor, representa los nuevos valores democráticos atenienses de la Grecia clásica, aunque Vernant y Vidal-Naquet (2002: 27) recalcan que con esta medida no se llega a apaciguar las tensiones.

En cambio, en la *Electra* sofoclea, el autor pretende enmarcar el mito en el ámbito de la justicia humana. Las alusiones a δίκη son realmente abundantes y concisas, pues Apolo ordena a Orestes, a través de un oráculo, que lleve a cabo la matanza de mano justa (χειρὸς ἐνδίκου, v. 37), con lo cual se presenta al héroe como el purificador del hogar paterno mandado con justicia por las divinidades (vv. 68-70): δέξασθέ μ' εὐτυχοῦντα [...] / σοῦ γὰρ ἔρχομαι / δίκη καθαρτῆς πρὸς θεῶν ὠρμημένος (¡Recibidme con ventura [...] pues vengo para purificaros según la justicia en nombre de los dioses!).

Las referencias a la justicia acerca de las muertes de Ifigenia y de Agamenón son constantes en el ἀγὼν maternofilial de la *Electra* sofoclea. En suma, la idea de Justicia en cada uno de los personajes es distinta. Cabe recordar que con la reforma draconiana en el siglo VII a. C. de las instituciones atenienses, en el tribunal de Areópago se estableció la distinción entre homicidio involuntario y voluntario. Así pues, y desde las nuevas nociones de justicia humana, el homicidio de Agamenón con Ifigenia, y el de Orestes con Clitemnestra, comprenderían la primera categoría, pues ambos actuaron, bien bajo presión —Agamenón—, bien bajo la orden divina —Orestes—. Mientras tanto, el crimen de Clitemnestra contra Agamenón, fue un acto intencionado y premeditado de su propia voluntad. Por añadidura, las consecuencias de los tres homicidios son completamente distintas: el sacrificio de Ifigenia supuso la posibilidad de dirigirse a la guerra de Troya y evitar una revuelta del ejército, y el matricidio trajo consigo el restablecimiento de la casa de Atreo. Desde esta perspectiva de concienciación humana colectiva, se entiende el motivo por el cual Sófocles decide no castigar a Orestes con la persecución de las Erinias ni a Electra³⁴.

Por su parte, Eurípides abordó su *Electra* con un final distinto a los anteriores. Cabe tener en cuenta que se ha considerado a Eurípides como sucesor de Esquilo, por lo que escribió dicha obra en reacción a la trilogía esquílea. A diferencia de las *Coéforas*, hay una falta notable en la *Electra* de Eurípides de participación divina en materia de justicia, por lo que aporta mayor escepticismo y humanismo a la acción. Además, intervienen los Dióscuros, hermanos de Helena de Troya y de Clitemnestra, encargados de notificar a Orestes y Electra sus respectivos castigos por los homicidios cometidos, pues tales actos carecieron de justicia divina ante el fallo de Apolo. A través de este suceso se observa un cambio de la responsabilidad divina a una más humana. En Eurípides se llega a cuestionar la fiabilidad de los oráculos y la interferencia de las divinidades, por lo que el autor aboga por una actitud más racional y por los veredictos de la

34 Cf. Gil (2004: 146).

ley pública. Así pues, hay una mayor responsabilidad de los actos humanos por medio de la ira intrínseca de Electra y no por el designio divino³⁵.

4. CONCLUSIONES

Tras el estudio de las últimas escenas de *MoloRa*, así como sus comparaciones con las obras de los dramaturgos griegos se puede extraer la siguiente conclusión.

El fin del *apartheid* y el inicio de una nueva etapa transicional democrática, así como las audiencias posteriores de la TRC fueron decisivas para el avance hacia la democracia y poner sanar, en mayor o menor medida, mediante la filosofía *Ubuntu*, la opresión racista de la población de color sudafricana. Esta toma de conciencia ha llevado a Yaël Farber a plasmar en su teatro de protesta los testimonios y narraciones sobre la verdad por medio del poder de la palabra como forma de sanación y abogar por la justicia restaurativa. Para ello, se ha servido de las obras relacionadas con la saga de los Atridas de los distintos trágicos griegos, que tienen en común la adopción, atendiendo al contexto griego, de una justicia más vindicativa y no tanto del perdón y de la sanación.

Como se ha analizado a lo largo de este estudio, la escena final de la obra farberiana en la que se debería llevar a cabo la muerte de Clitemnestra dista de los desenlaces finales de los autores clásicos. Ello viene marcado esencialmente por la cultura y religiosidad *xhosa* del respeto a los antepasados y a los progenitores, así como el inicio hacia una nueva era democrática en Sudáfrica. El fin utilitario de la obra farberiana queda justificado al adoptar esta visión del coro de mujeres *xhosa* junto con la filosofía *Ubuntu* de la TRC y cambiar el destino original de la casa de Atreo. Frente a esto, en *MoloRa*, Klytemnestra —opresora— y Elektra —oprimida— finalizan el ciclo de venganzas que ya venían recogiendo Esquilo, Eurípides y Sófocles, dejando los rencores a un lado, todo ello en aras de una nueva era y de la conformación de una comunidad más sólida entre sus gentes.

