

UNED

Facultad
de Filología

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN: MÁSTER EN EL MUNDO
CLÁSICO Y SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL**



**GÉNERO Y RECEPCIÓN CLÁSICA EN *MOLORA* (2008),
DE YAËL FARBER.**

ALUMNA: NOELIA MONSERRAT VAELLO

TUTORA ACADÉMICA: Dra. D.^a ANDREA NAVARRO NOGUERA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

UNED

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023. CONVOCATORIA: SEPTIEMBRE 2023

Agradecimientos

A la Tutora de este TFM, Dra. D.^a Andrea Navarro Noguera, por su disponibilidad, paciencia y cariño.

Dedicatoria

A la meua família, gràcies per ser com sou i donar-me tot el vostre suport sempre.

"This thing called reconciliation... If I am understanding it correctly... if it means this perpetrator, this man who has killed my son, if it means he becomes human again, this man, so that I, so that all of us, get our humanity back... then I agree, then I support it all".

«Esto que se llama reconciliación... Si lo estoy entendiendo correctamente... si significa que este perpetrador, este hombre que ha matado a mi hijo, si significa que se vuelve humano de nuevo, este hombre, para que yo, para que todos nosotros, recuperemos nuestra humanidad... entonces estoy de acuerdo, entonces lo apoyo todo».

Cynthia Ngwenyu, madre de uno de los siete de Gugulethu asesinados frente al homicida de su hijo en las audiencias de la TRC.

RESUMEN

El mito griego ha subsistido a lo largo de los siglos como un rico legado literario que permite analizar y cuestionar el tratamiento de los personajes clásicos en la literatura contemporánea, así como provocar una reflexión crítica sobre nuestra sociedad actual bajo un enfoque de género. En esta investigación estudiaremos la relevante influencia de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides en la obra sudafricana de protesta *MoloRa* (2008) de Yaël Farber, encuadrada en el contexto de las audiencias de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (TRC). Examinaremos la reinterpretación de los personajes masculinos y femeninos en esta obra sudafricana que representan los conflictos político-sociales, raciales y de género en el marco de la justicia transicional y del *post-apartheid*.

PALABRAS CLAVE

Estudios de género, recepción clásica, tragedia griega, *MoloRa*, *apartheid*.

ABSTRACT

The Greek myth has survived over the centuries as a rich literary legacy that allows us to analyze and question the treatment of classic characters in contemporary literature, as well as induce critical reflection on our current society under this gender approach. In this research work we will study the relevant influence of the tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides on the South African protest play, *MoloRa* (2008) by Yaël Farber, framed in the context of the hearings of the Truth and Reconciliation Commission (TRC). We will examine the reinterpretation of the male and female characters in this South African play that represent political-social, racial and gender conflicts within the framework of transitional justice and post-apartheid.

KEY WORDS

Genre studies, Classical reception, Greek tragedy *MoloRa*, *apartheid*.

ÍNDICE

1.	ABREVIATURAS	1
2.	PREÁMBULO	2
3.	CONTEXTUALIZACIÓN DE SUDÁFRICA EN EL SIGLO. XX:	3
3.1.	GENERALIDADES	3
3.2.	EL <i>APARTHEID</i> Y LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES.....	4
3.3.	COMISIÓN DE LA VERDAD Y DE LA RECONCILIACIÓN (TRC)	6
4.	AUTORA Y OBRAS	7
4.1.	Yaël Farber	7
4.2.	<i>MoloRa</i>	8
5.	ANÁLISIS DE LA OBRA	12
5.1.	Prólogo.....	12
5.2.	Escena I: <i>Testimony</i>	14
5.3.	Escena II: <i>Murder</i>	18
5.4.	Escena III: <i>Exile</i>	19
5.5.	Escena V: <i>Dreams</i>	21
5.6.	Escena VI: <i>Grief</i>	23
5.7.	Escena VII: <i>Grave</i>	24
5.8.	Escena VIII: <i>Wet bag method</i>	36
5.9.	Escena IX: <i>Initiation</i>	37
5.10.	Escena X: <i>Ash</i>	39
5.11.	Escena XI: <i>Found</i>	44
5.12.	Escena XII: <i>Plan</i>	51
5.13.	Escena XIII: <i>Home</i>	54
5.14.	Escena XIV: <i>Curse</i>	57
5.15.	Escena XVI: <i>Lost</i>	58
5.16.	Escena XVII: <i>Truth</i>	59

5.17.	Escena XVIII: <i>Shift</i>	64
5.18.	Escena XIX: <i>Rises</i> y Epílogo	67
5.19.	La función del coro en la tragedia griega y en <i>MoloRa</i>	70
6.	CONCLUSIONES.....	73
7.	BIBLIOGRAFÍA	77
8.	ANEXO I.....	83
8.1.	Tabla 1: Intervenciones discursivas de los personajes en <i>MoloRa</i>	83

1. ABREVIATURAS

ANC: *African National Congress* (esp. Congreso Nacional Africano)

CODESA: *Convention for a Democratic South Africa* (esp. Convención para una Sudáfrica Democrática)

EEUU: Estados Unidos

FEDSAW: *Federation of South African Women* (esp. Federación de Mujeres Sudafricanas)

NP: *National Party* (esp. Partido Nacional)

PAC: *Pan Africanist Congress* (esp. Congreso Pan Africanista)

PFPP: *Progressive Federal Party* (esp. Partido Federal Progresista)

TRC: *Truth and Reconciliation Commission* (esp. Comisión de la Verdad y la Reconciliación)

2. PREÁMBULO

Este Trabajo de Final de Máster, incluido en el programa académico del “Máster Universitario en el Mundo Clásico y su Proyección en la Cultura Occidental”, tiene como propósito analizar desde una perspectiva de género la evolución de los personajes principales de *MoloRa* –tanto femeninos como masculinos- en el contexto en el que se insertan y establecer relaciones con la tragedia clásica que puedan permitir un mayor acercamiento analítico al tratamiento de los mismos por la tradición clásica. La finalidad de esta investigación, por tanto, radica en la importancia de conocer cómo la autora sudafricana caracteriza y pone, dentro del telón político del *apartheid*, en escena a personajes principales de la saga de los atridas como Clitemnestra, Electra u Orestes.

Para la realización de este trabajo hemos seguido una metodología investigadora propiamente filológica rica en bibliografía en la que se analizan los textos trágicos griegos y la obra de protesta objeto de estudio, así como la contextualización de Sudáfrica en el siglo XX y la situación de la mujer y de la comunidad racializada durante y después del *apartheid*. Posteriormente analizaremos la conformación de los distintos caracteres en la obra de protesta sudafricana y estableceremos paralelismos y diferencias con sus homólogos griegos con tal de comprender sus conductas o sus actuaciones en una situación tan compleja como la que vivió la población en el país. Es por ello por lo que un estudio moderno pormenorizado de estos personajes puede suscitar reacciones contrastantes y abrir nuevas cuestiones acerca de la relación entre Klytemnestra-perpetradora y Elektra-víctima.

Al tratarse *MoloRa* de una obra en inglés y no tener una versión en español, consideramos necesario notificar que las traducciones de los pasajes mencionados en esta investigación son propias, de la misma manera que los textos griegos –fundamentalmente trágicos- que se presentan y se comparan en el transcurso de este estudio. Así pues, y por tal de facilitar la comprensión de este análisis a la hora de establecer comparaciones entre las distintas figuras trágicas, 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, Ayesthus; para referirnos a la tradición mítica griega, emplearemos la transcripción convencional: Clitemnestra, Electra, Egisto.

3. CONTEXTUALIZACIÓN DE SUDÁFRICA EN EL SIGLO. XX:

3.1. GENERALIDADES

Uno de los hitos más relevantes de Sudáfrica en el siglo XX fue la formalización en 1948 del régimen del *apartheid* –cuyo término en afrikáans significa «separación»– promulgado por el partido afrikáner y conservador, el Partido Nacional, que constituyó, como bien recoge Cejas (2017: 61),

un rizoma legal, intrincado, dando lugar a sucesivas bifurcaciones en un ejercicio conducente a la segregación total [con base en la categorización racial]: legislar para clasificar, clasificar para separar y registrar; registrar para vigilar y controlar y así constreñir a un determinado espacio [organizando el trabajo y el acceso a los recursos], y obviamente «criminalizar» con unas leyes fundacionales que fomentaban la segregación racial y de género en dicho país.

En la década de los años cincuenta de este siglo se instituyeron leyes institucionales del *apartheid* por el NP¹, tales como la clasificación racial de la población en cuatro categorías –europeo, mestizo, asiático y africano–, el acceso o denegación a ciertos derechos considerados ya racializados tanto en los ámbitos públicos como en los privados, la exigencia de un pase para la entrada y estancia en las ciudades blancas, la tribalización y ruralización, o la imposición del afrikáans como lengua de enseñanza en las escuelas africanas, entre otras medidas raciales². Dichas normas conllevaron una serie de manifestaciones y revueltas pacíficas apoyadas por el Congreso Nacional Africano y el Congreso Pan Africanista. Sin embargo ante tales disturbios la NP declaró el estado de emergencia en el que se permitía la detención sin orden judicial, lo que llevó a duras represiones y detenciones masivas violentas, como la conocida Masacre de Sharpeville en 1960³, la proscripción del ANC y del PAC, o el encarcelamiento y la posterior cadena perpetua de Nelson Mandela junto con el resto de militantes del ANC⁴.

Pero durante los años ochenta, el recrudecimiento del gobierno afrikáner no tuvo los efectos deseados: entre la oposición blanca de origen británico asociado al Partido Federal Progresista, el creciente aislamiento internacional, la pérdida de apoyo financiero de EEUU o la incapacidad de gobernar los *townships*⁵ dieron lugar al inicio de unas

¹ Todas las abreviaturas utilizadas en este Trabajo Final de Máster se encuentran desglosadas en el apartado específico anterior.

² Cf. Cabanillas (2013: 100).

³ 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>

⁴ Cf. Cabanillas (2013: 100-102).

⁵ Se trata de áreas segregadas, predominantemente subdesarrolladas, creadas en la década de los 50 bajo las leyes fundacionales del *apartheid* y a las que fue enviada la población no blanca. Se encontraban sobre todo

negociaciones para la transición hacia la democracia con la subida al poder de Frederik de Klerk, representante del NP, sustituyendo al anterior mandatario Pieter Botha, del mismo partido, en 1989. De Klerk, de raza blanca e ideología conservadora, optó por una posición más progresista para hacer resurgir la política y la economía del país, iniciando así una serie de reformas políticas que superasen la segregación racial del *apartheid*. Ello supuso la liberación de presos políticos como Nelson Mandela, el acceso de la población negra a las instituciones públicas y a zonas recreativas, la legalización de organizaciones *anti-apartheid* prohibidas en el 1960, o la eliminación de leyes racistas como la del Registro de la Población de Segregación de Áreas Residenciales y de Propiedad de Suelo⁶. La consolidación de estas medidas favoreció el surgimiento de la Convención para una Sudáfrica Democrática, conformada por todas las fuerzas políticas, a excepción de la derecha y ultraderecha blanca, que inició una serie de diálogos para la sanción de una nueva Constitución interina que daría paso a la dominación política de la minoría blanca afrikáner en pos del primer gobierno no-racial en Sudáfrica en 1994⁷.

3.2. EL APARTHEID Y LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES

Durante y después de la era del *apartheid*, las mujeres sudafricanas también jugaron un papel relevante en las protestas contra el régimen y en la promulgación de las leyes, aunque los líderes nacionalistas no reconociesen en un primer momento que la mujer había sido sometida durante el patriarcado y el colonialismo⁸. Primeramente, su situación en la sociedad y su posicionamiento venía igual de determinado por las relaciones – racializadas- entre clases y la sumisión de género, incluso entre las mismas mujeres. Asimismo, el *Natal Code* de 1891 instituyó, por un lado, la condición de eternas menores a las mujeres cuya tutela la regía de por vida la figura del hombre, ya fuese el padre, el marido, el hijo, o un tutor legal en caso de no ser ninguno de los anteriormente mencionados, sin acceso directo a la propiedad privada y generalmente bajo el yugo del patriarcado –nada lejos de la Antigüedad clásica-. Estas circunstancias favorecieron la violencia contra las mujeres en sus variadas expresiones. Así, las mujeres africanas fueron las más perjudicadas antes –y sobre todo durante- la institucionalización del *apartheid* al

en las periferias de las ciudades y de los pueblos, carentes de servicios e infraestructuras esenciales como el saneamiento de aguas o caminos asfaltados y lejos de la actividad económica. Para ahondar sobre este tema, cf. Philip (2014: 31).

⁶ Cf. Fajer (1991: 545-546).

⁷ Cf. Cejas (2008: 69).

⁸ Cf. Orton (2018: 157).

serles denegado todo derecho relacionado con la ciudadanía⁹. Los efectos directos sobre las mujeres africanas repercutieron, entre otros, en su existencia dominada y limitada, en la negación a una vida familiar, el control del trabajo, o las severas restricciones, reglamentos, prohibiciones y autorizaciones.

Atendiendo a la crítica feminista en teoría política que atañe al análisis tradicional de la ciudadanía y a la dualidad público-privado, investigadoras como Carole Pateman (1990) afirman que la relegación de las mujeres a la esfera privada como *locus* natural de su ser cuya integridad debe ser salvaguardada por el poder del Estado y cuyas características no concuerdan con la idea de «ciudadanía», ya vino dado en el «acuerdo» del proyecto liberal de después de la Revolución Francesa de 1789, consistente en un contrato de igualdad entre hombres con el que adquirieron las competencias para el gobierno y para la representación de la familia, por lo que la «naturaleza femenina» era motivo de exclusión para dicha condición. Así pues, y por tal de sentirse partícipes en el ámbito público y «gozar» de la ciudadanía pasiva, algunas de ellas tomaron las virtudes y los «valores femeninos» cuyas cualidades maternalistas, tales como el cuidado, el compromiso y la compasión, eran componentes esenciales de la ciudadanía.

En el caso de las sociedades africanas, tomaron el modelo europeo colonialista, por lo que la noción de «ciudadanía» surgida de esta práctica colonial europea identificó al hombre blanco propietario como ciudadano y relegó a la mujer negra, bien al espacio rural, bien al urbano en condición de esposas¹⁰. Aun así, desde 1913, las mujeres africanas protestaron contra el *apartheid* y las leyes aprobadas. Claro ejemplo de ello fue la fundación de la Federación de Mujeres Sudafricanas en 1954 y la redacción de la *Carta de las Mujeres (The Women's Charter)* del mismo año¹¹.

Ya con el fin del *apartheid*, la sanción de la Constitución interina de 1993 –y luego la de 1996- fue el producto de las aspiraciones expresadas en dicha carta o en la *Carta de la Libertad (Freedom Charter)* de 1955. Esta carta estuvo basada, fundamentalmente, en los principios de la democracia liberal y en el constitucionalismo. Pero la escasa representación de género femenino llevó a la formación de la Coalición Nacional de Mujeres con el propósito de intervenir en los convenios para la transición y garantizar los

⁹ Cf. Cejas (2008: 68).

¹⁰ A propósito de un estudio más exhaustivo acerca de la situación de la mujer sudafricana antes, durante y después del *apartheid*, cf. Cejas (2008) y Ginwala y Mashiane (1980).

¹¹ A propósito del contenido de la carta, cf. <https://www.sahistory.org.za/article/womens-charter>; <https://www.parliament.gov.za/project-event-details/48>

derechos de las mujeres, así como la indivisibilidad de la igualdad social, económica, legal, de género y racial. Tales demandas se definieron en la Constitución de 1996 y en la creación de la Comisión de Igualdad de Género, y en la representación femenina descriptiva¹².

3.3. COMISIÓN DE LA VERDAD Y DE LA RECONCILIACIÓN (TRC)

Durante la transición, en un contexto en el que se favoreció la reconciliación y la generación de una nación incluyente, se aprobó la Ley 34 de 1995 para la Promoción de la Universidad Nacional y la Reconciliación, para la posterior creación de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, un organismo de justicia transicional encargado de renegociar de manera pública la historia y memoria, de facilitar la audiencia de testimonios relacionados con el régimen y de redefinir los valores sociales del perdón¹³. Para el logro de dicho proceso el presidente de la TRC, Desmond Tutu, invitó a la adopción de la filosofía africana *xhosa Ubuntu*, que, tal y como recoge Zapkin (2021: 386), es «el reconocimiento de que una persona es una persona a causa de otras personas»; esto es, la comunidad como eje central de la identidad humana, una filosofía –a rasgos generales– vinculada a los valores de solidaridad, bien común y lealtad. Con ello se dejó entrever la necesidad de un entendimiento y una reparación, y no de venganza ni represalias.

Dentro de esta justicia transicional se optó por la restaurativa, basada principalmente en la mediación a través de dichas comisiones y con la que se pretendió enfatizar el sufrimiento y la catarsis de las vivencias de víctimas, así como los actos asociados con objetivos políticos de los criminales, para la consecuente sanación y amnistía de los perpetradores¹⁴, frente a la retributiva, cuyo principio rector es primordialmente punitivo. Sin ahondar en las opiniones acerca de la viabilidad y despliegue de esta Comisión, sobre todo en materia de género, la revelación de la «verdad» sobre las violaciones de derechos humanos durante la era del *apartheid* y sus audiencias fueron generalmente improvisadas, de media hora en cualquiera de los once idiomas oficiales de Sudáfrica, con posibilidad de traducción simultánea para todos los y las asistentes. Tal y como recoge Palmeri (2013: 232), los procesos de la TRC fueron en su mayoría más emotivos, dramáticos y «performativos», centrados en el *πάθος*, con el fin de

¹² Cf. Cabanillas (2013: 103).

¹³ Cf. Hutchison (2014: 148).

¹⁴ Cf. Treviño (2006: 614).

lograr la catarsis colectiva. Asimismo la investigadora Oboe (2007: 62) identifica este tipo de formato de audiencias como «*one of the recent forums of performance*».

Fue en 1996 cuando comenzaron a llevarse a cabo los *Special Hearings of Women*, en los que se proveyó a las mujeres de un espacio para hablar de sus experiencias tanto en prisión como de las violaciones padecidas. Y no solo surgieron testimonios directos de las mismas mujeres, sino también hablaron en representación de familiares que habían sufrido tales atrocidades, pero que, o bien se negaron a testificar, o bien no estaban vivos para contarlo, como por ejemplo aquellos casos sobre torturas o asesinatos perpetrados por parte de las Fuerzas de Seguridad, el testimonio de Sheila Masote o el de la viuda de Scielo Mhlawuli, respectivamente¹⁵. El denominador común a todas estas testificaciones fue el papel doliente de las mujeres en categoría de madres, esposas, hijas o hermanas ante tales atrocidades, ya muertas en vida, como ocurre con las mujeres trágicas griegas.

4. AUTORA Y OBRAS

4.1. 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 ser una mujer no 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 ello¹⁶. Luego, 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

¹⁵ Cf. Orton (2018: 158) y Krog y Mpolweni (2009: 359).

¹⁶ Cf. Palmeri (2013: 236).

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 Kumalo falleció en 2006 sin haberse hecho justicia a día de hoy.

Asimismo cabe destacar otros trabajos como *Mies Julie*, una adaptación de *Fröken Julie* de August Strindberg, representada en la 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. También 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.

Por último, 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 responsabilización 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.

4.2. *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 de 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 cubría a la población entera sin permitir distinguir el color de la piel de la ciudadanía. Por estos motivos consideraba que la humanidad debía estar más reforzada que nunca¹⁷. Asimismo, el subtítulo *Based on the Oresteia by Aeschylus* recalca la fuente clásica principal en la que se basa la autora, en la trilogía esquiílea centrada en el mito de los Atridas. La autora también resalta en la introducción de su obra el influjo de las *Electras* de Eurípides y de Sófocles 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, así como 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 en Áulide 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 profunda pesadumbre en Clitemnestra, su esposa, que, al regreso del rey de la guerra, lo asesinó. 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 Areópago¹⁸ se reunieron para tomar una decisión al respecto. Mientras que Apolo defendía a Orestes, las Erinias, protectoras del orden social que velaban por la justicia ante el derramamiento de sangre, representaban a Clitemnestra. Finalmente, los votos quedaron divididos equitativamente, por lo que fue Atenea quien falló a favor del protagonista y acabó, así,

¹⁷ Cf. Farber (2008: 8).

¹⁸ Cf. Álvarez García (2009: 20) que 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.

con la Ley del Tali3n¹⁹ que se venía encadenando para dar paso, aleg3ricamente, al modelo democr3tico esperado.

La obra *MoloRa* recoge el mito de los Atridas de Esquilo en el contexto de las audiencias de la TRC, representada por primera vez en el *National Arts Festival* de Grahamstown (Sud3frica) en 2003 y luego teatralizada en el *Market Theater* de Johannesburgo (Sud3frica) en 2007. Su historia gira en torno a los tres personajes principales: Klytemnestra, Elektra y Orestes –junto con el coro de mujeres *xhosa* y un traductor-. Como recoge Tortosa (2016:116), el enfrentamiento entre madre e hija representa los conflictos entre verdugo y v3ctima, opresor y oprimido, colonizador y colonizado. Dicha relaci3n maternofilial encarna, pues, la tensa relaci3n de la historia de Sud3frica 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 reconciliaci3n y perd3n como medio de sanaci3n. Esta es la base, pues, de la filosof3a *Ubuntu*.

La obra est3 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*. Adem3s, cuenta con un pr3logo, de 3ndole descriptivo, y un ep3logo, de car3cter po3tico. Como veremos a partir de pasajes comentados de la obra, parece evidente que el desarrollo de la trama, adem3s de la introspecci3n psicol3gica de los personajes, es crucial para poder entender la importancia de la reconciliaci3n y del perd3n con el fin de alcanzar la concordia entre los y las miembros de la comunidad sudafricana²⁰.

En cuanto a la escenograf3a 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 micr3fonos y sillas para las declaraciones del opresor, Klytemnestra, y oprimido, Elektra. En el espacio central aparece una tumba con «arena roja de 3frica» en la que se recrea el pasado y la memoria²¹, y una hilera de sillas en las que se encuentra el coro, conformado por mujeres del *NGQOKO Cultural Group* y comprometidas con la m3sica, los cantos y las tradiciones 3ndigenas de las comunidades rurales *xhosa*. Tamb3n

¹⁹ A prop3sito de la relaci3n entre la justicia y el derecho en la *Orest3ada* de Esquilo, cf. Talavera (2015: 211-222) y Menke (2020).

²⁰ Cf. Palmeri (2013: 245) recalca que los subt3tulos *Murder*, *Dreams* y *Grave* hacen referencia a la tragedia griega, mientras que *Testimony*, *Wet Bag Method* y *Truth* aluden al contexto sudafricano.

²¹ Cf. Farber (2008: 19).

en una silla se encuentra el traductor, necesario para hacer de mediador lingüístico entre el coro de mujeres, que habla únicamente *xhosa*, Klytemnestra, que habla exclusivamente en inglés 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 ritual²². En *MoloRa* tanto los actores y las actrices como el público se encuentran en el mismo plano, buscando así que este juegue el rol de *spect-actor*; es decir, participante activo, 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 TRC. La relevancia de hacer partícipe al público reside en la creación de un ambiente más cercano y vívido, como propone Yaël Farber (2008: 19)²³:

This work should never be played on a raised stage behind a proscenium arch, but on the floor to a raked audience. If being presented in a traditional theatre, the audience should be seated on stage with the action, preferably with all drapes and theatre curtains stripped from the stage and the audience in front of, left and right of the performance. Contact with the audience must be immediate and dynamic, with the audience complicit – experiencing the story as witnesses or participants in the room, rather than as voyeurs excluded from yet looking in on the world of the story. The ideal venue is a bare hall or room – much like the drab, simple venues in which most of the testimonies were heard during the course of South Africa’s Truth and Reconciliation Commission [...]. The audience is seated in front of and around the performance area, as if incorporated into the testimonies. They are the community that provides the context of this event. Seated amongst audience members are the seven chorus members, as well as Klytemnestra and Elektra.

«Esta obra nunca debe representarse en un escenario elevado detrás de un arco de proscenio, sino en el suelo ante un público ordenado por filas. Si se presenta en un teatro tradicional, el público debe estar sentado en el escenario con la acción, preferiblemente con todas las cortinas y telones de teatro quitados del escenario y el público al frente, a la izquierda y a la derecha de la actuación. El contacto con la audiencia debe ser inmediato y dinámico, haciendo al público cómplice: experimentar la historia como testigos o participantes en la sala, en lugar de ser como *voyeurs* a los que se les excluye de poder adentrarse en la historia. El lugar ideal es una sala o salón vacío, muy parecido a los lugares simples y monótonos en los que se escucharon la mayoría de los testimonios durante el transcurso de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación de Sudáfrica [...]. El público está sentado delante y alrededor del área de actuación, como si estuviera incorporado en los testimonios. Ellos son la comunidad que proporciona el contexto de este evento. Sentados entre el público están los siete miembros del coro, así como Klytemnestra y Elektra».

²² Cf. Tortosa (2016: 115).

²³ Cf. Dugdale (2013:156) y Monrós (2012: 492-493).

5. ANÁLISIS DE LA OBRA

Antes de proceder al análisis de la obra, consideramos oportuno establecer dos momentos clave para entender el desarrollo de la trama. La primera parte comprendería desde el prólogo hasta la escena IX, que se centra fundamentalmente en la confrontación maternofilial y en los testimonios de ambas partes, tal y como se hicieran en la TRC. La segunda parte abarcaría desde la escena X hasta el epílogo, actos en los que aparece en escena e interviene Orestes y ya se planea el matricidio. Sin embargo, hay una escena en la que la carga mítica es inexistente por hacer referencia a pasajes bíblicos, así como la poca relevancia que pueda guardar para nuestro estudio, por lo que se ha decidido no analizar la escena IV *–Interrogation–*. La escena XV *–Vengeance–* se tratará en el apartado referente a la función del coro de mujeres *xhosa* (*vid. infra*) debido a la influencia significativa de este sobre Orestes.

5.1. Prólogo

La escena comienza con todas las actrices, excepto Elektra, sentadas entre el auditorio, por lo que solo en el escenario se encuentra una lona de plástico y, en el centro de la plataforma, un túmulo de tierra roja que representa una tumba. Mientras la audiencia espera el comienzo de la representación, sale de pronto de entre el público una anciana *xhosa* ataviada con las vestiduras tradicionales de Transkei²⁴ y se dirige al escenario. Recoge la lona y a continuación se sienta junto al montículo de tierra mientras hace sonar el *uhadi*, un instrumento tradicional, a la vez que entona en idioma *xhosa*: *Blood has been split here*²⁵. // «La sangre ha sido derramada aquí». Estas primeras palabras pueden interpretarse de distintas maneras.

Por un lado, pueden extrapolarse al sentido principal de la *Orestíada* de Esquilo, así como al de las dos *Electras* de Sófocles y Eurípides, como es la sucesión de muertes que se han ido produciendo en la estirpe atrida y que se remonta al mito de Tántalo.

Tántalo fue rey de Lidia –o de Frigia según las distintas versiones– e hijo de Zeus y de la oceánide Pluto, tal y como recoge Píndaro en la *Olímpica* I (37-55). En uno de esos agradecimientos a los dioses por invitarle a sus banquetes divinos, el rey los convidó a uno celebrado por él y, en el momento de escasear la comida, ofreció los miembros

²⁴ Fue una de las reservas tribales, conocidas como «bantustanes», creadas por las políticas segregacionistas del *apartheid* que se destinaron a la población no blanca con la intención aparentemente de dar una visión democrática al régimen al otorgar una «nueva ciudadanía» a esas gentes y perder, por tanto, la sudafricana.

²⁵ Cf. Farber (2008: 20).

descuartizados de su hijo Pélope. Los dioses, al percatarse de lo sucedido, reconstruyeron el cuerpo del muchacho y le devolvieron la vida²⁶. Tal acto monstruoso se repitió entre los hermanos Tiestes y Atreo, hijos de Pélope e Hipodamia²⁷. En un arranque de ira de Atreo al descubrir la infidelidad de su esposa Aérope con Tiestes, planeó su venganza: mató e hirvió a sus sobrinos, y se los dio de comer a su hermano. Acabado el convite, le mostró en una bandeja varios miembros de las víctimas, a lo que Tiestes, horrorizado, vomitó y maldijo la casa de Atreo. Es por ello por lo que la muerte de Agamenón, hijo de Atreo, es un asesinato más y «necesario» desde el punto de vista de la tradición mítica.

Por otro lado, otra de las interpretaciones que se pueden dar es que esa sangre derramada simbolice el principal e inevitable resultado de toda guerra: la muerte de hombres, mujeres y niños de ambos bandos confrontados entre sí, básicamente por razones religiosas, étnicas, o de poder. Esa arena rojiza representa, dentro del contexto sudafricano, la sangre de la nación, simboliza aquellas represiones y asesinatos por motivos raciales – tanto de la raza blanca como de la negra-, como por ejemplo la conocida Masacre de Sharpeville de 1960 o los testimonios de familiares que vieron cómo sus parientes sufrieron todo tipo de torturas hasta llegar a la muerte²⁸. Esta cruda realidad no dista de la Antigüedad clásica ya que en la Guerra de Troya estuvieron implicados aqueos y troyanos. La motivación de tales enfrentamientos provendría más por un orgullo nacional que por la posesión de una mujer: Helena de Troya.

Tras las palabras de la anciana entran en fila el resto de mujeres *xhosa* y un traductor. Cabe recordar que en las audiencias de la TRC existía una importante barrera lingüística entre víctimas y perpetradores, por lo que hacían uso de un traductor para facilitar la comprensión y comunicación entre ambas partes. Tal y como ocurriera en estas comisiones, las mujeres se encuentran frente a frente sentadas en sus respectivas mesas y con micrófonos, Klytemnestra -una mujer blanca de mediana edad- y Elektra -una mujer joven negra-, en representación de la opresión y sumisión, respectivamente. Como puntualización, esta reunión con sus correspondientes lanzamientos de acusaciones se acerca más a las que se recogen en las *Electras* de Sófocles y de Eurípides, ya que en las *Coéforas* de Esquilo madre e hija no llegan a mantener un diálogo como tal.

²⁶ La única divinidad que comió fue Deméter quien, afligida en la búsqueda de su hija Perséfone, no se dio cuenta del contenido de la comida.

²⁷ Cf. Hyg. *Fab.* 86.

²⁸ A propósito de la variedad de penas y condenas inhumanas durante la represión del *apartheid*, cf. Dissel, Jensen y Roberts (2009).

5.2. Escena I: *Testimony*

Las audiencias se abren con el discurso de una Klytemnestra con una actitud bastante a la defensiva, violenta y decidida, pronunciando unas palabras que guardan semejanzas con las del vigilante del *Agamenón* de Esquilo²⁹: *A great ox / as they say / stands on my tongue. / The house itself, if it took voice, could / tell the case most clearly. But I will only / speak to those who know. For others – I remember nothing*³⁰. // «Un gran buey, como dicen, está parado sobre mi lengua. La casa misma, si cobrase voz, podría contar el caso con mayor claridad. Para otros no recuerdo nada».

El contexto de esta sentencia es distinto en ambas obras. Por un lado, en la obra esquilea el vigilante, después de avistar el fuego de la victoria sobre Troya espera el regreso del rey de Micenas, pero es consciente de las consecuencias venideras para Agamenón –como es su futura muerte a manos de su esposa Clitemnestra-, por lo que prefiere optar por el silencio a causa de las posibles represalias hacia su persona, ya que la verdad del palacio y de sus miembros saldrá a la luz: el adulterio de su mujer. En *MoloRa* el discurso de la perpetradora adquiere una connotación distinta. Por un lado, puede interpretarse como la complejidad de delimitar la línea entre víctima y agresor, ya que el inculpado también puede ser una víctima encubierta³¹, como se analizará a lo largo de la obra. En otras palabras, calla su vivencia y verdad que podrían justificar, en mayor o menor medida, sus acciones.

Cabe recordar que los personajes femeninos en las tragedias griegas apenas tienen voz propia, por lo que sus pensamientos y actos vienen definidos por los hombres y la percepción, principalmente negativa, que tienen de ellas en el momento en el que no siguen los ideales femeninos³². Así pues, y como veremos más adelante, es indiscutible que Clitemnestra sea la asesina de su esposo, haya cometido adulterio y muestre repulsa hacia sus hijos Orestes y Electra, pero también hay que insistir en que las mujeres trágicas son

²⁹ Cf. Aesch. *Ag.* 36-39: Φύλαξ,- τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας/ βέβηκεν· οἶκος δ' αὐτός, εἰ φογγῆν λάβοι,/ σαφέστατ' ἂν λέξειεν· ὡς ἐκὼν ἐγὼ/ μαθοῦσιν αὐδῶ καὶ μαθοῦσι λήθομαι.// «**Vigilante.**-Y lo demás me lo callo: un gran buey se encuentra sobre mi lengua. Este mismo palacio, si pudiera hablar, lo explicaría muy claramente: yo voluntariamente hablo con los que saben y olvido para los que no saben». El primer verso es una expresión proverbial ateniense que indica la imposibilidad de revelar un secreto de alguien que tiene influencia sobre el que debe callar, lo que demuestra una posible situación de opresión. A propósito de frases proverbiales en la *Orestíada* de Esquilo, cf. López (2020).

³⁰ Cf. Farber (2008: 22).

³¹ Cf. Dugdale (2013: 144).

³² Hay personajes femeninos, principalmente eurípideos, como Clitemnestra o Medea, dotados con una fuerza y un poder discursivo muy significativos relacionados quizá con el hecho de que estos personajes se consideren «masculinizados» por la tradición.

víctimas indirectas en materia bélica y familiar; son las que deben permanecer solas y al cuidado de los hogares y de la familia, las que mueren en vida ante el fallecimiento de sus hijos y las que se convierten en botines de guerra. Por otro lado, y en el contexto de la TRC, podría deducirse la visión y las vivencias de la fuerza policial que actuó en los disturbios durante el régimen y cuyos testimonios pueden acarrearles consecuencias desde entidades superiores. Sería una represión interna entre los propios defensores de la perpetración.

Tras una breve pausa por su dificultad para continuar con el testimonio, continúa la escena testifical de la obra con un largo parlamento en el que se expone el conflicto y en el que se responsabiliza a sí misma del asesinato y los delitos cometidos. No muestra arrepentimiento alguno ni niega su autoría, como comenta la protagonista: *Here I stand and here I struck / and here my work is done. / I did it all; I don't deny it [...]. Done is done*³³. // «Aquí estoy y aquí golpeé y aquí he terminado mi trabajo. Yo lo hice todo. No lo niego. [...] Lo hecho, hecho está». Se inicia, pues, una exhaustiva descripción de la muerte de su esposo Agamenón, cuya exposición homicida guarda numerosas semejanzas con la detallada en *Agamenón*³⁴:

*I coil him round and round / of robes of doom... And then I strike him once, twice and at each stroke he cries in agony. He buckles at the knees and crashes here! And when he's down I add the third / the final blow, / to the god who saves the death beneath / the ground. [...] So he goes down, and the life is bursting / out of him – great sprays of blood. / And the murderous shower wounds me, / dyes me back. / And I... I reveal like the Earth / when the spring rains come down*³⁵.

«Lo envuelvo una y otra vez con las túnicas de la perdición... Y luego lo golpeo una, dos veces, y con cada golpe llora de agonía. ¡Se dobla por las rodillas y se estrella aquí! Y cuando está abajo agregó el tercero, el golpe final, al dios que salva la muerte bajo el suelo. [...]. Así que cae, y su vida brota de él grandes chorros de sangre. Y la lluvia asesina me hiere, y me vuelve a teñir. Y yo... yo me revelo como la Tierra cuando caen las lluvias de la primavera».

Finaliza haciendo mención a la Justicia divina de índole punitiva característica en las tragedias griegas, consistente en el pago de la sangre derramada con más sangre y que

³³ Cf. Farber (2008: 22).

³⁴ Cf. Aesch. *Ag.* 1380-1392: **Κλυταιμνήστρα**.- οὐτῶ δ' ἔπραξα, καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι / ὡς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον, / ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων, / περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν. / παῖω δέ νιν δῖς· κὰν δυοῖν οἰωγμάτοιιν / μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι / τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονὸς / Διὸς νεκρῶν σωτήρος εὐκταίαν χάριν. / οὐτῶ τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσών· / κάκφουσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγὴν / βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου, / χαίρουσαν οὐδὲν ἦσσαν ἢ διοςδότῳ / γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν. // «**Clitemnestra**.- Así obré, y no lo negaré ni para huir ni para evitar mi destino. Envuelvo una infinita red como de peces, una pérfida riqueza de vestido. Lo golpeo dos veces y con dos gemidos aflojó sus miembros; y ya caído le doy por encima un tercer golpe, en agradecimiento a Zeus Infernal, salvador de los muertos. Así cayendo su espíritu sale, y arrojando un rápido chorro de sangre, me alcanza con la oscura lluvia de un rocío sangriento mientras me alegraba no menos que la siembra con el frescor dado por Zeus en la germinación del grano».

³⁵ Cf. Farber (2008: 23).

volverá a pronunciar en la escena XIII³⁶: *Here lies Agammenon my husband / made a corpse by this right hand. / A Masterpiece of Justice. Done is done*³⁷. // «Aquí yace Agamenón, mi esposo, hecho cadáver por esta mano derecha. Una obra maestra de la Justicia. Lo hecho, hecho está».

En este caso, Klytemnestra aparece reflejada como una mujer malvada y sin remordimiento alguno tal y como hiciera en la obra de Esquilo, ufanándose de la fechoría. Esta caracterización negativa aparece enfatizada tanto en esta escena como a lo largo de las siguientes por su mirada terrorífica, monstruosa y bastante altanera. No debe sorprendernos que tales adjetivos se relacionen con heroínas terribles como Fedra, Medea, o nuestra protagonista, o incluso que la gesticulación del personaje mítico de la Gorgona represente la expresión extrema de estas heroínas³⁸. Por otro lado, su «masculinidad» y su insubordinación -simplemente por el hecho de pensar, hablar y actuar de manera distinta a la esperada por una mujer- va en contra de la ideología de género que promulgaba Aristóteles. Asimismo su virilidad se reafirma por ser ella quien asesta el primer golpe a su marido y no Egisto, su amante y a su vez primo hermano de Agamenón. A modo de inciso, en la tragedia griega Clitemnestra asesina a su marido por la inmólación innecesaria -según su visión como madre- de su hija Ifigenia perpetrada por el mismo rey que necesitó liberar sus naves encalladas debido a los vientos calmos provocados por Ártemis, y ayudar a Menelao a recuperar a su esposa Helena raptada por Paris, causa esta de la Guerra de Troya. A esta pesadumbre maternal se le suma el abandono conyugal, por lo que tales devenires la llevan a empuñar, bajo un enorme rencor, el arma vengadora, perpetuando así la mancha de sangre y el ciclo de venganzas en la casa de Atreo.

Tras la ῥῆσις de Klytemnestra aparece una Elektra con una actitud totalmente contrapuesta a la de su madre. Aparenta serenidad, que no indiferencia, ante las palabras de su opresora. Pero en el momento de iniciar su discurso, recuerda a la heroína de Eurípides y de Sófocles en su postura rencorosa y odiosa, lanzando una serie de improperios y culpándola por su vida infeliz y desdichada desde el momento en el que cometió el parricidio. Es por ello por lo que ansía vengar a su padre -y a su comunidad- para no dejar pasar dicha fatalidad y que se quede en un lado apartado de la historia. Esta serie de

³⁶ Cf. Aesch. *Ag.* 1404-1046: **Κλυταιμνήστρα.**- οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς / πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς / ἔργον, δικαίας τέκτονος. // «**Clitemnestra.**- Este es el mismo Agamenón, mi esposo, un cadáver, obra de esta mano diestra, justa ejecutora».

³⁷ Cf. Farber (2008: 23).

³⁸ A propósito de la gesticulación facial y física de personajes femeninos en el teatro griego antiguo, cf. De Paco (2012: 79-94).

reproches simbolizan, en materia mítica, la muerte de su padre, lo que ha acarreado alejarse de su hermano Orestes, no tener noticias de él -incluso darlo por muerto- y llevar desde ese momento una vida miserable e indigna para una princesa. En el contexto del *apartheid*, Elektra es la máxima representante del colectivo racial que critica la tortura recibida y los años sombríos de sometimiento que han llevado a la población a vivir en un estado de tensión y miedo constante: *You poisoned me with your deeds. You / are the shadow that fell on my life and / made a child of me through fear*³⁹. // «Me envenenaste con tus obras. Eres la sombra que cayó en mi vida e hizo de mí una niña a través del miedo». Por añadidura, no hay que olvidar que la mujer sudafricana durante el régimen segregacionista y represivo, no solo era un producto de relaciones clasistas y de subordinación, sino que también era la víctima pasiva que tenía la posibilidad en las audiencias de la TRC de testimoniar las vivencias de aquellos familiares –sobre todo varones- que sucumbieron a la violencia del *apartheid* y las consecuencias que comportaron sobre el género femenino.

Por su parte, el parlamento enfurecido de Elektra también deja entrever la relación tormentosa maternofilial que bien tratan los tragediógrafos griegos y que la trama farberiana desplegará más adelante. Su relación turbia en el mito se debe, entre otras razones e interpretaciones, al parricidio y al abandono padecido de la hija por parte de la madre, por lo que, en contraposición a la figura maternal amorosa que mantiene Clitemnestra con Ifigenia, con Electra es más bien aversiva y distante. Mientras que en la versión de Sófocles Clitemnestra le otorga un estatus servil, en Eurípides la esposa con un campesino de condición humilde con la finalidad de no prolongar su noble estirpe y no dejar abierto el ciclo de venganzas.

La escena finaliza con un acto perlocutivo por parte del coro de mujeres entonando el *umngqokolo*⁴⁰, mientras madre e hija -verdugo y víctima- salen de sus respectivas mesas y se dirigen al centro del escenario sin apartar la mirada la una de la otra, produciendo así un cambio de escenificación: de las audiencias a la morada familiar. Una miembro del coro

³⁹ Cf. Farber (2008: 24).

⁴⁰ 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 con 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 *isitotolo* -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).

le acerca a Klytemnestra un barreño con agua caliente, mientras Elektra baja su vestido a la altura de los hombros. Se inicia así la segunda escena.