35 Cf. Balart y Céspedes (1998), y Modern (2002: 117).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez García, H. (2009). “Las instituciones políticas de la democracia ateniense”. *Revista de Derecho UNED* 4, pp. 11-43.
- Balart Carmona, C. y Céspedes Benítez, I. (1998). “Electra y Orestes, la cosmovisión linaje, familia y hogar”. *Revista Signos* 31(43-44), pp. 17-35. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09341998000100003>
- Dargie, D. (1991). “Xhosa Overtone Singing and the Song Nondel’ekhaya”. *African Music* 7(1), pp. 33-47.
- Detienne, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano*. Akal.
- Dugdale, E. (2013). “Greek tragedy for the new millenium: public testimony and restorative justice in Yaël Farber’s *MoloRa*”. *Classica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 26(2), pp. 139-161.
- Farber, Y. (2008). *MoloRa*. Orebom Modern Plays.
 — (2021). “Oral history interview with Yaël Farber”. *Reimagining Tragedy from Africa and the Global South*, by Mark Fleishman, *Ibali Digital Collections UCT*. <https://ibali.uct.ac.za/s/RETAGS/item/8441>
- Foley, H. P. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press.
- Franzani García, B. (2020). “El papel de las emociones para entender la centralidad de Electra en la tragedia de Sófocles”. *Byzantion nea hellás*, 39, pp. 59-78. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-84712020000100059>
- García May, I. (2008). “El maravilloso teatro de lo maravilloso”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, pp. 121-151.
- Gil, L. (2004). “La vertiente jurídica de la *Electra* sofoclea”. *Cuadernos de Historia del Derecho* 1, pp. 137-146.
- Herreras Maldonado, E. (2008). *La aportación de la tragedia griega a la educación democrática* [Tesis]. Universitat de València. <http://hdl.handle.net/10550/15462>
- Hutchison, Y. (2013). “Women Playwrights in Post-Apartheid South Africa: Yaël Farber, Lara Foot-Newton, and the Call for Ubuntu”. En P. Farfan Y L. Ferris (Eds). *Contemporary Women Playwrights*. Red Globe Press.
- Menke, C. (2020) *Por qué el derecho es violento (y debería reconocerlo)*. Siglo XXI.
- Modern, R. (2002). “Electra: entre Atenas y la Atenas del Plata”. *Boletín de Academia Argentina de Letras* 67, pp. 113-128.
- Morales Troncoso, D. E. (2006). “Acerca de lo divino en la *Orestíada* de Esquilo”. *Onomázein* 14, pp. 211-224.
- Morenilla Talens, C. y Bañuls Oller, J. V. (2008). “Una aproximación a la *Electra* de Sófocles desde el prólogo y la párodos”. *Faventia* 30(1-2), pp. 187-208.
- Odom, G.A. (2011). “South African Truth and Tragedy: Yael Farber’s *Molora* and Reconciliation Aesthetics”. *Comparative Literature* 63(1), pp. 47–63.

- Palmeri, D. (2013). *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yaël Farber*. [Tesis]. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/129369>
- Pineda Avilés, D. A. (2017). “El himno de las Erinias: análisis del coro en *Las Euménides*”. *TYCHO: Revista de Iniciación en la Investigación del teatro clásico grecolatino y su tradición* 5, pp. 177-206.
- Ross, Z. (2014). *Constellations of suffering: Historical trauma in the theatrical adaptation of Greek tragedy*. [Tesis]. University of Illinois. <https://hdl.handle.net/2142/49772>
- Silva, M. F. (2020). “O coro de *Coéforas*: alimentar a vingança e partilhar o remorso”. *Synthesis* 27(1), pp. 1-11. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe076>
- Stathaki, A. (2009). *Adaptation and performance of Greek drama in post-apartheid South Africa*. [Thesis]. University of Toronto. <https://hdl.handle.net/1807/19235>
- Steinmeyer, E. (2017). “The Reception of the Electra Myth in Yaël Farber’s *Molora*”. En G. Parker (Ed.), *South Africa, Greece, Rome: Classical Confrontations* (pp. 467-484). Cambridge University Press.
- Talavera, P. (2015). “Una aproximación literaria a la relación entre la justicia y el derecho”. *Anamorphosis: Revista Internacional de Direito e Literatura* 1(2), pp. 207-246.
- Tornel Calderón, M. G. (2020). “Tragedia griega y justicia: un análisis de las ideas de justicia y derecho en la tragedia clásica”. *Revista Jurídica Derecho* 9(13), pp. 71-90.
- Tortosa Pujante, B. (2016). “El mito como puente fronterizo. Una reescritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: *Molora* de Yaël Farber”. *ACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4(1), pp. 112-119
- Treviño Rangel, J. (2006). “Verdades a medias. Mujeres en la comisión para la verdad y la reconciliación en Sudáfrica”. *Foro Internacional* XLVI(4), pp. 613-629.
- Van Weyenberg, A. (2008). “Rewrite this ancient end! Staging transition in post-apartheid South Africa”. *New Voices in Classical Reception Studies* 3, pp. 31-46.
- Vellino, B. y Waisvisz, S. “Yaël Farber’s *Molora* and Colleen Wagner’s *The monument as postconflict redress theater*”. *College Literature* 40(3), pp. 113–137. <http://www.jstor.org/stable/24543225>
- Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua: Volumen I*. Editorial Paidós.
- Zapkin, P. (2021). “*Ubuntu* Theater: Building a Human World in Yael Farber’s *Molora*”. *PMLA* 136(3), pp. 386-400. doi:[10.1632/S0030812921000213](https://doi.org/10.1632/S0030812921000213)