5.3. Escena II: *Murder*

Este acto constituye una analepsis del momento en el que Klytemnestra decide dar muerte a Agamenón. En ese momento Elektra, que tiene siete años, entona una canción infantil inglesa mientras es bañada por su madre con agua caliente. Desde luego esta escena no tiene ningún precedente en la tradición mítica ni en la literatura griega antigua. No aparece atestiguado gesto alguno de ternura hacia Elektra en las tragedias griegas ni en el mito de los Atridas, pero en *MoloRa* parece adelantar una caracterización de Klytemnestra que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la trama y que nos ayudará a entrever su lado más maternal y sensible con sus hijos, como hiciera con su hija Ifigenia en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides cuando la acompaña a hacer los rituales de la supuesta boda con Aquiles. De este modo se aprecia el ideal de «buena mujer» al su cumplir con la labor de madre.

Pero un cambio brusco de personalidad saca a Klytemnestra de ese estado emotivo para caracterizarla de nuevo como un ser frío, resentido y vengativo. Coge el hacha que se encuentra en el centro del escenario, arrastrándola sobre la plataforma de madera hasta dirigirse hacia su mesa de testimonios. Mientras tanto, Elektra, con la inocencia de una niña, le pregunta a la madre hacia dónde se dirige. Pero esta continúa ensimismada en sus pensamientos, por lo que se sube a la mesa con arma en mano y da un golpe en seco para encarnar la muerte de su esposo. Luego saca el cadáver de su marido de la lona de plástico y lo acerca hasta el centro de la plataforma sobre el túmulo de arena roja. La niña grita y se dirige al cuerpo de su padre sollozando y esperando algún mínimo movimiento, pero sin éxito, de modo que acaba con un grito de desesperación: *PAPAAAA!* Mientras, Klytemnestra, estregándose la sangre de la víctima por los brazos y la cara, vuelve a recalcar la ejecución y la autoría de los hechos sin arrepentimiento alguno.

Si nos centramos en el arma perpetradora, el hacha de la que hace uso Klytemnestra viene tomada de la tragedia e iconografía clásica. Varios estudiosos han analizado la asociación de Clitemnestra con esta arma de doble filo, llegando a la conclusión de que suele aparecer junto con personajes míticos contra-modelos del ideario heleno que pueden

desestabilizar el orden social. En este caso Clitemnestra es uno de ellos al encarnar a las mujeres terribles y la virilidad que rompen los arquetipos de género⁴¹.

Atendiendo al contexto sudafricano, perfectamente podría representar la implantación de las políticas segregacionistas del *apartheid* que hacen tambalear la estabilidad de la población negra, aunque también se puede entrever la situación de vulnerabilidad de las mujeres racializadas ante los ataques de seguridad en sus domicilios en los que presenciaban intimidaciones, golpes y torturas de sus familiares⁴². Si bien en este acto cruento solo se escenifica la muerte de Agamenón, la obra homónima de Esquilo expone sobre el ἐγκύκλημα⁴³ los homicidios por parte de la reina de su marido y de Casandra, la concubina-botín de guerra traída de Troya. Es más, Casandra no aparece en ningún momento en toda la trama farberiana. Aunque el asesinato de la concubina en el *Agamenón* de Esquilo cumpla con otros motivos que no son ni criminales ni personales para la reina, y que quizá la muerte de Casandra forme parte de un auto-sacrificio o que su destino esté el morir junto con su amo⁴⁴, podemos entrever que la intención de la autora, desde una perspectiva feminista, no sea tanto entablar una batalla entre mujeres por la relación de un hombre, sino más bien focalizar la figura del padre-esposo culpable de sus desdichas. Por otro lado, en las tragedias griegas Electra no está presente en el homicidio de su padre sino que se encuentra en un plano distinto al de su madre, por lo que el hecho de que la hija presencie tal atrocidad otorga mayor sufrimiento a la acción. Así, el efecto catártico que produce esta escena en *MoloRa* permite al auditorio sentir el dolor ante la pérdida de un ser querido, así como las torturas y asesinatos durante el régimen.

5.4. Escena III: *Exile*

Después de este *flashback*, Klytemnestra se encuentra en segundo plano acucillada con una manta que representa a Orestes bebé, hermano de Elektra e hijo de Klytemnestra. Mientras, en el centro del escenario está Elektra frente al montículo de tierra roja que simboliza el cuerpo de su padre y atrás el coro de mujeres *xhosa*, que intervendrá en un breve diálogo con la heroína. Una vez más, pero en boca de Elektra, se relata la manera en la que fue asesinado Agamenón y cómo celebraron su muerte Klytemnestra y Ayesthus aquella noche. Sus expresiones eufóricas muestran paralelismos con el final del *Agamenón*,

⁴¹ Cf. Quintano (2019: 141).

⁴² Cf. Cabanillas (2009: 60).

⁴³ Cf. García May (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».

⁴⁴ Cf. Quintano (2019: 142).

cuando Clitemnestra, no consciente de su destino, divisa una nueva etapa en palacio con su amante Egisto (vv. 1672-1673): [...] ἐγὼ / καὶ σὺ θήσομεν κρατοῦντε τῶνδε δωμάτων καλῶς. // «Tú y yo dispondremos todo bien siendo amos del palacio». En el momento en el que en la obra farberiana Elektra menciona que robó al pequeño Orestes de su cama esa misma noche para evitar una muerte más, nace súbitamente en Klytemnestra el sentimiento maternal que se había disipado durante largo tiempo. Recordemos que Clitemnestra en la obra sofoclea destierra al niño y es también Electra quien ayuda a ponerlo a salvo. Aquí el retoño es entregado a Ma Nosomething, una mujer del coro, para que la comunidad lo cuide y lo crie lejos de ese ambiente represivo y violento hasta que se haga un hombre: *I gave him to the women of our Tribe to / grow him like a tree in the mountains / until he became a man*⁴⁵. // «Lo di a las mujeres de nuestra tribu para que lo hicieran crecer como un árbol en las montañas, hasta que se convierta en un hombre».

Esta misma escena, como hemos adelantado es una adaptación de la *Electra* de Sófocles en el momento en el que el pedagogo, divisando la llanura de la Argólide junto con Orestes, le habla sobre su salida del palacio atrida gracias a la intervención de su hermana (vv. 10-14): τε δῶμα Πελοπιδῶν τόδε, / ὅθεν σε πατρός ἐκ φονῶν ἐγὼ ποτε / πρὸς σῆς ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβὼν / ἤνεγκα κάξέσωσα κάξεθρεψάμην / τοσόνδ' ἐς ἥβης, πατρὶ τιμωρὸν φόνου. // «Y ahí el palacio de los Pelópidas, de donde una vez yo habiéndote recibido de parte de tu hermana consanguínea después del asesinato de tu padre, te saqué, te puse a salvo y te crie hasta la adolescencia para vengar la muerte de tu padre».

La relación fraternal entre Electra y Orestes es más que evidente no solo en la obra farberiana, sino también en la tradición mítica. Son el único vínculo que mantiene aún la esperanza de levantar el legado de Agamenón. Este gesto emotivo y tierno de la joven con respecto a su hermano es propio del ideario femenino clásico y del mundo moderno, en el que las mujeres ya son educadas para cuidar de sus familiares, como se aprecia también en la figura de Antígona. Asimismo, el acto de confiarlo a una mujer de la tribu simboliza la importancia de las mujeres en la sociedad y en la construcción de la comunidad. Esta mujer asume el nuevo rol de madre del que ha carecido durante largo tiempo Orestes.

Durante la década de los cincuenta, en pleno *apartheid* sudafricano, y debido a las políticas segregacionistas por las que la población racializada debió instalarse en

⁴⁵ Cf. Farber (2008: 30).

townships, los hombres debían mudarse a asentamientos provisionales cercanos a la ciudad para poder trabajar y mantener a la familia. Por consiguiente, la maternidad y las labores domésticas supusieron una lucha por la supervivencia en esas áreas rurales ya que las mujeres no podían establecer sus hogares en zonas urbanas para cuidar de sus hijos y trabajar simultáneamente. Sin embargo, con la aprobación en los años setenta de la *Coloured Labour Preference Policy*, se abrió paso a una mayor «autonomía» de la mujer sobre el hombre y al surgimiento de hogares más matriarcales, que se encargaban, a su vez, de transmitir la identidad racial⁴⁶.

5.5. Escena V: *Dreams*

A diferencia de la escena anterior en la que Klytemnestra se sitúa en una posición sumamente vil frente a su hija, en este acto se torna en una madre-opresora más débil y lúcida, tomando consciencia de sus actos. Esta introspección psicológica demuestra la habilidad de los personajes femeninos de ofrecer diferentes caracterizaciones en variados periodos de tiempo. Aunque el sentimiento de culpabilidad como tal de la protagonista no sea visible en las tragedias griegas, lo cierto es que el miedo se manifiesta en su sueño cuando pare una serpiente y, en vez de amamantarlo con leche, el reptil succiona coágulos de sangre. Esta animalización la describe el coro ante Orestes en las *Coéforas* de Esquilo (vv. 523-535) cuando acaba identificándose él mismo con el ofidio, de tal forma que se considera el perpetrador del matricidio (vv. 543-550):

Ὀρέστης.- εἰ γὰρ τὸν αὐτὸν χῶρον ἐκλιπὼν ἐμοὶ / οὐφίς ἐμοῖσι σπαργάνοις ὠπλίζετο, / καὶ μαστὸν ἀμφέχασκ' ἐμὸν θρεπτήριον, / θρόμβω δ' ἔμειξεν αἵματος φίλον γάλα, / ἢ δ' ἀμφὶ τάρβει τῶδ' ἐπώμωξεν πάθει, / δεῖ τοί νιν, ὡς ἔθρευεν ἔκπαγλον τέρας, / θανεῖν βιαίως: ἐκδρακοντώθεις δ' ἐγὼ / κτείνω νιν, ὡς τοῦναιρον ἐννέπει τόδε.

«**Orestes.**- Pues si esa serpiente, habiendo salido del mismo lugar que yo, se disponía con mis mismos pañales y se aferraba al pecho que me fue nutricio y mezcló la querida leche con coágulos de sangre, ella se lamentó con terror por este sufrimiento, entonces es menester que, al igual que amamantó a un animal monstruoso terrible, muera violentamente: yo, habiéndome transformado en serpiente la mataría, tal y como esta visión anuncia».

También es común el elemento de la serpiente con carácter onírico en Estesícoro, predecesor de Esquilo, para quien este animal ctónico representa el regreso de su marido fallecido, Agamenón: τῆ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβρωτόμενος ἄκρον, ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη⁴⁷. // «Le pareció que venía una serpiente con forma humana ensangrentada, y de ella se le mostró el rey Plisténida»⁴⁸. Sin embargo, esta visión

⁴⁶ A propósito de la función de la maternidad en la construcción de la identidad racial, cf. Abrams (2017).

⁴⁷ Cf. fr. 219 Page.

⁴⁸ Cf. Rodríguez Fernández (2015: 227).

onírica es diferente en la *Electra* de Sófocles, que lo modifica con el crecimiento del cetro de Agamenón clavado en la tierra hasta ensombrecer toda Micenas (vv. 417-423):

Χρυσόθεμις.- λόγος τις αὐτὴν ἐστὶν εἰσιδεῖν πατρὸς / τοῦ σοῦ τε κάμοῦ δευτέραν ὁμίλιαν / ἐλθόντος ἐς φῶς· εἶτα τόνδ' ἐφέστιον / πῆξαι λαβόντα σκῆπτρον οὐφόρει ποτὲ / αὐτός, τανῦν δ' Αἴγισθος· ἐκ δὲ τοῦδ' ἄνω / βλαστεῖν βρῦοντα θαλλόν, ᾧ κατάσκιον / πᾶσαν γενέσθαι τὴν Μυκηναίων χθόνα.

«**Crisótemis.**- Existe un rumor de que ella ha visto a nuestro padre, en una segunda aparición, presentándose a la luz: luego, habiendo cogido el cetro que él mismo llevaba en otro tiempo y ahora Egisto, clavó la vara cuajada de brotes en el hogar, con el que se ensombreció toda la tierra de Micenas».

Pero el hecho de escoger el alumbramiento de una serpiente y no la escena de Sófocles reside en un paralelismo con la cultura *xhosa* y zulú debido a que la cultura indígena cree que sus antepasados aparecen bajo esta forma reptiliana, denominados *itongo*. Atendiendo a su color de piel o a su comportamiento, indican si el antepasado en cuestión está molesto con algún suceso o si, por el contrario, es inofensivo. En el caso de que estuviese enojado o corriese por él un sentimiento de abandono, suele perseguir en sueños a la persona atormentada, de modo que esta debe ofrecerle libaciones y sacrificios para apaciguar sus malestares. Sin embargo, Klytemnestra no lleva a cabo ninguna ofrenda a la tumba de Agamenón como sí ordenará su homónima sofoclea a su hija Crisótemis tras su funesto presagio (vv. 405-427). Este vínculo cultural prosigue en el momento en el que la cultura zulú equipara los nacimientos de los hijos con una serpiente que muda de piel y esta, a su vez, se la compara con la placenta que se desprende del útero materno⁴⁹, como afirma Berglund (1976: 94):

When people speak of a snake that changes its skin, then you must know that it is a shade... The snake is like a child when it (the snake) changes its skin. When it (the child) is ready, it leaves the womb. The shades drive it out. It leaves the mother and the womb, gliding out of it. The shade-snake does the same thing. It is like the child that glides out. It glides out of its old skin. The shade and the child are the same in this aspect.

«Cuando la gente habla de una serpiente que cambia de piel, entonces deben saber que es una sombra... La serpiente es como un niño cuando ella (la serpiente) cambia de piel. Cuando (el niño) está listo, sale del útero. Las sombras lo expulsan. Sale de la madre y del útero, deslizándose fuera de él. La serpiente de sombra hace lo mismo. Es como el niño que se desliza. Se desliza fuera de su vieja piel. La sombra y el niño son iguales en este aspecto».

También es menester subrayar un dato que guarda una gran importancia en materia de género como es la simbología del pecho materno –que aparecerá en dos ocasiones más a lo largo de la trama farberiana- y los temores que se desarrollan en torno a la maternidad,

⁴⁹ Cf. Steinmeyer (2017: 478-479).

ya que el hecho de alimentar en sueños a una serpiente y que esta extraiga su sangre ya predice que morirá a manos de quien ha amamantado⁵⁰.

5.6. Escena VI: *Grief*

Mientras Klytemnestra escenifica el alumbramiento, Elektra aparece alejándose del muro de donde escucha el sueño de su madre-perpetradora y se acerca a la tumba de su padre. Es una monodia en la que tiene la oportunidad de expresar sus sentimientos y atraer la empatía del público. Se muestra indefensa a la vez que desesperada, esperando la llegada de un vengador que restaure el hogar de su padre y su dignidad arrebatada por su madre y su amante: *'Restore my house' / 'The perpetrator has no right to live / between those walls' / 'Take back what is rightfully ours' / Somewhere out there was my brother in / exile. But until he returned I could do / nothing... but wait*⁵¹. // «Restaura mi casa. El perpetrador no tiene derecho a vivir entre esos muros. Recupera lo que es legítimamente nuestro. En algún lugar ahí afuera estaba mi hermano exiliado. Pero hasta que él no regresara no pude hacer nada... más que esperar». Aunque este lamento sea recurrente en este personaje farberiano a lo largo de *MoloRa*, manifiesta no solo la voluntad de recuperar el linaje y el palacio atrida, sino también el anhelo de todas las comunidades que componen el país sudafricano de recobrar sus tierras y costumbres antes de la ocupación colonialista y supremacista blanca. La intencionalidad de la protagonista es criticar las políticas expansionistas que favorecieron la implantación del *apartheid* en una zona geográfica habitada principalmente por población racializada.

Pero también su espera es significativa: *Send me – Orestes – my brother - my / blood. Bring him back from exile after / these seventeen years – for / I have no more strength to bear up / alone against the weight of this*⁵². // « Envíame a Orestes, mi hermano, mi sangre. Tráelo de regreso del exilio después de estos diecisiete años porque no tengo más fuerzas para soportar sola el peso de esto». Es evidente que la pesadumbre la comparte con su homóloga sofoclea, aguardando la figura masculina de su hermano para que la libere de las adversidades. Es un estereotipo bastante recurrente el del hombre como salvador de la comunidad y de las mujeres tanto en las tragedias griegas como en las modernas, de modo que una vez más se dibuja a las figuras femeninas como débiles y poco valedoras para resolver conflictos.

⁵⁰ Cf. Morales Ortiz (2007: 155).

⁵¹ Cf. Farber (2008: 34).

⁵² Cf. Farber (2008: 35). Cf. Soph. *El.* 419-420: **Ἠλέκτρα.**- μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σωκῶ / λύπης ἀντίρροπον ἄχθος. // «**Electra.**- Pues yo sola ya no puedo llevar equilibrado el peso de la pena».

5.7. Escena VII: *Grave*

De las diecinueve escenas que compone *MoloRa*, este acto es uno de los más extensos y con una carga emocional bastante significativa que permite conocer, por un lado, los motivos por los que Klytemnestra experimenta un cambio profundo en su modo de actuar y la convierte en lo que la tradición mítica la tilda de mujer terrible, masculina y vil; por otro, la carencia maternal afectiva que comienza a manifestarse en Elektra. Madre e hija se encuentran en el centro del escenario frente a la tumba rojiza de Agamenón. Elektra duerme en el suelo del cementerio; mientras, su madre la observa enfurecida con un látigo. En el ἀγών Elektra sigue lamentándose por la muerte de su padre y reniega del nuevo papel paterno que cumpliría el amante de su madre. En el momento en el que Elektra se aferra al recuerdo de Agamenón: *Only a fool forgets a father's death*⁵³. // «Solo un tonto olvida la muerte de su padre», Klytemnestra estalla ante el amor obstinado de su hija hacia su padre, mostrando así la verdadera cara de Agamenón y los sufrimientos que ella ha padecido en silencio: *Your father! Always your father / Agamennon. Nothing else lives in you but the death he got from me*⁵⁴. // «¡Tu padre! ¡Siempre tu padre Agamenón! Nada más vive en ti sino la muerte que obtuvo de mí». Esta explosión emocional justificaría sus primeras palabras pronunciadas en el comienzo de la escena I, tal y como hiciera el vigilante del *Agamenón* de Esquilo. Con tal de no manchar la imagen heroizada de Agamenón porque representa el ideario masculino homérico, la mujer debe guardar silencio por las repercusiones que le pueda acarrear, desde la incredulidad hasta el recibimiento de vejaciones y calificaciones peyorativas no solo de la sociedad, sino también de la propia familia.

El dolor y las angustias que le albergan a la Clitemnestra en su ánimo son varias. La obra farberiana recoge tres en concreto que se irán desarrollando a lo largo de esta escena: el homicidio de su primer esposo y el de su primer hijo, el sacrificio de Ifigenia y el abandono en periodo bélico. Sin embargo, este estallido emocional de Klytemnestra puede ir más allá. Obviamente durante las audiencias de la TRC se pretendió conseguir el perdón y la reconciliación de los y las miembros de la población sudafricana para dar comienzo a una nueva era democrática, y el número de crímenes sobre la población negra fue mayor al de la raza blanca por lo que significó el *apartheid* en su esencia. No obstante, cada bando

⁵³ Cf. Farber (2008: 36, 44). Cf. Soph. *El.* 144-145: Ἡλέκτρα.- νήπιος ὃς τῶν οἰκτρῶς / οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεται. // «Insensato quien se olvida de un padre que ha muerto de una manera lamentable».

⁵⁴ Cf. Farber (2008: 36). Cf. Soph. *El.* 525-526: Κλυταιμνήστρα.- πατήρ γάρ, οὐδὲν ἄλλο, σοὶ πρόσχημ' ἄει / ὡς ἐξ ἐμοῦ τέθηκεν. // «Clitemnestra.-Pues tu padre y nada más, siempre aduces como pretexto el que muriese por mí».

tuvo su propia visión de la crudeza de la situación. Es así como por ejemplo el autor del método de tortura *Wet Bag*, Jeffrey Benzien, explicó en la TRC que temía por la estabilidad y vida de su familia si los revolucionarios negros decidían tomar el país y expulsar a los blancos⁵⁵, o el caso de la muerte de Amy Biehl, una joven blanca activista contra el *apartheid* en Sudáfrica que fue asaltada y asesinada por residentes de Ciudad del Cabo mientras lanzaban insultos contra los blancos⁵⁶.

Con ello se pretende mostrar ambas posturas que mantiene Yaël Farber en *MoloRa*, en el que todos son víctimas de los actos cometidos y de las desgracias acaecidas, indistintamente del color de la piel. Esta penuria no se aleja de la tradición clásica cuando tanto aqueos como troyanos murieron durante la Guerra de Troya. El dolor de familiares y allegados pesa para todos por igual, tal y como expresa el coro de troyanas en la *Hécuba* de Eurípides (vv. 650-656). Y eso es lo que reivindica Klytemnestra: no es solo ella, representante de la opresión, la culpable de tales muertes. También es víctima por haber recibido ataques racistas y asesinatos injustificados por parte de revolucionarios de raza negra. Es un grito desesperado por el fin del derramamiento de sangre.

La figura de Clitemnestra ha sido en numerosas ocasiones exculpada por la tradición literaria al considerarla víctima por excelencia de los actos de Agamenón. Esta reina, hija de Leda y de Tindáreo, estuvo casada en un primer momento con Tántalo⁵⁷, hijo de Tiestes, y con el que engendró a un niño, hasta que Agamenón asesinó a ambos y, por orden de los Dioscuros, se casó con Clitemnestra. No fue una relación buscada ni existió amor de por medio. De este matrimonio concertado nació la primogénita Ifigenia, Crisótemis, Electra y Orestes. La primera fue muy amada por su madre, hasta tal punto que su sacrificio supuso un antes y un después en la caracterización de Clitemnestra. Por consiguiente, y ante el asesinato de Agamenón, Electra y Orestes mostraron total rechazo frente a la figura materna, lo que les llevó a cometer, en mayor o menor participación, el matricidio en las tragedias griegas.

Así pues, retomando la obra farberiana, vuelve a manifestarse con más evidencia el dolor de una madre a la que le han arrebatado una hija y se convierte en víctima de su esposo. Así le dice a Elektra:

⁵⁵ Cf. Gobodo-Madikizela (2018: 10).

⁵⁶ Sobre el juicio a los asesinos por la muerte de Amy Biehl, cf. https://www.justice.gov.za/trc/amntrans/capetown/capetown_biehl01.htm

⁵⁷ Cf. Eur. *IA* 1148 ss.

*If you were a mother – you / would have done the same. This father of yours [...] sacrificed your sister- / for some godforsaken Holy War! He let her die. He the begetter only with his seed. / For he did not toil for her for nine long months as I did. / The mother that bore her*⁵⁸.

«Si tú fueras madre habrías hecho lo mismo. Este padre tuyo [...] sacrificó a tu hermana. ¡Por alguna Guerra Santa olvidada por Dios! Él permitió su muerte. Él, que la engendró solo con su simiente. Pues él no se esforzó en ella durante nueve largos meses como yo hice. La madre que la parió».

Aunque generalmente algunos filósofos presocráticos, y médicos hipocráticos y galénicos afirmaron la existencia de la «semilla» femenina –entendiéndose como «esperma», «semen»- en paralelo con la masculina⁵⁹, se extendió generalmente la doctrina aristotélica sobre la asignación a la hembra del papel pasivo en la concepción, como mera portadora de la materia que alberga el futuro cuerpo y alma del embrión, frente al papel activo y principio de generación del macho⁶⁰. Este pensamiento biológico sexista se recoge en la metáfora en la que se compara a la mujer con la tierra y al hombre con el acto de la siembra. De este modo en el imaginario griego se menospreciaba la función biológica de la mujer durante la reproducción de nuevos vástagos⁶¹. Pero es indiscutible la función de la mujer como principal motor de procreación que, durante nueve meses, debe experimentar, no solo la reproducción de una nueva vida, sino también las adversidades de la gestación y los sufrimientos del parto: *A woman giving birth is an animal in pain*⁶². // «Una mujer dando a luz es un animal en el dolor». Estos malestares físicos no los padece el hombre, que simplemente se encarga de proporcionar esa «semilla» en el lecho conyugal. Y no solo eso, sino que también hay que tener en cuenta que la medicina no gozaba del mismo desarrollo ni de estudios tan especializados científicamente como los que disponemos en la actualidad, con lo cual existía mayor probabilidad de muertes tanto de la madre como del bebé. Si la autora quiere remarcar estas palabras es por reivindicar la figura femenina en el contexto opresivo en el que se enmarca y manifestar con claridad las vivencias de madres que, además de padecer durante el alumbramiento, deben sobrellevar la muerte de un ser querido⁶³.

⁵⁸ Cf. Farber (2008: 36-37).

⁵⁹ Cf. Moreno (1995: 118).

⁶⁰ Cf. Arist. *Hist. an.* 727a-730b.

⁶¹ Cf. Morales Ortiz (2007: 139-142).

⁶² Cf. Farber (2008: 41).

⁶³ Cf. Eur. *IA*, 1234-1235: **Ἰφιγένεια**.- [...] καὶ τῆσδε μητρός, ἢ πρὶν ὠδίνουσ' ἐμὲ / νῦν δευτέραν ὠδῖνα τῆνδε λαμβάνει. // «**Ifigenia**.- [...] y por esta madre, que sufriendo antes los dolores del parto por mí, ahora toma un segundo dolor».

Por su parte, Elektra considera justificado el acto de su padre en tiempos de guerra al no tener más elección: *It was War! He had no choice*⁶⁴. // « ¡Era la guerra! No tuvo opción», incluso considera el sacrificio como necesario para acabar con la batalla: *It was the price of war*⁶⁵. // «Era el precio de la guerra». Es cierto que los sacrificios humanos – sobre todo el de doncellas- no están históricamente atestiguados, sino que simplemente aparecen en la literatura post-homérica como elemento mítico-religioso con la finalidad de aplacar la ira de alguna divinidad, propiciar la victoria en una contienda o establecer tratados de paz⁶⁶. En el caso del drama pelópida, en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, Agamenón, anteponiendo apesadumbrado el deber militar al amor paternal, justifica la necesidad del sacrificio, no por el hecho de recuperar a Helena y devolvérsela a Menelao, sino por el honor de la Hélade frente a los troyanos y las consecuencias que le puedan acarrear tanto a él como a su familia si no cumple con el oráculo de Calcante (vv. 1269-1275):

Ἀγαμέμνων.- οὐ Μενελεώς με καταδεδούλωται, τέκνον, / οὐδ' ἐπὶ τὸ κείνου βουλόμενον ἐλήλυθα, / ἀλλ' Ἑλλάς, ἧ δεῖ, κἄν θέλω κἄν μὴ θέλω, / θῦσαί σε: τούτου δ' ἥσσανες καθέσταμεν. / ἐλευθέραν γὰρ δεῖ νιν ὅσον ἐν σοί, τέκνον, / κάμοι γενέσθαι, μηδὲ βαρβάροις ὑπο / Ἑλληνας ὄντας λέκτρα συλαῖσθαι βία.

«**Agamenón.**- Menelao no me ha esclavizado, hija, ni he accedido al deseo de este, sino la Hélade, para la que necesito, si quiero o no quiero, sacrificarte: somos inferiores a esto. Pues es necesario que quede libre, hija, y está en ti y en mí, y que los lechos conyugales griegos no sean saqueados violentamente por los bárbaros».

Aunque finalmente en la tragedia euripidea es Ifigenia quien decide entregar su vida por la Hélade y por la victoria de los griegos, y pide a su madre que no odie a Agamenón, Clitemnestra le guardará rencor hasta que su esposo pague con la misma moneda. Así es como lo advierte la reina en Eurípides (v. 1455): δεινούς ἀγῶνας διὰ σὲ δεῖ κεῖνον δραμεῖν. // «Es necesario que corra terribles peligros por tu causa», y como finalmente remata su homóloga farberiana: *I took what was owed me: / breath for breath, and life for life*⁶⁷. // «Tomé lo que me debía: respiro por respiro, y vida por vida». Esta última sentencia, propia de justicia retributiva -a la que denomina *justice of a mother*⁶⁸ // «justicia de una madre»-, la enfatiza la progenitora por considerar que también sería la voluntad de su hija si hubiese sabido de antemano cuál iba a ser su destino: *And so would*

⁶⁴ Cf. Farber (2008: 37).

⁶⁵ Cf. Farber (2008: 38).

⁶⁶ Cf. Álvarez Espinoza (2017: 24-31).

⁶⁷ Cf. Farber (2008: 37).

⁶⁸ Cf. Farber (2008: 37).

*say your dead sister, if she could speak*⁶⁹. // «Y eso diría tu hermana muerta, si pudiese hablar». El carácter trágico del parlamento de Kytēmnēstra llega a su culmen cuando expresa el desgarrador testimonio de Ifigenia pidiendo clemencia a su padre: *She begged him: 'Do not kill me before / my time. Don't force me to gaze at / darkness in the world below*⁷⁰. // «Ella le suplicó: 'No me mates antes de mi hora'. No me obligues a mirar la oscuridad en el mundo de abajo». La finalidad de este duro relato es la de provocar entre el auditorio un efecto catártico de compasión.

Durante el cruce de acusaciones, Elektra culpa a su madre por no tener en consideración a sus otros vástagos –cabe recalcar que Crisótemis no es mencionada en ningún acto de *MoloRa-* y centrarse demasiado en su primogénita, por lo que no aplicó esa misma «justicia maternal» cuando Ayesthus trató de asesinar al pequeño Orestes en la misma noche del homicidio de Agamenón y fue Elektra quien lo tuvo que entregar a las mujeres de la tribu. Además, no solo el retoño salió perjudicado de la situación inestable de la casa paterna, sino que además la heroína se convierte en nueva sierva de su propio hogar, despojándole así del linaje noble. Los reproches continúan cuando achaca a su nuevo esposo la prohibición de contraer matrimonio y procrear: *My womb remains empty and I am / without child. / The man who sleeps in my father's bed / has forbidden any man to come near me / -for fear that I will breed a son who will / someday avenge my father's death*⁷¹. // «Mi útero permanece vacío y no tengo hijos. El hombre que duerme en la cama de mi padre ha prohibido a cualquier hombre acercarse a mí por temor a que engendre un hijo que algún día vengue la muerte de mi padre». A pesar de las pretensiones de Elektra, este personaje femenino es representado en la dramaturgia clásica como una heroína trágica más, no como sucede con su madre como mujer despiadada y masculinizada, sino más bien como mujer desgraciada que se queda sin matrimonio y sin maternidad⁷², y esperando que su hermano vengue a su padre⁷³.

⁶⁹ Cf. Farber (2008: 37). Cf. Soph. *El.* 548: **Κλυταιμνήστρα.**- φαίη δ' ἄν ἡ θανοῦσά γ', εἰ φωνὴν λάβοι. // «**Clitemnestra.**- Diría la muerta, si pudiera hablar». Sin embargo, aquí la interpretación que da Clitemnestra en boca de Ifigenia vendría a confirmar el poco afecto paterno demostrado hacia ella para finalmente tomar la decisión de inmolarse en favor de su hermano Menelao.

⁷⁰ Cf. Farber (2008: 38). Cf. Eur. *IA* 1219: **Ἰφιγένεια.**- [...] μή μ' ἀπολέσης ἄωρον· ἦδὺ γὰρ τὸ φῶς/ βλέπειν· τὰ δ' ὑπὸ γῆς μή μ' ἰδεῖν ἀναγκάσης. // «**Ifigenia.**- [...] no me mates tan pronto, pues es dulce ver la luz. No me obligues a ver las tinieblas bajo tierra».

⁷¹ Cf. Farber (2008: 38).

⁷² Cf. Eur. *Or.* 206-207: **Ἠλέκτρα.**- [...], ἄγαμος / ἐπὶ δ' ἄτεκνος ἄτε βίσιον ἄ / μέλεος ἐς τὸν αἰὲν ἔλκω χρόνον. // «**Electra.**- Sin marido y sin hijos arrastro mi vida amargada siempre en el tiempo»; cf. Soph. *El.* 164-167: **Ἠλέκτρα.**- ὄν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένους, ἄτεκνος, / τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἰχῶ, /

A modo de inciso, es evidente en Elektra –y posteriormente en Orestes- la existente y persistente matrofobia que albergan los tragediógrafos griegos y Yaël Farber. Y más aún las claras preferencias hacia un progenitor u otro. Ya hemos hablado sobre la concepción reproductora y engendradora de la mujer, quedando relegada a un mero contenedor frente al papel activo del padre. Ello confirma los estrechos lazos padre-hija de las tragedias griegas. Sin adentrarnos en la relación Ifigenia-Agamenón ya que no son los principales protagonistas de esta trama farberiana, sí consideramos menester abordar el especial amor que profesa Elektra con relación a su padre en el transcurso de *MoloRa* y en las obras trágicas griegas. El arquetipo por excelencia en la tragedia griega es la representación de una hija entregada y fiel a su padre que se enorgullece de la ascendencia paterna, en contraposición a la aversión que siente por la madre⁷⁴. Es por ello por lo que quizá debamos ver en esa condición de «sin hijos» y «sin matrimonio» de estas Electras como una forma de sacrificio personal para mantener la devoción por los varones de la familia, como del mismo modo sucede entre Agamenón-Electra-Orestes.

Además, este fatídico destino complementa su situación de sirvienta de su propio hogar tras el asesinato de su padre en la *Electra* de Sófocles (vv. 185-190): ἀλλ' ἐμὲ μὲν ὁ πολὺς ἀπολέλοιπεν ἤδη / βίωτος ἀνέλπιστος, οὐδ' ἔτ' ἀρκῶ [...] / ἀλλ' ἀπερεί τις ἔποικος ἀναξία / οἰκονομῶ θαλάμους πατρός. // «Pero una gran parte desesperanzada de mi vida ya me ha abandonado, sin aún resistirme [...], pero yo, como extranjera indigna, administro los aposentos de mi padre»; o expulsada de la casa materna y casada con un campesino para que no tenga hijos de noble estirpe que puedan vengar la causa paterna en la obra homónima de Eurípides (vv. 31-42): **Αὐτουργός**.- ἐκ τῶνδε δὴ τοιόνδ' ἐμηχανήσατο / Αἴγισθος· [...] ἡμῖν δὲ δὴ δίδωσιν Ἥλέκτραν ἔχειν / δάμαρτα, [...] ὡς ἀσθενεῖ δούς ἀσθενῆ λάβοι φόβον. / εἰ γάρ νιν ἔσχεν ἀξίωμ' ἔχων ἀνὴρ, / εὐδοντ' ἄν ἐξήγειρε τὸν Ἀγαμέμνονος / φόνον δίκη τ' ἄν ἦλθεν Αἰγίσθῳ τότε. // «**Campesino**.- Y con esto Egisto planeó lo siguiente: [...] y a mí me entregó a Electra como esposa, [...] porque, entregándola a alguien pobre, sería insignificante su miedo. Pues si un hombre con categoría la poseyera, habría despertado la sangre dormida de Agamenón y en algún momento llegaría el castigo a Egisto».

δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον / οἶτον ἔχουσα κακῶν. // «**Electra**.- A este yo, esperando incansable, sin hijos, infeliz, sin casamiento siempre voy, bañada en lágrimas, con un destino de males sin fin».

⁷³ Cf. Morales Ortiz (2007: 134).

⁷⁴ Cf. Madrid (2000: 249-250).

Este parlamento crítico guarda gran relación con el contexto del *apartheid* y la situación de las mujeres de raza negra. Aunque las políticas segregacionistas fueron severas tanto para hombres como para mujeres, las mujeres sudafricanas también debieron buscar medios de subsistencia para mantener a sus familiares y no caer más en la desgracia en la que estaban insertas. La mayoría se dedicaron al trabajo doméstico en las zonas urbanas de población blanca, lo que conllevó ceder el cuidado de sus propios hijos a otras mujeres del núcleo familiar para vivir durante largos periodos de tiempo en «cuartos de servicio» en condiciones -en algunas ocasiones- insalubres de casas de familias blancas de clase media-alta para cuidar a los hijos de otros. Claramente las condiciones laborales eran sumamente desfavorables para las trabajadoras domésticas, con el añadido de deber soportar vejaciones, prejuicios raciales y sociales y percibir una miserable remuneración sujeta a la voluntad del empleador, rozando a veces la esclavitud⁷⁵. Por su parte, las uniones interraciales fueron vetadas con la promulgación de la Ley de Prohibición de Matrimonios Mixtos nº 55 de 1949 bajo la orden del NP, de modo que quedaba a manos de la policía vigilar el cumplimiento de dicha ley y castigar con el arresto y una sentencia de cárcel a los infractores⁷⁶. En este acto de protesta Elektra reivindica los derechos de las mujeres en igualdad de condiciones y la insubordinación de género que padecen por recluirlas aún en espacios y roles que supuestamente pertenecen a su sexo.

Cuando Elektra le confirma a Klytemnestra que su hijo Orestes, convertido ahora en hombre después de diecisiete años, volverá y será el justiciero y restaurador de la casa de Atreo, la madre se muestra incrédula ante este tipo de promesas por experiencia propia: *And where is this man who / promises to come... But never resolves*⁷⁷. // «Y dónde está este hombre que promete volver... pero nunca se decide». Klytemnestra pronuncia esta frase porque conoce de primera mano la sensación de permanecer sola sin su esposo durante las campañas bélicas para vengar la deshonra marital de su hermano Menelao y aguardar el hogar hasta su llegada. Como recoge Pelossi (2014), se la podría considerar como «*viuda blanca*, es decir, una de esas esposas que se quedaban solas con sus hijos». Es así como en varias ocasiones se debieron sentir las mujeres sudafricanas en los comienzos del régimen,

⁷⁵ A propósito de la vida como trabajador doméstico durante el *apartheid* y las paupérrimas condiciones en la que se encontraban, cf. <https://www.sahistory.org.za/article/overcoming-adversity-all-angles-struggle-domestic-worker-during-apartheid-bennett-gwynn>. Cf. Ally (2009: 43-44).

⁷⁶ A propósito de la negativa a los matrimonios interraciales durante el *apartheid*, cf. <https://www.sahistory.org.za/dated-event/prohibition-mixed-marriages-act-commences>

⁷⁷ Cf. Farber (2008: 38).

quedando relegadas en el ámbito doméstico por ley mientras los maridos emigraban a zonas urbanas para traer el sustento a la familia.

Pero el toque dramático y emotivo comienza a surgir en el momento en el que Elektra experimenta una evolución afectiva hacia su madre, cambiando así la tonalidad de sus palabras y sus gestos: *But I see your heart. / You loved me once, I think. / You loved my brother - and you loved me...*⁷⁸. // «Pero veo en tu corazón. Me amaste alguna vez, creo. Tú amaste a mi hermano, y yo te amé...». Este giro escénico corta con la tensión que venía dándose durante toda la retahíla de reproches y acusaciones, para mostrar, una vez más, la humanización de las protagonistas. Una vez las tensiones se han suavizado, la heroína le pide, tal y como hiciera la *Electra* sofoclea, contar su verdad: *Mama, if I speak gently, can I say my / truth?*⁷⁹. // «Mamá, si hablo suavemente, ¿puedo contar mi verdad?», a lo que la madre le cede la palabra, dando una pequeña muestra de amor, paciencia y comprensión: *And if you always addressed me in such a / gentle tone, you would be heard without pain*⁸⁰. // «Y si siempre te dirigieras a mí en un tono tan suave, serías escuchada sin problema» Como bien recoge Madrid (2000: 252), a lo largo de la tragedia griega se ha visto cómo en su mayoría las madres pueden ser peligrosas para sus hijos varones –como por ejemplo Medea o Procne-, pero no para sus hijas, aunque rocen la insolencia como sucede con Electra. Es por ello por lo que en la *Electra* de Eurípides Clitemnestra anima a su hija afirmando que solo contestará a sus palabras con dulzura (vv. 1058-1059): **Ἡλέκτρα.-** ἄρα κλύουσα, μήτηρ, εἴτ' ἔρξεις κακῶς; / **Κλυταιμνήστρα.-** οὐκ ἔστι, τῆ σῆ δ' οπήδὸ προσθήσω φρενί. // «**Electra.-** ¿Después de oírme, madre, aún me harás daño? **Clitemnestra.-** No puedo, a tu opinión opondré mi dulzura».

El diálogo maternofilial farberiano continúa con la búsqueda de los motivos por los que Klytemnestra llevó a cabo el homicidio y quién era antes de convertirse en la mujer terrible que es. Se verbaliza por primera vez el arrepentimiento de sus acciones y la fragilidad de la perpetradora farberiana como sucede con su homónima eurípidea y que volverá a repetir en la escena IX: *I am not so exceeding glad at the deeds / that I have*

⁷⁸ Cf. Farber (2008: 39).

⁷⁹ Cf. Farber (2008: 39). Cf. Soph. *El.* 554-555: **Ἡλέκτρα.-** ἀλλ' ἦν ἐφῆς μοι, τοῦ τεθνηκότος θ' ὑπερ / λέξαμι' ἂν ὀρθῶς τῆς κασιγνήτης θ' ὁμοῦ. // «**Electra.-** Pero si me dejas, hablaría con verdad del muerto y de mi propia hermana».

⁸⁰ Cf. Farber (2008: 40). Cf. Soph. *El.* 556-557: **Κλυταιμνήστρα.-** καὶ μὴν ἐφίημι· εἰ δέ μ' ᾧδ' ἀεὶ λόγους / ἐξῆρχες, οὐκ ἂν ἦσθα λυπηρὰ κλύειν. // «**Clitemnestra.-** En efecto te lo permito. Si empezaras así siempre tus palabras, no serías molesta de oír».

*done...*⁸¹. // «No estoy tan orgullosa de los actos que he cometido». Es cierto que en la *Electra* de Eurípides Clitemnestra se lamenta por ser partícipe en el parricidio junto con Egisto, pero no reflexiona concienzudamente sobre sus actos, sino que la lamentación viene dada por las consecuencias que acarrearán: su muerte a manos de su hijo Orestes. En contraposición, la figura femenina esquílea y sofoclea no muestra compunción alguna en la obra, y lo achaca al cumplimiento de la justicia divina como parte del ciclo vengativo de la casa de Atreo.

En contraposición, continúa una Elektra aparentemente comprensiva y empática con su madre, pero que le sigue criticando el abandono de sus hijos a cambio de iniciar una nueva relación con el asesino de su padre e iniciar una nueva familia. Pero enseguida le profiere unas palabras bastante duras: *You are nothing but that man's Bitch*⁸². «Tú no eres nada sino la Perra de ese hombre». Posteriormente su madre también se referirá a sí misma como *Bitch* por la percepción generalizada que se tiene de ella. Sobre este calificativo peyorativo, es frecuente en la trilogía esquílea hacer uso de metáforas relacionadas con el mundo animal para describir sobre todo los caracteres negativos femeninos, como la infidelidad, la seducción o la lascivia. Aunque en el *Agamenón* de Esquilo la protagonista se autodenomina δωμάτων κύνα / ἐσθλήν ἐκείνῳ, πολεμίαν τοῖς δύσφοροσιν⁸³ // «una perra del palacio noble para él, rival para los enemigos» en el sentido de protectora del hogar y de su esposo, y hostil con los adversarios, el sentido que aquí recoge Yaël Farber es más bien el de la traición, como lo aplican las tragedias griegas a las mujeres adúlteras⁸⁴, en este caso su infidelidad con Ayesthus. Por desgracia, sigue usándose en la actualidad insultos de este calibre, principalmente entre mujeres, para referirse a la deslealtad de la mujer al hombre.

El punto álgido de esta tensión lo aporta Klytemnestra que, dirigiéndose al público, comienza una monodía intensa a la par que crucial para cambiar la perspectiva que se tenía de ella y conocer su historia antes de consagrarse como la villana por excelencia de la trama. Reconoce haber sido una mujer feliz antaño, que prácticamente cumplía con el ideario femenino heleno: *I too was happy once. / I was not always Klytemnestra who /*

⁸¹ Cf. Farber (2008: 40). Cf. Eur. *El*. 1105-1106: **Κλυταιμνήστρα**.- καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν / χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἐμοί. // «Clitemnestra.- Pues en verdad no me alegro mucho de mis actos, hija».

⁸² Cf. Farber (2008: 40).

⁸³ Cf. Aesch. *Ag*. 607-608.

⁸⁴ Cf. Jiménez (2011: 72-73).

*carried this curse*⁸⁵. // «Yo también fui feliz alguna vez. No siempre fui yo, Klytemnestra, la que trajo esta maldición». Menciona su verdadero amor por su primer esposo y con el que tuvo un hijo. Alude a Tántalo, hijo de Tiestes -y, por tanto, hermano de Egisto- con el que entabló nupcias, y al hijo de ambos, de nombre desconocido para la tradición mítica. Retomando el mito de Tiestes y Atreo que se había mencionado al inicio del análisis de *MoloRa*, la desgracia pelópida continúa con Tántalo y su hijo al sobrevenirles una fatídica muerte a manos de Agamenón. Luego este buscó refugio en Tindáreo –padre de Clitemnestra- y lo desposó con ella. Sin embargo, su estirpe ya iba a estar maldita: *I met your father the day he opened up / my fist husband and ripped out his guts. He tore this – my firstborn from my / breast. Then holding the child by its new / ankles – he smashed its tiny head against / a rock. Then took me for his wife*⁸⁶. // «Conocí a tu padre el día que abrió a mi primer marido y le arrancó las tripas. Él arrancó esto: mi primogénito de mi pecho. Luego, sosteniendo al niño por sus tiernos tobillos, estrelló su cabeza diminuta contra una roca. Entonces me tomó por su esposa» Este parlamento se corresponde con la conversación tensa que mantiene en realidad con su esposo Agamenón en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides tras desenmascarar las verdaderas intenciones de este en el sacrificio de la hija en común (vv. 1148 ss.):

Κλυταιμνήστρα.- πρῶτον μὲν, ἵνα σοι πρῶτα τοῦτ' ὀνειδίσω, / ἔγημας ἄκουσάν με κάλαβες βία, / τὸν πρόσθεν ἄνδρα Τάνταλον κατακτανόν· / βρέφος τε τοῦμόν σῶ προσοῦδισας πάλω, / μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας. / καὶ τὸ Διός σε παῖδ', ἐμῶ δὲ συγγόνω, / ἵπποισι μαρμαίροντ' ἐπεστρατευσάτην· / πατήρ δὲ πρέσβυς Τυνδάρεώς σ' ἐρρύσατο ἰκέτην γενόμενον, τὰμὰ δ' ἔσχεσ ἀλὲξή.

«**Clitemnestra.**- En primer lugar, para reprochar primeramente esto, me desposaste involuntariamente y me tomaste a la fuerza, luego de haber asesinado a mi anterior esposo Tántalo, haber lanzado por tierra a mi bebé con tu palo, y haberlo arrancado a la fuerza de mis pechos. Entonces los dos hijos de Zeus, hermanos míos, centelleando con sus caballos, marcharon contra ti. Pero mi padre, el viejo Tindáreo te protegió cuando fuiste como suplicante, y otra vez conseguiste mi lecho».

Del mismo modo Pseudo-Apolodoro en su *Biblioteca mitológica* (II, 16) recoge el drama trágico de manera sumamente resumida, sin dar mucha importancia al suceso en sí: Ἀγαμέμνων δὲ βασιλεύει Μυκηναίων καὶ γαμεῖ Τυνδάρεω θυγατέρα Κλυταιμνήστραν, τὸν πρότερον αὐτῆς ἄνδρα Τάνταλον Θυέστου σὺν τῷ παιδί κτείνας, καὶ γίνεται αὐτῷ παῖς μὲν Ὀρέστης, θυγατέρες δὲ Χρυσόθεμις Ἥλέκτρα Ἴφιγένεια. // «Agamenón reina en Micenas y se casa con Clitemnestra, hija de Tindáreo, después de matar al esposo de ella Tántalo, hijo

⁸⁵ Cf. Farber (2008: 41).

⁸⁶ Cf. Farber (2008: 41).

de Tiestes, con su hijo, y engendra con él un hijo, Orestes, e hijas, Crisótemis, Electra e Ifigenia».

En la tragedia eurípidea –a diferencia de las tragedias de Esquilo y de Sófocles de la saga de los Atridas-, así como en este monólogo farberiano, se explicita en primera persona el patetismo femenino en representación de las mujeres víctimas pasivas en contextos bélicos. Esta violencia «invisible» se ha normalizado, aunque no hay que olvidar que se trata de un importante indicio de desigualdad social y de género. La visión patriarcal de la sociedad griega que defendía la doctrina aristotélica formaliza la dominación masculina con la intención de hacer de la mujer un ser obediente, sumiso y dependiente. Aunque la Klytemnestra de Farber no lo especifique, en la tradición mítica sí se menciona que fue desposada con Agamenón –el asesino de su primer esposo- por parte de su padre Tindáreo. Es decir, no fue un matrimonio deseado ni buscado por parte de ella, sino que una vez más es la decisión de un varón la que predomina sobre la de la mujer, demostrando así la subordinación femenina y su relegación en el *oïkos* familiar. Esta crítica que bien recoge Eurípides muestra, en plena crisis de la ciudad de Atenas, el alma femenina dolorida y sometida, por lo que da voz a las mujeres en un mundo en el que han sido silenciadas durante largo tiempo⁸⁷. Por lo que respecta al contexto sudafricano, y como hemos mencionado anteriormente la situación social y legal de la mujer de Sudáfrica no dista mucho de la realidad clásica griega: carentes de derechos, las mujeres son consideradas «eternas menores» bajo la supeditación de una figura varonil, ya sea la paterna, la marital, la fraterna o la filial. Asimismo, no pueden gozar de bienes inmuebles, firmar contratos, alquilar viviendas donde poder alojarse o trasladarse a zonas urbanas para buscar trabajo.

Por consiguiente, debían centrar todos sus esfuerzos en garantizar su propia subsistencia, la de los hijos y personas que tenían a su cargo⁸⁸. A pesar de que las mujeres sudafricanas afirmen que no son los hombres quienes realmente oprimen, sino el régimen segregacionista⁸⁹, no podemos obviar que la estructura patriarcal de esta sociedad ha mantenido sometida a la mujer y ha perpetuado los roles de género clásicos que critica la autora.

⁸⁷ Cf. Morales Otal (1998: 31).

⁸⁸ A propósito de la doble discriminación que vivieron las mujeres durante el *apartheid*, cf. Ginwala y Mashiane (1980: 13-17).

⁸⁹ Cf. Ginwala y Mashiane (1980: 17).

Por otro lado se desconoce la fuente que toma Yaël Farber para realizar una descripción exhaustiva del infanticidio ya que tampoco la tradición mítica se hace eco de ello, pero tal exposición suscita una vez más un efecto purificador que remueve las emociones del espectador así como también hiciera la tragedia griega, y deja vislumbrar el padecimiento inherente de la mujer. Resulta significativa la mención al pecho materno: *He tore this – my first born from my breast*⁹⁰. // «Él me arrebató esto – mi primer hijo de mi pecho», mención que volverá a referir. Este símbolo de la maternidad es una metáfora de la unión carnal e inmediata maternofilial que se usa con frecuencia para narrar intensa y trágicamente la amenaza venidera por parte de terceros. La exposición de la mama, buscando la compasión del victimario, representa ante momentos peligrosos la vida, el poder del cuidado y de la crianza de futuros ciudadanos que puedan servir a la comunidad, y del amor maternal⁹¹. Sin embargo, tal y como escenifica Eurípides o Farber, no siempre resulta fructífero este acto suplicante.

El dolor de esta madre que ya murió en vida persiste cuando recuerda una vez más la inmolación de Ifigenia en aras de la paz de la Hélade: *...years later he would / slit your own sister's throat as a sacrifice / for peace*⁹². // «... Años más tarde degollaría a tu propia hermana como sacrificio para la paz». Esta cadena de lamentaciones femeninas en la sociedad griega antigua, independientemente del grado de consanguinidad, es el motor por excelencia de la acción trágica. Como apunta Morales Ortiz (2007: 138), «el duelo es la única gratificación que encuentran las madres, su incompleto consuelo, pero es también en cierto modo una retribución, un homenaje debido a los hijos muertos». Dejando de lado la representación opresora de Klytemnestra en este teatro de protesta, este largo y emotivo parlamento representa al colectivo de mujeres y sobre todo madres de la sociedad sudafricana, independientemente de la raza y de la clase social de las que provengan, que, con su instinto materno, procuran el mayor bienestar posible para el desarrollo de sus infantes y los defienden con empeño en situaciones complicadas.

Madre e hija prosiguen en sus reproches como ocurre en la *Electra* sofoclea (vv. 620-625) hasta que nuevamente Klytemnestra justifica su venganza con el cumplimiento de la ley del Talió: *Eye for an eye, blood for blood, and a / tooth for a tooth*⁹³. // «Ojo por ojo, sangre por sangre y diente por diente». Esta sentencia será recurrente a lo largo de la

⁹⁰ Cf. Farber (2008: 41).

⁹¹ Cf. Morales Ortiz (2007: 153-154).

⁹² Cf. Farber (2008: 41).

⁹³ Cf. Farber (2008: 42).

trama. Sin embargo, con firmeza, su hija le vaticina por primera vez que será ella la siguiente en morir, tal y como marca el ciclo de venganzas de la casa de Atreo. No nos apresuramos en reafirmar que la Elektra sudafricana guarda especial relación con la Elektra de la obra homónima de Sófocles ya que ambas se mantienen firmes en sus convicciones y en defender a los suyos, lo que provoca entre el público mayor simpatía hacia este personaje femenino en contraposición con Klytemnestra⁹⁴.

5.8. Escena VIII: *Wet bag method*

Aunque este acto no guarde especial conexión con la saga de los Atridas en sí, es menester tratarla brevemente en este trabajo por dos aspectos: por un lado, por el testimonio directo que da Elektra a su perpetrador y el difícil vínculo existente entre ambas figuras antagónicas. Le replica su condición de esclava en la casa paterna y las condiciones infrahumanas en las que ha estado viviendo: *You fed me like a dog. / I was a servant in the halls of my father's / house*⁹⁵. // «Me alimentaste como a un perro. Era una esclava en los salones de la casa de mi padre». Se trata de una dura declaración de primera mano que expone la situación de las mujeres de raza negra como «sirvientas» en hogares de los supremacistas que hemos expuesto con anterioridad.

Por otro lado, la importancia de esta escena radica también en la significación que cumple la tortura conocida como *Wet Bag* que llevó a cabo el policía Jeffrey Benzein contra activistas políticos. Esta escenificación violenta se basa en un hecho real durante las audiencias de la TRC donde Tony Yengeni, un activista *anti-apartheid* que sufrió las torturas y detenciones severas de las políticas segregacionistas, pidió al perpetrador que representase *in situ* ese método mortal consistente en la asfixia continuada de la víctima con una bolsa de plástico sobre la cabeza hasta que pierda el conocimiento y se desvanezca. Esta demostración angustió al mismo policía por haber de recordar sus actos inhumanos, pero seguía defendiendo el uso de este método para sonsacar información⁹⁶. Este modo de proceder y vivenciar nuevamente las represiones del *apartheid* formaban parte del objetivo de la TRC: el reconocimiento de los actos y la obtención de la amnistía por parte de los afectados. Aquí Klytemnestra lo utiliza con su hija para averiguar el paradero de Orestes. En la tradición mítica no hay evidencias de preocupación alguna ni de deseos por saber de su hijo como madre, incluso en las tragedias griegas se jacta de la

⁹⁴ Cf. Bañuls y Crespo (2004: 109).

⁹⁵ Cf. Farber (2008: 43).

⁹⁶ A propósito del juicio contra Benzein, cf. <https://www.justice.gov.za/trc/media/1997/9707/s970714h.htm>

muerte de este. Sin embargo, sí plasma la preocupación por los terrores nocturnos y su venidera muerte a manos de su hijo, al que se refiere como *the shadow of my son*⁹⁷ // «la sombra de mi hijo».

5.9. Escena IX: *Initiation*

Por primera vez aparece en escena un personaje masculino activo haciendo el papel del hermano de Elektra e hijo de Klytemnestra -sin tener en cuenta al traductor del coro de mujeres y al cuerpo inerte de Agamenón interpretado por el actor que también representa a Orestes en la escena II-. Entra junto con el coro al ritmo de una canción tradicional *xhosa* de retorno de los jóvenes de su iniciación en las montañas y se sientan en círculo rodeando al protagonista. Recordemos que fue entregado por su hermana siendo un retoño a una mujer del coro para alejarlo de la locura materna. A lo largo de este acto no articula palabra alguna, sino que se limita a escuchar las palabras de sabiduría en idioma *xhosa* de NoSomething Ntese –miembro del coro-, anunciándole su deber como hombre adulto: el cumplimiento de los estereotipos masculinos de protección a la familia, garantía de la subsistencia y del hogar, proporción del alimento y restauración de su estirpe: *Now that you are a man – go and take care / of your sister. / Go and do mainly things. / Go and take care of your family. / Go raise a family and build your house. / Go take your inheritance and your rightful/ position*⁹⁸. // «Ahora que eres hombre, ve y cuida de tu hermana. Ve y haz principalmente cosas. Ve y cuida de tu familia. Ve y forma una familia y construye tu casa. Ve a tomar tu herencia y la posición que te corresponde». Incluso, tal y como hiciera el coro trágico griego, este coro de mujeres sudafricanas muestran su apoyo al cumplimiento de la justicia divina: *Your ancestors want you to return to / your father's house and take your position / there. [...] The ancestors go with you*⁹⁹. // «Los ancestros quieren que vuelvas a la casa de tu padre y tomes tu posición allí [...] Los ancestros están contigo».

Toda la esperanza se vierte en el varón por ser el modelo ideal tanto de la sociedad griega antigua como de la cultura contemporánea patriarcal. Una vez más se hace patente la ideología de género aristotélica y la supremacía biológica y moral de los hombres frente

⁹⁷ Cf. Farber (2008: 45). Cf. Soph. *El.* 778-782: **Κλυταιμνήστρα.**- [...] ἐγκαλῶν δέ μοι / φόνους πατρώους δεῖν' ἐπιπέλει τελεῖν; / ὥστ' οὔτε νυκτὸς ὕπνον οὔτ' ἐξ ἡμέρας / ἐμὲ στεγάζειν ἠδύν, ἀλλ' ὁ προστατῶν / χρόνος διηγέ μ' αἰὲν ὡς θανουμένην. // «**Clitemnestra.**- [...] y reprochándome la muerte del padre me amenazaba con llevar a cabo hechos terribles, de suerte que ni de noche ni de día podía aguardar el dulce sueño, sino que el señor tiempo pasaba siempre como si fuera a morir».

⁹⁸ Cf. Farber (2008: 46).

⁹⁹ Cf. Farber (2008: 46).

a las mujeres. La conceptualización de las diferencias de género dentro de una sociedad patriarcal –tanto la griega como la sudafricana- se basan en dos aseveraciones principales: la asociación de la fuerza, vigorosidad y valor a la experiencia masculina, en contraposición con la debilidad y acatamiento relacionados con el sexo femenino¹⁰⁰. De este modo el hombre encarna los valores aristocráticos y la ἀρετή heroica por su sentido del deber para con su casa y linaje paternos, además de estar regido por el λόγος –lo que conlleva una superioridad en el plano intelectual frente a la mujer-.

Mientras que Orestes se levanta de la plataforma y recrea su vuelta a casa desde las montañas en las que se ha criado, aparecen nuevamente Elektra y Klytemnestra sentadas en sus respectivas mesas dando sendos discursos catafóricos sobre el advenimiento de la venganza. La primera recoge las palabras del coro de las *Coéforas* de Esquilo en las que se menciona por primera vez a las Furias, protectoras del orden social que velan por la justicia ante el derramamiento de sangre en los delitos familiares de las tragedias griegas: *The brooding Fury finally comes- / leading a child inside the house / to cleanse the stain of blood from long / ago*¹⁰¹. // «La melancólica Furia finalmente llega guiando a un muchacho dentro de la casa para limpiar la mancha de sangre de hace mucho tiempo». En este momento de la acción farberiana, las Erinias persiguen a Klytemnestra por haber asesinado a su esposo, como sucede en las *Coéforas*, aunque sabemos que, en el momento en el que Orestes mata a su madre al final de esta tragedia esquiléa, se convierten en sus defensoras y, por tanto, acosan al perpetrador en las *Euménides* de Esquilo y en el *Orestes* de Eurípides. Por su parte, Klytemnestra vuelve a recalcar su arrepentimiento por los actos cometidos¹⁰², pero se justifica por la situación que ha vivido, tanto la confrontación en la casa de los Atridas como la comunidad opresora negra y la supremacista blanca sudafricana (*vid. supra*). Se refleja asimismo una Klytemnestra más analítica que se aleja por un momento de la secuenciación temporal de la trama al anticipar el plan de su propio hijo entregando unas supuestas cenizas que representarían su muerte, con lo que anunciaría la llegada de su victimario: *That I suspected nothing the night he / arrived at my door,*

¹⁰⁰ Cf. Madrid (2000: 235).

¹⁰¹ Cf. Farber (2008: 47). Cf. Aesch. *Cho.* 649-651: **Χορός**.- τέκνον δ' ἐπεισφέρει δόμοισιν / αἱμάτων παλαιτέρων τίνειν μύσος / χρόνω κλυτὰ βυσσόφρων Ἐρινύς. // «**Coro**.- Y un hijo envía a estos aposentos para cobrarse, después de largo tiempo, la mancha de antiguos crímenes de sangre, la ilustre Erinia la de hondos designios». Se trata de una adaptación del coro.

¹⁰² Cf. Eur. *El.* 1106.

*carrying a tin of ash / and pretending his own death*¹⁰³. // «Que no sospeché nada la noche en la que él llegó a mi puerta, cargando una lata de ceniza y simulando su propia muerte».

No era el fin de la filosofía *Ubuntu* ni de la TRC continuar con el derramamiento de sangre ni se mostraba afín a la justicia retributiva a la griega, pero ello no libra del miedo que podían sentir los acusados a la hora de recibir un veredicto por sus atrocidades: *Consequence will arrive- / One dark night- / Unannounced- / At the door*¹⁰⁴. // «La consecuencia llegará- Una oscura noche- No anunciada- En la puerta». Por su parte, no podemos considerar esta declaración como una primera anagnórisis de la obra ya que los sucesos contados son anteriores a las audiencias de la TRC que aquí se recogen.

5.10. Escena X: *Ash*

A partir de esta escena en adelante la presencia y participación masculina será mayor que en las anteriores. Pero antes de proceder al análisis de este acto, la llegada del Orestes sudafricano difiere de la que encontramos en las obras trágicas griegas. Aquí aparece en palacio solo, sin acompañamiento de ningún pedagogo ni de su amigo Pílates, quizá para focalizar la atención en el núcleo familiar y simplificar el drama trágico, pues a fin de cuentas se tratan de personajes secundarios que acompañan en las decisiones de los protagonistas y contribuyen en la transformación emocional y psicológica de los mismos. Incluso no se explicita que aparezca como forastero, sino más bien se manifiesta tal condición a lo largo de los diálogos. Asimismo, a diferencia de la *Electra* de Sófocles (vv. 660-803), quien entra disfrazado de mensajero es el propio Orestes y no su compañero de viaje. De igual modo difiere de la obra homónima de Eurípides (vv. 215-431) en el sentido de que no se produce ningún anunciamiento de la muerte del hijo a Clitemnestra ni hay un previo encuentro fraternal en el que Electra reconozca la identidad de su hermano. La llegada de Orestes se acerca más bien al héroe de las *Coéforas* de Esquilo, que verbaliza su disfraz de extranjero (vv. 560-561): ξένω γὰρ εἰκώς, παντελεῖ σαγὴν ἔχων, / ἤξω [...] ἐφ' ἐρκείους πύλας. // «Pues disfrazado de extranjero, con atavío completo, llegaré a las puertas de la entrada».

Después de escuchar unos golpes en la puerta, aparecen Elektra con una lámpara de aceite y Klytemnestra expectantes ante la llegada de un Orestes caracterizado de foráneo, quien pregunta si se encuentra en la casa de Agamenón. Resulta llamativa la idea de

¹⁰³ Cf. Farber (2008: 47).

¹⁰⁴ Cf. Farber (2008: 47).

mantener viva la imagen del descendiente de Atreo como verdadero dueño del palacio. Es más, aunque Klytemnestra, enfurecida por dicha referencia, recalque que durante años es la casa de Ayesthus y Klytemnestra: *For many years now – this is the house of / Ayesthus and Klytemnestra*¹⁰⁵. // «Durante muchos años ahora, esta es la casa de Ayesthus y de Klytemnestra», el héroe disfrazado pregunta, pues, por el hombre de la casa, Egisto: *Does Ayesthus, the man of the house, / welcome strangers?*¹⁰⁶. // « ¿Recibe Ayesthus, el hombre de la casa, a extranjeros?». Sobre este breve diálogo es menester tratar varios aspectos. Tanto en las *Coéforas* como en la *Electra* sofoclea se hace referencia al «palacio del rey Egisto»¹⁰⁷ debido al modelo político y social de la Antigüedad clásica en la que una mujer no podía ser dueña absoluta de un palacio ni ser la principal regente de un lugar. Es más, en el momento en el que se desposa con otro hombre, el poder eventual que la figura femenina ejercía mientras los maridos abandonaban los hogares por cuestiones bélicas es relegado en su nuevo esposo, de ahí que quizá la protagonista se refiera a su casa como propiedad de «Egisto y Clitemnestra», en ese orden jerárquico.

También resulta curioso –aunque no debería sorprendernos para la época y la cultura patriarcal en la que se insertan estas obras- que desvincule la figura femenina como dueña del hogar y recalque a Egisto como «el hombre de la casa». En realidad a quien le corresponde la propiedad es a Clitemnestra y no a Egisto, quien al fin y al cabo es descendiente de Tiestes, a su vez hermano de Atreo. Por un lado podemos entrever una reivindicación femenina por parte de la protagonista y de la autora en su papel como titular del hogar por el papel que cumple como administradora del mismo; por otro lado, se trataría de un esbozo de la situación de las mujeres sudafricanas dependientes de los hombres e imposibilitadas de adquirir una vivienda por sí mismas. Incluso resultaría cómico en una sociedad patriarcal que la mujer adquiriera cierta independencia del hombre.

Volviendo a la aparición del supuesto mensajero, este anuncia que trae noticias para la madre de Orestes, tras lo que Klytemnestra y Elektra se detienen y esperan impacientes. La sentencia es clara: *Her son is dead*¹⁰⁸. // «Su hijo está muerto». Todo el odio y la rabia de Elektra que toma de sus homónimas esquílea y sofoclea se convierten en un grito de

¹⁰⁵ Cf. Farber (2008: 48).

¹⁰⁶ Cf. Farber (2008: 48).

¹⁰⁷ Cf. Soph. *El.* 660: τοῦ τυράννου δόματ' Αἰγίσθου τάδε. // «Estos aposentos del tirano Egisto». Cf. Aesch. *Cho.* 655-656; δωμάτων Αἰγίσθου. // «palacios de Egisto».

¹⁰⁸ Cf. Farber (2008: 49).

dolor. Mientras, Klytemnestra se encuentra en un estado de *shock* propio de alguien a quien le dan una información tan catastrófica. Rápidamente vemos una confrontación de emociones en esta última: como madre, manifiesta una sutil crisis anímica ante la defunción de su hijo varón, pues realmente el hombre es en la sociedad griega el que extiende la progenie debido a su naturaleza superior promulgada por la doctrina aristotélica. De hecho, la Clitemnestra de Sófocles demuestra congoja por su muerte y afirma que una madre, por su mera condición engendradora, no puede odiar a un hijo: δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν· οὐδὲ γὰρ κακῶς / πάσχοντι μῖσος ὧν τέκη προσγίγνεται¹⁰⁹. // «Es impactante dar a luz, pues ni sufriendo males se puede sentir odio de quien has engendrado». Pero su entusiasmo enmascarado por la defunción de su hijo supone para la perpetradora el fin de la estirpe atrida ya que recordemos que Elektra, por su posición como sirvienta, sin hijos y sin un matrimonio próspero, no puede otorgar descendencia noble.

Si atendemos a la situación de Sudáfrica, la opresión de la raza negra –representada por Orestes y Elektra- llevada casi al genocidio a manos de colonialistas –Klytemnestra- podía suponer el fin de las comunidades indígenas y de su historia. Es así como reflexiona en voz alta la protagonista blanca: *Now I know - the stock of our ancient / masters is perished, root and branch. And / the ancient bloodline is blotted out*¹¹⁰. // «Ahora sé que el tronco de nuestros antiguos maestros ha perecido, raíz y rama. Y el antiguo linaje ha sido borrado». Es por ello por lo que en la escena I Elektra ya proclamaba la sed de venganza para que su historia y la de su raza no cayese en el olvido: *For if the dead lie in dust and nothingness, / while the guilty pay not with blood for blood- / Then we are nothing but history without / future*¹¹¹. // «Pero si los muertos yacen en el polvo y en la nada, mientras los culpables no paguen con sangre por sangre, entonces no somos nada sino una historia sin futuro».

El mensajero lleva en una lata las cenizas del supuesto difunto al igual que en la *Electra* de Sófocles¹¹², a lo que la madre, reivindicando su papel como máxima doliente

¹⁰⁹ Cf. Soph. *El.* 770-771.

¹¹⁰ Cf. Farber (2008: 49). Cf. Soph. *El.* 764-765: **Χορός.**- φεῦ φεῦ· τὸ πᾶν δὴ δεσπότηται τοῖς πάλαι / πρόρριζον, ὡς ἔοικεν, ἔφθαρται γένος. // «**Coro.**- ¡Ay, ay! Todo el linaje se ha extinguido recientemente para los soberanos, como parece, arrancado de raíz». Se trata de una adaptación del coro.

¹¹¹ Cf. Farber (2008: 25).

¹¹² Cf. Soph. *El.* 757-759: **Παιδαγωγός.**- καὶ νιν πυρᾷ κέαντες εὐθὺς ἐν βραχεῖ / χαλκῷ μέγιστον σῶμα δειλαίας σποδοῦ / φέρουσιν ἄνδρες Φωκέων τεταγμένοι. // «**Pedagogo.**- Y habiéndole quemado, rápidamente unos hombres focenses designados para ello traen en una urna de bronce un cuerpo más grande que la miserable ceniza».

por la muerte de un vástago, le dice que le deje a ella las cenizas: *I am the mother of Orestes. / You may leave them with me*¹¹³. // «Yo soy la madre de Orestes. Deberías dejarlas conmigo». Sin embargo, Elektra se abalanza sobre su madre para arrebatárselas, pero acaba cayendo sobre los brazos del extranjero. A modo de disculpa, la madre la excusa diciéndole que está enamorada de la miseria: *She is in love with misery*¹¹⁴. Sobre este modo de dirigirse a su hija tratada como sirvienta se puede dar dos lecturas. Por un lado podría hacer referencia a las condiciones pésimas en las que vivían las mujeres de raza negra, de modo que Klytemnestra, como supremacista blanca, podría estar mofándose de ello. Por otro lado, la caracterización de esta Elektra se acerca bastante a su homónima sofoclea: dolida, desesperanzada, triste por haberse quedado sola¹¹⁵. Por esta razón se la relaciona con la «miseria», pues el papel femenino por excelencia en las tragedias griegas es la de la lamentación pública con la finalidad de compartir el dolor y, a través de la piedad, vindicar al culpable¹¹⁶. Así pues, y ante esta aparente burla, quizá Klytemnestra se acerca más a su miserable homóloga sofoclea¹¹⁷, aunque en *MoloRa* presente fugazmente cierta congoja ante la notificación mortal, de manera que provoca rechazo entre el auditorio. Luego, en un monólogo, Klytemnestra explica los motivos por los que no llora la muerte de su único hijo varón, algo extraño para una cultura y una comunidad en la que es inconcebible alegrarse de la muerte de un allegado y desearle un fatídico fin. Se excusa con los terrores nocturnos que le acechaban diariamente debido a la venganza que recaería en ella tras matar a Agamenón, lo que considera una intranquilidad constante. Ahora que no corre peligro, puede sentirse en paz:

But he, who / sprang from my own life, has been the / terror of my dreams. Neither by night / nor day has sweet sleep covered my eyes. / From moment to moment I have lived / in the shadow of

¹¹³ Cf. Farber (2008: 49).

¹¹⁴ Cf. Farber (2008: 49).

¹¹⁵ Cf. Soph. *El.* 674: **Ἡλέκτρα**.- οἶ γὼ τάλαινα, ὄλωλα τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ. // «**Electra**.- ¡Desdichada yo! he muerto en este día».

Cf. Soph. *El.* 677: **Ἡλέκτρα**.- ἀπωλόμην δύστηνος, οὐδέν εἰμι' ἔτι. // «**Electra**.- ¡Estoy muerta, infortunada! Ya no soy nada».

¹¹⁶ Cf. Franzani (2020: 65).

¹¹⁷ Cf. Soph. *El.* 788-794: **Ἡλέκτρα**.- οἶμοι τάλαινα· νῦν γὰρ οἰμῶξαι πάρα, / Ὀρέστα, τὴν σὴν ζυμοφοράν, ὄθ' ὦδ' ἔχων / πρὸς τῆσδ' ὑβρίζει μητρός. ἄρ' ἔχει καλῶς; / **Κλυταιμνήστρα**.- οὔτοι σύ· κείνος δ' ὡς ἔχει καλῶς ἔχει. / **Ἡλέκτρα**.- ἄκουε, Νέμεσι τοῦ θανάτου ἀρτίως. / **Κλυταιμνήστρα**.- ἤκουσεν ὦν δεῖ κάπεκύρωσεν καλῶς. / **Ἡλέκτρα** ὑβρίζει· νῦν γὰρ εὐτυχοῦσα τυγχάνεις. // «**Electra**.- ¡Ay de mí, desgraciada!, pues ahora lamento, Orestes, tu desdicha, cuando así eres ultrajado por tu madre. ¿Acaso está bien? **Clitemnestra**.- Tú, ciertamente, no. Aquel está bien como está. **Electra**. Escucha, ¡oh Némesis del que acaba de morir! **Clitemnestra**.- Escuchó lo que era necesario y sancionó debidamente. **Electra**. ¡Qué soberbia! Pues ahora eres feliz».

*death. Time's prisoner / condemned, to wait for my own murder. / Now this day I am finally rid of the threat / of him. And her! / [...] Now at last my children are silenced... / and peace is mine!*¹¹⁸.

«Pero él, que brotó de mi propia vida, ha sido el terror de mis sueños. Ni de noche ni de día el dulce sueño ha cubierto mis ojos. De instante en instante he vivido en la sombra de la muerte. Presa del tiempo y condenada a esperar por mi propio asesinato. Ahora este día finalmente me he liberado de la amenaza de él. ¡Y de ella! [...] Ahora por fin mis hijos son silenciados... ¡y la paz es mía!».

A diferencia de lo esperado por una madre, quien realmente siente un profundo pesar por la supuesta muerte de Orestes en las *Coéforas* de Esquilo es la nodriza, mostrándose más cercana, maternal y afligida (vv. 743-754):

Τροφός.- ὦ τάλαιν' ἐγώ· ὡς μοι τὰ μὲν παλαιὰ συγκεκραμένα / ἄλγη δύσοιστα τοῖσδ' ἐν Ἀτρέως δόμοις / τυχόντ' ἐμὴν ἤλγυνεν ἐν στέρνοις φρένα. / ἀλλ' οὔτι πω τοῖόνδε πῆμ' ἀνεσχόμην· τὰ μὲν γὰρ ἄλλα τλημόνως ἤντλουν κακά· φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τριβὴν, / ὄν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη,— / κακ' νυκτιπλάγκτων ὀρθίων κελευμάτων / καὶ πολλὰ καὶ μοχθήρ' ἀνωφέλητ' ἐμοὶ / τλάση—τὸ μὴ φρονοῦν γὰρ ὡσπερὶ βοτὸν / τρέφειν ἀνάγκη, πῶς γὰρ οὐ; τρόπω φρενός.

«**Nodriza:** ¡Ay, desdichada yo! Las antiguas desgracias, difíciles de soportar, entremezcladas en el hogar de Atreo lastimaron mi corazón dentro del pecho. Pero nunca había recibido un golpe tan cruel: las demás desgracias todavía las soporté con resignación. Querido Orestes, perdición de mi vida, a quien cuidé en el momento en el que lo recibí de su madre, ¡las numerosas torturas que he sufrido yo, miserable, con sus agudos gritos que perturbaban el sueño! Pues la lógica natural piensa que a una criatura sin razón hay que alimentarla como a un animalito, ¿no es así? Siguiendo la intuición».

Sin embargo, todas las relaciones externas y ajenas a la de los protagonistas han sido eliminadas en *MoloRa* para centrar la atención y converger tanto el afecto como el rencor en el vínculo madre-hijo. Así pues esta simplificación facilita la interpretación vengativa dentro del núcleo familiar y comunitario y la comprensión entre el público.

Es indiscutible el rechazo de una madre por sus dos hijos ahora que Orestes ha entrado en escena, frente a la sobrevaloración que tuvo con Ifigenia antes de ser inmolada y cuyo acontecimiento marcó un antes y un después en la caracterización de la heroína. Consideramos oportuno tratar los motivos por los que el vínculo de Clitemnestra con sus dos hijos se encuentra tan desgastado frente a la unión indisoluble que mantenía con su primogénita. Como bien afirma Zeitlin (1996: 97),

¹¹⁸ Cf. Farber (2008: 50). Cf. Soph. *El.* 778-787: **Κλυταιμνήστρα.**- [...] ἐγκαλῶν δέ μοι / φόνους πατρώους δεῖν' ἐπιπέλει τελεῖν; / ὥστ' οὔτε νυκτὸς ὕπνον οὔτ' ἐξ ἡμέρας / ἐμὲ στεγάζειν ἠδύν, ἀλλ' ὁ προστατῶν / χρόνος διῆγέ μ' αἰὲν ὡς θανουμένην. / νῦν δ'—ἡμέρα γὰρ τῆδ' ἀπήλλαγμαὶ φόβου / πρὸς τῆσδ' ἐκείνου θ'· ἦδε γὰρ μείζων βλάβη / ζύνοικος ἦν μοι, τοῦμὸν ἐκπίνουσ' αἰεὶ / ψυχῆς ἄκρατον αἷμα—νῦν δ' ἔκηλά που / τῶν τῆσδ' ἀπειλῶν οὔνεχ' ἡμερεύσομεν. // «**Clitemnestra.**- [...] y reprochándome la muerte del padre me amenazaba con llevar a cabo hechos terribles, de suerte que ni de noche ni de día podía aguardar el dulce sueño, sino que el señor tiempo pasaba siempre como si fuera a morir. Pero ahora en este día he sido liberada del temor por esta y por aquel. Esta era para mí el mayor perjuicio por vivir conmigo y estar bebiendo siempre la sangre pura de mi vida. Ahora de alguna manera viviré tranquila con relación a sus amenazas».

If the female overvalues the mother-child bond, her own unique relationship, she will undervalue the marriage bond, which in turn will lead to or be accompanied by an assertion of sexual independence (free replacement of one sexual partner by another) and will be manifested politically by a desire to rule. The next step, paradoxically, will be her undervaluation, even rejection, of the mother-child bond, as in the case of Electra and Orestes. Child, in response, will undervalue and reject mother¹¹⁹.

En *MoloRa* no se representa la lascivia prototípica de la mujer de las tragedias griegas, pero sí es uno de los motivos que, al igual que en los trágicos griegos, sirven para poder comprender mejor la postura de Elektra, la división familiar y el poder del hogar paterno. Simplemente se menciona la nueva unión entre Klytemnestra y Ayesthus y que no es aceptada por los hijos de esta.

Hemos considerado oportuno tratar este asunto en este momento trágico y catártico porque a partir de esta escena es clave la postura que toma Orestes en la trama, una actitud vengativa. Es cierto que en esta escena farberiana aparece un héroe que en realidad interpreta un personaje totalmente secundario y, por ende, no se ha mostrado tal y como es, de modo que a simple vista se desconocen las intencionalidades de Orestes a pesar de estar vaticinándose su llegada y su deber vindicativo en los actos anteriores. Sin embargo, en el monólogo de Klytemnestra se expresa explícitamente su alegría ante el fin de su descendencia. La relación que ha descuidado Klytemnestra con sus hijos en favor de la de Egisto, y que es motivo de reproche, puede corresponderse con la decisión de ciertos colectivos de raza blanca a la hora de posicionarse del lado del régimen segregacionista. Cabe recalcar que no todos los blancos aceptaron el *apartheid* y que muchos lucharon contra la opresión.

5.11. Escena XI: *Found*

Tras la fatídica anunciación, la caracterización combativa de Elektra se desmorona y aparece en la tumba de su padre llorando la muerte de su hermano y la paulatina aniquilación de su comunidad. Se trata de una monodia lastimosa compartida tanto por la heroína como por el público, pues experimenta, no solo el dolor familiar, sino también el social. Representa el duelo de una entidad indígena arraigada desde tiempos inmemorables a la tierra sudafricana que ve su declive a manos de la supremacía blanca que alcanzó el

¹¹⁹ «Si la mujer sobrevalora el vínculo madre-hijo, su relación única, subestimaré el vínculo matrimonial, lo que a su vez conducirá o irá acompañado de una afirmación de independencia sexual (sustitución libre de una pareja sexual por otra) y será manifestado políticamente por el deseo de gobernar. El siguiente paso, paradójicamente, será su subvaloración, e incluso el rechazo, del vínculo madre-hijo, como en el caso de Electra y Orestes. El niño, en respuesta, subestimaré y rechazará a la madre».

culmen después de la Segunda Guerra Mundial y la continuación de una esclavitud modernizada. El parlamento de Elektra, que alterna el inglés y el *xhosa* porque se dirige a su comunidad en especial, es tan intenso y emotivo que consideramos necesario reproducirlo:

*Papa, Orestes has left us! / With these ashes I cry for my nation. / I loved you with all my heart. / Orestes – you died alone in exile –far from home. / These loving hands could not wash your / corpse, could not help to lift you into the fire. / Your corpse was cleaned and prepared by / the hands of strangers. / My dream, my hope. / Our future is ash. / Take me so that I will be with you. / Take me as nothing, into your / nothingness, that I may live with you- / in the ground. / Because on Earth we were one, even in / death let it be so*¹²⁰.

«¡Papá, Orestes nos ha dejado! Con estas cenizas lloro por mi nación. Te amé con todo mi corazón. Orestes, moriste solo en el destierro, lejos de casa. Estas manos amorosas no pudieron lavar tu cadáver, no pudieron ayudar a arrojarte al fuego. Tu cadáver fue limpiado y preparado por manos de extraños. Mi sueño, mi esperanza. Nuestro futuro es ceniza. Llévame para que esté contigo. Llévame a mí como la nada en tu nada, para que pueda vivir contigo en la tierra. Porque en la Tierra fuimos uno, incluso en la muerte permite que así lo sea».

Este lamento fúnebre podemos compararlo en cierta medida con el de la apesadumbrada Electra de Sófocles, en contraposición con la madre que, con cierta hipocresía se alegra del fin de la maldición que corre por el hogar. El dolor de la muchacha es tan profundo que lo único que desea es morir y desaparecer de escena:

Ἡλέκτρα.- ἀλλ' οὐ τι μὴν ἔγωγε τοῦ λοιποῦ χρόνου / ξύνοικος, εἴσειμι', ἀλλὰ τῆδε πρὸς πύλη / παρεῖς' ἐμαυτὴν ἄφιλος ἀνανῶ βίον. / πρὸς ταῦτα καινέτω τις, εἰ βαρύνεται, / τῶν ἔνδον ὄντων: ὡς χάρις μὲν, ἦν κτάνη, / λύπη δ', ἐὰν ζῶ: τοῦ βίου δ' οὐδεὶς πόθος¹²¹.

«**Electra.**- Pero yo misma no volveré a convivir con ninguno de ahora en adelante, sino que, dejándome caer frente a la puerta, sin amigos, consumiré mi vida. Ante esto, que alguno de los de dentro me mate, si está descontento; me hará un favor, si me mata, sentiré dolor si vivo. Ningún deseo tengo de vivir».

De nuevo todas las esperanzas se vertieron en Orestes al sobreentenderse que una hija mujer no puede actuar como vengadora de un familiar, de manera que su vida queda subordinada bien a sus nuevos amos bien continúa viviendo miserable, sin hijos y sin un matrimonio propicio. Por otro lado, también se queja del tratamiento funerario que recibe su hermano a manos de extranjeros debido a su exilio. En época clásica, era común que los familiares más cercanos –especialmente las mujeres- se encargasen del cuidado de los enfermos y de los rituales que acompañan a la muerte. Su participación en materia

¹²⁰ Cf. Farber (2008: 51-52).

¹²¹ Cf. Soph. *El.* 817-821.

funeraria estaba sumamente reglada bajo las leyes de Solón, que dictaban que solo las parientes más allegadas –y no los hombres- podían entrar en la casa del difunto.

Aunque en *MoloRa* no se describe el proceso ritual que se suele seguir, sabemos que primeramente se lavaba el cuerpo con agua del mar para así proceder al ungimiento con esencias perfumadas y a la colocación de ropaje preferiblemente blanco, con la finalidad de descontaminar el cadáver. Posteriormente el cuerpo se cremaba o se inhumaba en el extrarradio de la ciudad y se le ofrecían libaciones¹²². En la trama sudafricana y en las obras griegas, al no haber en realidad un difunto y un cuerpo físico, el proceso funerario se ve altamente alterado. En el caso de *MoloRa*, Elektra solo pronuncia lamentos funerarios - ὄλολυγή- como también hicieran las plañideras sobre la tumba paterna, pero no realiza ninguna libación. Sin embargo este ritual es sumamente común e importante en las tragedias griegas, como recoge Sófocles en su *Electra* cuando Clitemnestra envía a su hija Crisótemis sobre la tumba de Agamenón a derramar libaciones tras el mal augurio onírico (vv. 325 ss.), o cuando la misma Electra en *Coéforas* –aún sin haber recibido la noticia de la supuesta muerte de su hermano- las vierte en la sepultura paterna suplicando la llegada de un vengador, ya fuese divino, ya fuese mortal. El simbolismo de las cenizas será tratado más adelante.

Después de pronunciar este monólogo, Elektra se esconde tras el coro de mujeres al escuchar unos pasos que piensa que son de su madre, pero en realidad es el extranjero-Orestes quien se acerca al túmulo de tierra y se arrodilla. Él en cambio sí da inicio a una especie de libación tradicional sudafricana consistente en la quema de una hierba llamada *Mphopo*, una planta sagrada que suele servirse para comunicarse con los ancestros¹²³. A continuación inicia por primera vez una monodía más reivindicativa que suplicante, con un tono enérgico y dinámico, lo que permite conocer qué caracterización análoga trágica recibirá a lo largo de las siguientes escenas. Al igual que su hermana, y como representante de la comunidad sudafricana, alterna el inglés y el *xhosa*:

To you my country and to you my / ancestors. Receive me with good fortune in this / journey. Halls of my fathers. / I come here to fulfil an important / task. / Send me not dishonoured from the land, but grant that I take back what is mine, / and restore y house! Please, work with me. / Now I've come back to this

¹²² Cf. Fernández García (2009: 29).

¹²³ Cf. Kruger (2012: 370).

land from / seventeen years of exile - a man. And I / swear on this grave: / I will not return without my revenge¹²⁴.

«A ti, mi país, y a vosotros mis ancestros. Recibidme con buena fortuna en este viaje. Aposentos de mis padres. He venido aquí para cumplir una tarea importante ¡No me enviéis deshonorado desde la tierra, sino concededme recuperar lo que es mío y restaurar mi casa! Por favor, colaborad conmigo. Ahora he regresado a esta tierra de diecisiete años de exilio: un hombre. Y yo juro sobre esta tumba: no volveré sin mi venganza».

A diferencia del pasaje de la *Electra* de Sófocles, y de las *Coéforas* de Esquilo, Orestes aparece solo, sin acompañamiento alguno del pedagogo, con la intención de focalizar la atención en el drama familiar y no integrar a terceras personas. Sus palabras tienen alta carga vindicativa, acudiendo a los ancestros como también será guiado su homólogo sofocleo por los oráculos de Loxias. Pero a diferencia de este, cuyas ambiciones materiales no son mencionadas en ningún momento de la tragedia, ya el farberiano se acerca más al héroe de Esquilo y de Eurípides, que deja entrever sus aspiraciones materiales y su anhelo por recobrar el reino y la herencia que le corresponderían.

En el momento de abandonar la escena, aparece Elektra de entre las sombras, produciéndose así la primera y conocida anagnórisis fraternal. Dicho reconocimiento marca un antes y un después en la secuenciación de los acontecimientos. Brevemente, se trata de un mecanismo frecuente en este género literario. Ya Aristóteles en el capítulo VI de la *Poética* recalca la esencialidad de las peripecias y de los reconocimientos, y en el capítulo XI la define y expone los distintos tipos de anagnórisis, con referencia a objetos inanimados o a personas, y este, a su vez, total o parcial (1452a-1452b):

ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων· καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται [...]. εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνώρισεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄνυχα καὶ τὰ τυχόντα ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώρισις. [...] ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον (οἴων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται), ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἦ διήλος ἄτερος τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνώρισαι.

«La anagnórisis es, como el mismo nombre indica, el cambio de la ignorancia al conocimiento, o del amor al odio de aquellos personajes delimitados por la dicha o la desdicha: la más perfecta anagnórisis sería cuando se diese con la peripecia [...]. También existen otras clases de anagnórisis: pues como se ha

¹²⁴ Cf. Farber (2008: 53). Cf. Soph. *El.* 67-72: Ὀρέστης.- ἀλλ', ὃ πατρώα γῆ θεοὶ τ' ἐγγχώριοι, / δέξασθέ μ' εὐτυχοῦντα ταῖσδε ταῖς ὁδοῖς, / σύ τ', ὃ πατρῶον δῶμα· σοῦ γὰρ ἔρχομαι / δίκη καθαρτῆς πρὸς θεῶν ὠρμημένος· / καὶ μή μ' ἄτιμον τῆσδ' ἀποστείλιτε γῆς, / ἀλλ' ἀρχέπλουτον καὶ καταστάτην δόμων. // «Orestes.- Pero, ¡oh tierra patria y oh dioses locales!, recibidme afortunado en estos caminos. Y tú, ¡oh casa paterna!, pues vengo dispuesto a purificarte según las leyes divinas; y no me echéis deshonoroso de esta tierra, sino recibidme dueño de mi fortuna y restablecedor del palacio».

dicho puede suceder casualmente con objetos inanimados, y también habría reconocimiento si alguien ha hecho algo o no. Pues así la anagnórisis y la peripecia conllevarán o bien piedad, o bien temor (la tragedia supone imitar tales acciones), ya que también resultarán en la dicha y en la desdicha de los actos. Cuando la anagnórisis de alguien sea anagnórisis, existe la de una parte a la otra, cuando uno es evidente para el otro, o es necesario que ambos se reconozcan».

Sobre la teatralidad de este reconocimiento se han dado distintas versiones. Por un lado, en las *Coéforas* de Esquilo, Electra reconoce el mechón de pelo y las pisadas que hay junto a la tumba de su padre (vv. 167-211); en la *Electra* de Eurípides el anciano entrevé las señales que ha dejado el héroe, como también el pelo, las huellas y las vestiduras con las que estuvo envuelto cuando su hermana se lo entregó para salvarlo, pero la definitiva anagnórisis se produce con el reconocimiento de una cicatriz en la frente (vv. 503-575). En la obra homónima de Sófocles es Crisótemis y no Electra ni otro personaje secundario quien, de camino a realizar libaciones por mandato de su madre, observa también un mechón de cabello (vv. 892-919).

En *MoloRa*, el reconocimiento parcial –pues aún duda de que sea él– se produce por parte de Elektra que se encontraba escondida tras el coro de mujeres sosteniendo las supuestas cenizas de su hermano: *Orestes? uOrestes?*¹²⁵ // «¿Orestes? ¿Eres Orestes?», a lo que este le muestra el guijarro que le dio siendo un niño: *My sister... my sister – it is/ me. / I still have the stone you gave me as a / child*¹²⁶. // «Mi hermana... mi hermana – soy yo. Aún tengo la piedra que me diste cuando era un niño». Elektra, en pleno estado de *shock*, llora desconsolada entre los brazos del joven y abrazando la piedra que guarda un alto valor sentimental para ella. La anagnórisis se torna ya personal y no material, al comparar sus facciones con las de su padre: *Orestes... Orestes... / Let me look at you. Let me look at your / face. You are the image of Agamemnon. / You are your father's / son*¹²⁷. // «Orestes... Orestes. Déjame mirarte. Déjame mirar tu rostro. Eres la imagen de Agamenón. Eres el hijo de tu padre».

Esta anagnórisis conlleva una serie de circunstancias de naturaleza diversa en las tres tragedias griegas, siendo en la obra de Sófocles la que alcance un carácter más personal al experimentar la heroína una explosión de sentimientos y liberación de tensiones acumuladas por la situación en la que se encontraba de aislamiento y temor dentro de su hogar. Asimismo, el sentimiento que le embarga a Elektra es la pura devoción por su hermano, que se traspa de este modo a la restauración del hogar paterno: *Child of the*

¹²⁵ Cf. Farber (2008: 54).

¹²⁶ Cf. Farber (2008: 54).

¹²⁷ Cf. Farber (2008: 53-54).

*body that I loved best, at last / you have found me. / You have found those you yearned for*¹²⁸. // «Hijo del cuerpo que más amé, por fin me has encontrado. Has encontrado a aquellos que anhelabas». En la obra sudafricana la muchacha, orgullosa de su hermano, se dirige a él con estas palabras: *To you the pillar of the nation. / The seed of hope through all our / weeping. Trust your own strength and / win back again your father's house*¹²⁹. // «A ti, pilar de la nación. La semilla de la esperanza a través de todo nuestro llanto. Confía en tus propias fuerzas y recupera la casa de tu padre». La esperanza se percibe en el ambiente con el reclamo de la legitimidad nacional para vengar a la comunidad sudafricana, por lo que podríamos confirmar que en este aspecto y escena en concreto sigue la acción esquilea en el sentido de que la pretensión principal de Electra es restaurar el hogar paterno y no tanto dar muerte a su madre y a su amante¹³⁰. Es un grito de libertad y de protesta por los abusos, las represiones y las muertes injustificadas. Como hemos mencionado con anterioridad, no todos consideraron factible la justicia restaurativa y desearon pagar con la misma moneda a aquellos que arrebataron de sus vidas a los suyos. Ante tal sufrimiento, veían la violencia como método de sanación y salvación.

El decidido Orestes, con la ayuda de los ancestros, clama el cumplimiento de la ley del Talió griega que ya viene sucediéndose en las últimas tres generaciones: *The crime in this / grave cries out for justice. / Let it be done. One murderous stroke / is paid off by another lethal blow. / So runs / the ancient curse, now three generations / old*¹³¹. // «El crimen en esta tumba clama justicia. Que se haga. Un golpe asesino se compensa con otro golpe asesino. Así reza la antigua maldición, desde ya hace tres generaciones». Se remonta así al mito en el que Atreo, enfurecido por el adulterio de su esposa Aérope con su hermano Tiestes, descuartizó a los hijos de este y se los sirvió en la cena. Horrorizado Tiestes, maldijo la casa de Atreo.

¹²⁸ Cf. Farber (2008: 53-54).

¹²⁹ Cf. Farber (2008: 53). Cf. Aesch. *Cho.* 235-237: Ἡλέκτρα.- ὃ φίλτατον μέλημα δόμασιν πατρός, / δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου, / ἀλκῆ πεποιθὸς δῶμ' ἀνακτήση πατρός. // «Electra.- ¡Oh el más querido objeto de cuidado en los aposentos paternos, esperanza llorada de una semilla salvadora! ¡Confía en tu fuerza para recobrar la casa paterna!».

¹³⁰ Cf. Madrid (2000: 251).

¹³¹ Cf. Aesch. *Cho* 310-314: Χορός.- [...] τοῦφειλόμενον / πράσσουσα Δίκη μέγ' ἀντεῖ· / ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν / πληγὴν τινέτω. δράσαντι παθεῖν, / τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ. // «Coro.- [...] Y así grita grandemente la Justicia cuando cumple una promesa: que por un golpe asesino se pague un golpe asesino. Que sufra el que obró, dice a voces refrán tres veces viejo».

A continuación se produce el lamento fúnebre de ambos hermanos análogo al κομμός¹³² de *Coéforas* (vv. 306-478) en el que también interviene el coro, aunque el grupo de mujeres en *MoloRa* se limite a decir en *xhosa* *Let it be so!*. Así pues, dada la brutalidad que puede suponer dar paso directamente a la venganza y, por ende, al matricidio tras la anagnórisis fraternal, en Esquilo y en Farber los hermanos entonan un extenso e intenso canto lírico con el que buscan la piedad del auditorio y pretenden justificar, en la medida de lo posible, el cumplimiento de la justicia divina partidaria de la retribución, así como hacer partícipe al espíritu del difunto Agamenón que pervive y cuya intervención es inevitable¹³³: *Among the dead the savage jaws of fire / cannot destroy the spirit*¹³⁴. // «Entre los muertos las salvajes fauces del fuego no pueden destruir el espíritu». Sobre este intercambio de súplicas al muerto, analizaremos diversos aspectos.

Por un lado, tanto Orestes como Elektra muestran su afición hacia su padre al dirigirse a este como *Father that begot us*¹³⁵// «Padre que nos engendró», en tres ocasiones, mientras que con Klytemnestra es todo lo contrario: *Mother that betrayed us*¹³⁶// «Madre que nos traicionó», tildándola de desleal en dos ocasiones. De este modo, tal y como promulgaba la concepción aristotélica, quien realmente es el agente activo es el hombre al aportar el esperma que permite la fecundación del óvulo femenino. Se desprecia así la labor biológica de la mujer por ser la mera portadora de la «semilla» y la que concibe (*vid. supra*), de la misma manera que se considera como principal productor del linaje, con lo cual la preferencia hacia la figura paterna es clara. Estamos ante la primera desvalorización de la maternidad y que luego se repetirá en las escenas posteriores, sin tener en cuenta el estrecho vínculo materno-filial que se establece durante la gestación dentro del mismo cuerpo de la mujer y el alimento que recibe el feto a través de la placenta. Sobre el calificativo de «traidora» desde el punto de vista de los hijos, hay que tener en cuenta que, al romper Clitemnestra su relación con Agamenón en aras de un nuevo vínculo matrimonial, se desvincula a su vez de todo lo que ha tenido que ver con él, lo que provoca la infravaloración y el rechazo de los pequeños¹³⁷. Se consideran a sí mismos «huérfanos», «indefensos» y «marginados»: **Elektra.-** *Orphans... see us like this both outcasts. /*

¹³² 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).

¹³³ Cf. Silva (2020: 4).

¹³⁴ Cf. Farber (2008: 55). Cf. Aesch. *Cho.* 324-326: **Χορός.-** τέκνον, φρόνημα τοῦ / θανόντος οὐ δαμάζει / πῦρ ἢ μαλερὰ γνάθος, / φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς. // «**Coro.-** Hijo, la feroz mandíbula del fuego no doma la razón del difunto; después mostrará su cólera».

¹³⁵ Cf. Farber (2008: 55-56).

¹³⁶ Cf. Farber (2008: 55-56).

¹³⁷ Cf. Hoyt (2013: 18) y Zeitlin (1996: 97).

*Banished from our home. [...] Orestes.- We are here as orphans without help / or home*¹³⁸.
 // «**Electra.-** Huérfanos... nos ven a ambos como marginados. Desterrados de nuestro hogar. [...] **Orestes.-** Estamos aquí como huérfanos sin ayuda ni hogar».

Continúan sus quejas y Elektra describe la muerte de Agamenón, desmembrado y mancillado por su esposa, y su relegado puesto de sirvienta encerrada en una celda cual perro rabioso: *You shamed me and set me / apart inside a cell, as if I were some rabid / dog*¹³⁹. // «Me avergonzaste y me apartaste dentro de una celda como si fuse un perro rabioso». Nuevamente se trata de un duro testimonio al dejar entrever las condiciones en las que debían vivir las trabajadoras domésticas, como por ejemplo en las habitaciones de los patios interiores de las casas señoriales de la supremacía blanca¹⁴⁰. La rabia aumenta, y el coro comienza a posicionarse del lado de los retoños de Agamenón, hasta que finalmente Orestes, reivindicando su papel heroico, clama: *Father, make me the master of your house. / Once drops of blood are shed upon the / ground they cry out for more*¹⁴¹. // «Padre, hazme dueño de tu casa. Una vez que las gotas de sangre se derraman en el suelo, claman por más».

5.12. Escena XII: *Plan*

En un momento de soledad –teniendo en cuenta que atrás está sentado el coro de mujeres- Klytemnestra, con botella de whisky y cigarro en mano, empieza un breve pero significativo monólogo en el que deja florecer sus remordimientos contra Agamenón por no saber apreciarla como la mujer fiel que fue y, además, expone la muerte de su hija Ifigenia por un motivo que era ajeno a su persona: Helena de Troya: *I was your chaste and faithful wife; yet I must lose my daughter, / while the whore Helen could keep her / daughter and live safe and flourishing at / home...*¹⁴². // «Yo fui tu casta y fiel esposa; sin

¹³⁸ Cf. Farber (2008: 56). Cf. Aesch. *Cho.* 247-254: Ὀρέστης.- ἰδοῦ δὲ γένναν εὖνιν αἰετοῦ πατρός, / θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν / δεινῆς ἐχίδνης. τοὺς δ' ἀπωφανισμένους / νῆστις πιέζει λιμός· οὐ γὰρ ἐντελεῖς / θήραν πατρώαν προσφέρειν σκηνήμασιν. / οὕτω δὲ κάμῃ τήνδε τ', Ἥλέκτραν λέγω, / ἰδεῖν πάρεστί σοι, πατροστερηγόνον, / ἄμφω φυγὴν ἔχοντε τὴν αὐτὴν δόμων. // «**Orestes.-** Mira la cría nacida del padre águila que ha muerto entre los nudos y entre los anillos de una terrible serpiente. A los que se han quedado huérfanos el hambre y el ayuno os oprime. Pues no están preparados para traer la presa del padre a los nidos. Así digo: puedes vernos a Electra y a mí como vástagos faltos de un padre, ambos expulsados de este palacio».

¹³⁹ Farber (2008: 57).

¹⁴⁰ Cf. Ginwala y Mashiane (1980: 15).

¹⁴¹ Cf. Farber (2008: 58-59). Cf. Aesch. *Cho.* 400-402: Χορός.- ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας / χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν / αἷμα. // «**Coro.-** Es ley que las gotas homicidas vertidas por el suelo exijan otra sangre».

¹⁴² Cf. Eur. *IA* 1201-1205: Κλυταιμῆστρα.- ἡ Μενέλεων πρὸ μητρὸς Ἑρμιόνην κτανεῖν, / οὐπὲρ τὸ πρᾶγμα ἦν. νῦν δ' ἐγὼ μὲν ἢ τὸ σὸν / σφύζουσα λέκτρον παιδὸς ἐστερήσομαι, / ἢ δ' ἑξαμαρτοῦσ', ὑπότροφον νεάνιδα / Σπάρτη κομίζουσ', εὐτυχῆς γενήσεται. // «**Clitemnestra.-** O que Menelao mate a Hermíone a cambio de su

embargo, debo perder a mi hija, mientras la zorra (promiscua) de Helena podía conservar a su hija y vivir segura y próspera en casa...».

Vuelve a brotar de ella el odio, pero ya no se focaliza tanto en su esposo y padre de la muerta, sino que responsabiliza a Helena, su hermana por parte de madre de haber provocado una confrontación entre aqueos y troyanos. Se dirige a ella como «zorra» en *MoloRa*, pero su injusta fama de promiscua viene ya de Homero donde se refiere a sí misma como «perra»¹⁴³. A diferencia del pasaje de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides del que bebe Farber, Klytemnestra, en vez de mencionar directamente a su hermana por su propio nombre, se refiere a ella en su condición de madre: «madre de Hermíone». En cambio, el corifeo y luego Ifigenia de la misma obra sí vierten ofensas contra ella¹⁴⁴. También se culpabiliza a Helena de ser la causante de todas las desgracias en la casa de Agamenón en la *Electra* de Eurípides¹⁴⁵. De todos modos Jiménez (2011: 74) interpreta que ambas hermanas poseen un κόνεον νόον -«mente perruna»- que las lleva a cometer adulterio, no solo por compartir parentesco, sino también por ser descendientes de Pandora, la primera mujer creada bajo las órdenes de Zeus a la que se la dotó de una mente impúdica y lasciva.

Aun así, y a pesar de no ser el propósito de este trabajo analizar pormenorizadamente a Helena puesto que no es un personaje que intervenga en *MoloRa*, consideramos necesario matizar su supuesta infidelidad y culpabilidad: si bien Homero fue el pionero en asentar algunos motivos literarios referidos a la hermana de Clitemnestra, como la culpabilidad, la belleza, la complicidad en el rapto o la falta de madurez¹⁴⁶, en realidad, si nos atenemos a otra lectura del mito, fue una recompensa de Afrodita a Paris si le entregaba a ella la manzana que llevaba la inscripción «para la más hermosa». Es, por tanto, una víctima más de los designios divinos. Quizá Farber pretenda seguir la línea calumniadora de la literatura griega clásica y responsabilizar a la figura de Helena para la audiencia que desconozca los antecedentes, los implicados y las consecuencias de la saga

madre, que era su asunto. Pero ahora yo, habiéndote conservado tu lecho, perderé a mi hija, y ella, habiendo cometido el delito, cuando encuentre a su hija bien cuidada en Esparta, será feliz».

¹⁴³ Cf. Hom. *Il.* VI, 344: δᾶερ ἔμεϊο κυνὸς κακομηχάνου ὄκρυοέσσης. // «Cuñado mío, de esta perra pérfida y horrible».

¹⁴⁴ Cf. Eur. *IA.* 1253: τλήμιον Ἑλένη // «Cruel Helena». Cf. Eur. *IA.* 1315-1316: πικρὰν / πικρὰν ἰδοῦσα δυσελένην. // «... que he encontrado amarga, amarga a la funesta Helena». Sobre el epíteto Δυσελένη, compuesto por el prefijo con sentido peyorativo δυσ- y el nombre de Helena, significando así «funesta Helena».

¹⁴⁵ Cf. Eur. *El.* 213-214: Χορός.- πολλῶν κακῶν Ἑλληνισιν αἰτίαν ἔχει / σῆς μητρὸς Ἑλένης σύγγονος δόμοις τε σοῖς. // «**Coro.**- De los numerosos males y de tu casa es culpable Helena, la hermana de tu madre».

¹⁴⁶ Cf. Saquero (2014: 114).

Atrida. De este modo desvía por un momento la atención en otra mujer y carga las responsabilidades en otro personaje ahora mismo ajeno a la trama.

Klytemnestra sale del plano y aparecen los dos hijos planeando el matricidio. Adaptando el proyecto al ambiente de las audiencias de la TRC, este propósito fraternal vindicativo se asemeja más a la conspiración esquílea que la de sus otros camaradas trágicos, pero el complot hace cómplice pasiva a Elektra en su condición de sirvienta de la casa y no hace mención de su papel en el asesinato. Simplemente las acotaciones de *MoloRa* describen que la heroína se dirige rápidamente a preparar la mesa para la cena. Así pues, se espera y se presupone que quien lleva a cabo la acción ejecutora sea el hombre y no la mujer debido a los estereotipos de género, no solo de la Antigüedad sino también de la cultura occidental contemporánea, perpetuando así la virilidad, la energía y la fortaleza en los varones, y la debilidad, la delicadeza, la finura o la sumisión en las mujeres.

El plan de ambos no dista mucho de la versión de Esquilo, pues en *MoloRa* Orestes, durante la cena familiar, pretende esperar a Aiesthus y arrancarle el corazón frente a su madre y luego asesinarla a ella en la cama paterna: [...] *we will eat as a family tonight. [...] I will lay her to bed like child in the / womb... / And wait for our stepfather's return. / She will see me rip his heart from its cage. / And then I will open her in our father's / bed*¹⁴⁷. // «Comeremos como una familia esta noche [...] La acostaré como a un niño en el vientre... Y esperaré el regreso de nuestro padrastro. Ella me verá arrancarle su corazón de su jaula. Y luego le abriré en la cama de nuestro padre».

Sobre los detalles ejecutores de ambos homicidios, resulta curioso y notable que una vez más se mencione un gesto afectuoso de un hijo hacia su madre –y no al revés-, como el de recostarla cual niña sobre su regazo. En la versión original sudafricana emplea el término *womb*, más relacionado con el útero, aunque Orestes carezca de este órgano, por lo que la autora pretende establecer una íntima conexión maternofilial que justamente no experimenta el héroe al ser exiliado cuando era un retoño. Por su parte, la atención se ha centrado en la aparición de este nuevo personaje masculino, de modo que Elektra tendrá una participación menor y más secundaria a partir de esta escena y las tres siguientes. Aquí se limita a comentarle a su hermano que Klytemnestra es una mujer borracha y que soñó el parto de una serpiente, de tal forma que Orestes se identifica con el ofidio y se reafirma como el vengador de su padre: *I come from the same womb as that / snake. / This dream*

¹⁴⁷ Cf. Farber (2008: 60).

*fulfils in me. She will die by violence for she has / nursed a violent thing*¹⁴⁸. // «Vengo del mismo vientre que esa serpiente. Este sueño se cumple en mí. Ella morirá con violencia porque ella ha amamantado una cosa violenta». Como se puede comprobar en esta breve intervención, este Orestes mantiene en el plano moral el carácter decidido y determinativo de dar muerte a los usurpadores del trono de Agamenón, igual que el de los tres dramaturgos griegos, pero aclara el orden en el que llevará a cabo los crímenes de sangre: primero el de su padrastro, y posteriormente el de su madre, al contrario que como lo perpetra en la *Electra* de Sófocles. Esta caracterización masculina vindicativa es fiel a los anhelos de gran parte de la comunidad surafricana negra a la hora de enjuiciar a los victimarios, pues cabe recordar que la filosofía *Ubuntu* de las audiencias de la TRC y su *modus iudicandi* fueron objeto de crítica y cuestionamiento¹⁴⁹.

5.13. Escena XIII: *Home*

Aparecen sentados en la mesa Klytemnestra y Orestes mientras esta le sirve una buena ración de comida al forastero. No proporciona el mismo trato a Elektra, que está limpiando la ropa, sino que la llama para darle una porción menor de pollo y se sienta en el suelo a comérselo. El trato discriminatorio que da a la hija frente la actitud servicial que muestra ante el huésped es atroz, continuando así en sus mandatos déspotas hacia la sirvienta, que no replica y se limita a obedecer. La ropa y las botas que lava Elektra tienen carga simbólica ya que en realidad son las de Ayesthus. Su tamaño es tan impresionante que intimida a la heroína, y es por ello por lo que su presencia representada en sus vestiduras coacciona a la joven y se muestra más temerosa en comparación con las escenas anteriores. También en Sófocles Electra le teme a Egisto; por eso cuando inicia un largo diálogo con el corifeo justificando su resuelta fidelidad a su padre y sus deseos de venganza, este le pregunta si su bravura y confianza se debe a la ausencia de Egisto del palacio, lo que confirma (vv. 312-313).

Recordemos que Orestes y Elektra ya se han reconocido en las escenas anteriores y han planeado las pautas del homicidio, pero han de actuar como si no se conociesen. Su hermano siente pena por ver a su hermana en tales condiciones, incluso Klytemnestra le llega a decir: *Let her not move you! / She weeps not for the news of her / brother! / She grieves the loss of her revenge!*¹⁵⁰. // «¡No permitas que te conmueva! ¡Ella no llora por las

¹⁴⁸ Cf. Farber (2008: 60). Cf. Aesch. *Cho.* 543-550.

¹⁴⁹ A propósito de los detractores de esta experiencia judicial, cf. Rodríguez Montenegro (2011: 59).

¹⁵⁰ Cf. Farber (2008: 61-62).

noticias sobre su hermano! ¡Lamenta la pérdida de su venganza!». Son unas palabras deshumanizadas y poco empáticas para el sufrimiento real que vivió Elektra en ese momento, pero, si nos adentramos en la intencionalidad de sus palabras, deja entrever cuál es la postura de esta madre, supuestamente apenada, por la muerte de Orestes. Llegamos a un momento en el que nos podemos cuestionar si es cierta o no la sensibilidad de Klytemnestra por los cambios bruscos emotivos que exterioriza.

Nuevamente en una conversación que mantiene con Orestes, bajo los efectos del alcohol, se abre en canal y se lamenta ahora por la muerte de sus tres hijos: el bebé que tuvo con Tántalo, su hija Ifigenia y ahora Orestes. Pero el culmen del dolor, que incluso conmueve a Orestes, se produce en el momento en el que, tras detallar el recibimiento de Agamenón por parte de Ayesthus y de Klytemnestra y posterior asesinato, recuerda afectada la noche en la que vio por última vez a su hijo y que nunca más volvería a estar con él, con sus zapatitos en mano a modo de recuerdo:

Girl – It was ever your nature to love / your father... / But sons have a deeper affection for their / mothers... / And mothers for their sons. / As a babe – I could not wean him from / the breast. / He was just a little boy when she took / him away. / (Addressing their shoes) Orestes... / I never saw you a man¹⁵¹.

«Niña – Siempre fue tu naturaleza amar a tu padre... Pero los hijos tienen un afecto más profundo por sus madres... Y las madres por sus hijos. Cuando era un bebé – no podía destetarlo del pecho. Él era solo un niño cuando ella se lo llevó. (Dirigiéndose a sus zapatos) Orestes... Nunca te vi hombre».

Aunque ya subyacía en estas tres últimas escenas, aquí aparece explícitamente lo que la psicología moderna tildará como «complejo de Edipo» y «complejo de Electra», cuyas definiciones aparecen bien reflejadas en este breve parlamento de Klytemnestra. Así pues, es tal la situación emotiva que ya en la figura de Orestes se produce un primer acercamiento con su madre a nivel emocional, debilidad que no se manifiesta en la *Electra* de Eurípides hasta que no da muerte a Egisto y debe dar paso al matricidio, como tampoco en la homónima de Sófocles, y mucho menos en las *Coéforas* de Esquilo. Puede desconcertar esta acción farberiana si nos ceñimos a las obras trágicas en las que simplemente se pretende dar continuidad a un ciclo de venganzas en la que la antagonista principal es Clitemnestra. No sabemos si su embriaguez condiciona su susceptibilidad juntamente con la floración de su sentimentalismo y muestra su verdadera personalidad

¹⁵¹ Cf. Farber (2008: 65). Cf. Eur. *El.* 1102-1104: **Κλυταιμῆστρα.**- ὃ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν ἀεί- / ἔστιν δὲ καὶ τόδ'· οἱ μὲν εἰσιν ἀρσένων, / οἱ δ' αὖ φιλοῦσι μητέρας μᾶλλον πατρός. // «**Clitemnestra.**- Hija, has nacido para amar siempre a tu padre. Y también sucede esto: unos están de parte del padre, pero a su vez otros aman más a su madre que a su padre».

como mujer dolida y débil que carece del amor de sus hijos, o si por el contrario confluyen emociones dispares que no sabe controlar, pero a simple vista la autora nos muestra un ambiente más cercano a la realidad en la que el ser humano es un ser social, racional, pero también aguarda una enriquecedora naturaleza emocional.

Supuestamente Klytemnestra está hablando con un «extraño» con el que puede abrirse porque se encuentra fuera del núcleo familiar. Suele suceder con las personas que presentan dificultades para exteriorizar sus emociones y mostrar el afecto a sus familiares, y por eso se sinceran y dejan florecer sus sentimientos con personas ajenas. Quizá por ese motivo nuestra protagonista blanca exponga su verdadero sentir maternal y su queja lastimosa por no recibir el afecto filial. Al final, aunque estos personajes caractericen rasgos frívolos, fríos, vengadores, no dejan de ser personas que también sufren. De este modo se puede reafirmar que la tristeza momentánea de ambas Clitemnestras debe considerarse al menos sincera y no fingida, como algunos estudiosos han pretendido para reafirmar la deshumanización y la vileza de este personaje¹⁵². Esto viene a reflejar a la perfección el arrepentimiento de aquellos ofensores que en algún momento cometieron actos atroces tanto por voluntad propia como forzados a ello. Sin alejarnos de la trama farberiana, un claro ejemplo puede ser el testimonio de Jeffrey Benzein y su *Wet Bag Method* (vid. *supra*).

Ante la palpable sentimentalidad del hermano, Elektra corta la emotividad que florece entre madre e hijo, espetándole a la perpetradora que no es merecedora de mencionar el nombre de su hermano: *She has no right to use my brother's / name*¹⁵³. // «Ella no tiene derecho para utilizar el nombre de mi hermano». El objetivo de Elektra es claro y no parece dispuesta a cambiar el transcurso del plan, por lo que empezamos a percibir quién llevará la voz cantante en la ejecución de los homicidios. Frente a la firmeza de la heroína, el carácter de Klytemnestra cambia radicalmente y le susurra al oído: *We revealed your father's broken body for / all to see*¹⁵⁴. // «Revelamos el cuerpo destrozado de tu padre para que todos lo viesen»; y nuevamente repite las palabras que ya pronunció en la escena I: *Here lies Agammenon my husband / made a corpse by this right hand. / A Masterpiece of Justice. Done is done*¹⁵⁵.

¹⁵² Cf. Bañuls y Crespo (2004: 119).

¹⁵³ Cf. Farber (2008: 65).

¹⁵⁴ Cf. Farber (2008: 65).

¹⁵⁵ Cf. Farber (2008: 23).

Tal y como se esperaba, Klytemnestra se queda dormida sobre la mesa del salón y los hermanos proceden con el plan: Elektra le quita el cigarrillo que tiene entre manos, mientras que Orestes se la lleva en brazos a la cama –representada por su mesa de testimonio- como si fuera un niño. Elektra es contundente y coge el hacha homicida de su madre pidiendo venganza para los suyos. Adopta una postura sofoclea de ahora en adelante, rencorosa, pero se mezcla con la acción de la *Electra* de Eurípides ya que indica, en cierta manera, a su hermano que encontrará a su padrastro en los campos circundantes al palacio. Le ordena bastante airada que lo mate como un animal y le traiga su corazón: *Slaughter him like a beast and bring me / his heart*¹⁵⁶. El odio que muestra a Ayesthus es similar a la vigorosa antipatía de su homóloga eurípidea. A estas alturas del análisis podemos resaltar la obsesión de esta heroína con los enemigos de Agamenón, en especial su aversión con Egisto, al que hace responsable de la destrucción del hogar paterno. Frente a las vestiduras de tamaño considerable de Ayesthus, que resultaban intimidatorias, fuera de su alcance no es sino una pobre víctima que desconoce su destino, de manera que Elektra se envalentona aún más. Es tal su cólera que pide a su hermano una muerte análoga al sacrificio de un animal. Y no solo eso, la orden que le profiere a su hermano ya nos parece indicar que quien lidera el plan vengativo es ella, como si fuese la principal interesada en la muerte de la pareja.

5.14. Escena XIV: *Curse*

La escena XIV es la más breve en cuanto a materia discursiva, pero bastante reveladora al representar simbólicamente el asesinato de Ayesthus con el uniforme en el suelo y una serpiente muerta colgada en su lugar. Sin duda en las tragedias griegas sí se escenifica fuera de escena este y todos los asesinatos, expresando el dolor angustiado de Egisto por medio del coro, por el mensajero o por el mismo tirano. El orden homicida es el mismo que el de las *Coéforas* de Esquilo o a la *Electra* de Eurípides, a diferencia de la homónima sofoclea, en la que se alternan los asesinatos. Aquí el ejecutor también es Orestes, que se dirige en el final de la escena anterior al campo con arma en mano en busca de su padrastro. Mientras Orestes se encuentra fuera de plano, quien anuncia el primer homicidio es Elektra. Nos atreveríamos incluso a relacionarla con una Erinia que persigue de cerca a la asesina de Agamenón. Aunque la muerte de Ayesthus se lleva a cabo en la escena XV –*Vengeance*–, es menester mencionar la representación simbólica que se hace de ella, pues Orestes, con el hacha, golpea las botas de su padrastro hasta ensangrentarlas,

¹⁵⁶ Cf. Farber (2008: 67).

como hiciera un corazón. El hecho de hacer uso del calzado se debe a que en el *apartheid* sudafricano –así como en otro tipo de masacres, avalanchas humanas, atentados o exhumaciones- el reconocimiento de la víctima se realiza por medio de un objeto material que lleva en el momento de su fallecimiento¹⁵⁷.

En cuanto a la representación del ofidio, es un símbolo que se acerca más a la doctrina cristiana y la conexión que guarda con la muerte, como viene a confirmar Klytemnestra cuando la ve y se refiere a ella como «espíritus demoníacos» o incluso «Satán»¹⁵⁸. De todos modos, también cabe la posibilidad de que esta serpiente sea una anunciación de la llegada de su vengador, a modo de aviso inminente. Sin embargo, bajo el punto de vista analítico moderno, esta muerte supone una alteración en la consideración de perpetrador-Klytemnestra-Ayesthus/ víctima-Elektra-Orestes. Desde ese momento en el que se asesina a Ayesthus –portavoz también de la supremacía blanca- se demuestra que la población sudafricana blanca también padeció los ataques raciales por parte de la comunidad negra, lo que convierte esta situación en un ciclo sin fin.

5.15. Escena XVI: *Lost*

Ambos hermanos se reencuentran entre los campos y Orestes trae el corazón de Ayesthus, como había pedido su hermana. Así pues, no fracasa en sus pretensiones de asesinar al amante de su madre, como tampoco lo hace su homólogo euripideo. En Elektra confluyen en un mismo instante diversas emociones, rozando la locura. Ríe y llora al mismo tiempo, y baila enérgicamente con el corazón entre las manos y las botas puestas de Ayesthus a modo de victoria. Mientras, maldice a su padrastro: *At last – Ayesthus, you are what you / always were... / an animal without a heart*¹⁵⁹. // «Por fin Egisto eres lo que siempre fuiste... un animal sin corazón». Este parlamento muestra ciertas pinceladas sobre el gran odio que profesaba nuestra heroína euripidea hacia Egisto por ser el responsable de sus constantes desgracias y su orfandad¹⁶⁰. Con este tipo de discursos se pretende cerrar las heridas de aquellos personajes víctimas de las ofensas recibidas constantemente¹⁶¹.

Orestes, en contraposición a la caracterización que se presenta en la escena X y el papel que cumple en el matricidio, se ve aturdido por las palabras que había recibido del coro de mujeres en la escena XV –que analizaremos en el apartado relacionado con la

¹⁵⁷ Cf. Palmeri (2013: 254).

¹⁵⁸ Cf. Farber (2008: 69).

¹⁵⁹ Cf. Farber (2008: 70).

¹⁶⁰ Cf. Eur. *El.* 914-956.

¹⁶¹ Cf. García Pérez (2012: 103).

función del coro en la obra farberiana y en las tragedias griegas-. No solo le hace ver a su hermana su arrepentimiento, sino que ahora la maldición recae en ellos: *Elektra – we are lost! [...] Let me kill my mother – then let me die*¹⁶². // «¡Elektra, estamos perdidos! [...] Permíteme matar a mi madre y luego déjame morir». Es evidente que se aleja del Orestes de Esquilo y del de Sófocles y, por ende, se acerca al de Eurípides ante esta reflexión racional y lógica que plasma en estas palabras y cuya postura se verá reforzada y justificada en la escena XVIII. Por otro lado, Elektra sigue imbuida en sus pensamientos, venerando al vengador paterno y clamando constantemente el rescate de la memoria de Agamenón y de sus antepasados. La entonación de sus palabras, su gestualidad y su movimiento en escena reafirman el carácter pasional y compulsivo de la heroína como sucede en Eurípides.

5.16. Escena XVII: *Truth*

Se trata de uno de los actos más importantes de la obra de *MoloRa* por tratarse del momento en el que ya se reencuentra toda la familia. Klytemnestra reconoce a su hijo Orestes, sucediendo así la segunda anagnórisis de la trama sudafricana. Este encuentro maternofilial extenso a la par que emotivo previo al matricidio no se desarrolla como tal en la *Electra* de Eurípides ya que la heroína prosigue en sus engaños y participa en el homicidio junto con su hermano en el interior del palacio, donde se escuchan las últimas súplicas de una madre aterrada y se exponen posteriormente en el ἐγκύκλιμα los cuerpos de Clitemnestra y de Egisto. Por su parte, en la obra homónima de Sófocles tampoco existe una conversación anterior a la acción vindicativa, sino que los lamentos de la protagonista se producen en el interior del palacio cuando Orestes le asesta las puñaladas y Electra, a modo de narradora, comenta al coro y al público el desarrollo del asesinato. Pero es la escena farberiana la que guarda mayor relación con las *Coéforas* de Esquilo, cuando Clitemnestra, en un breve diálogo con Orestes trata de justificar su actuación como madre para con él, pero sin éxito. No obstante, es curioso cómo aquí, en la obra farberiana, siendo Orestes quien va a ejecutar el plan, no intervenga activamente como su homólogo esquileo, sino que más bien el cruce de reproches se produce nuevamente entre madre e hija; es más, el héroe solo pronuncia una sentencia al final de la escena: *You have made me what I am*¹⁶³. // «Tú me hiciste lo que yo soy».

¹⁶² Cf. Farber (2008: 71).

¹⁶³ Cf. Farber (2008: 75).

Retomando la escena de *MoloRa*, en el encuentro familiar Klytemnestra, rodeada por el coro de mujeres tal y como hicieran las Erinias, reconoce a su hijo por compartir los mismos rasgos que su padre, como también advirtió su hermana en escenas anteriores: *The dark face of Agamemnon*¹⁶⁴. // «El oscuro rostro de Agamenón». Muestra un semblante preocupante debido al cumplimiento de su pesadilla que ya mencionó en la escena VIII y vuelve a concretar ante la presencia de su hijo: [...] *a man before me / carrying the face of my darkest night*¹⁶⁵. // «[...] un hombre ante mí, que lleva el rostro de mis noches más oscuras». Frente a lo que parece ya un cambio en la caracterización de la protagonista blanca más humanizada, Elektra continúa en su postura despiadada, arrojándole el corazón de Ayesthus y anunciándole, así como sucede con su homónima eurípidea, su nueva compañía en el infierno: *By whose side you soon will lie as a / corpse and you shall be his bride in Hell's / hall as wife you were to him on earth*¹⁶⁶. // «A cuyo lado yacerás como un cadáver y serás su novia en los pasillos del infierno como lo fuiste para él en la tierra». Cuando Klytemnestra se lamenta por la muerte de su esposo Ayesthus, también lo hace por su hegemonía hogareña que se desvanece: *No! My love, my power... / Dead*¹⁶⁷. // «¡No! Mi amor, mi poder... Muertos»; y por su supremacía racial durante el *apartheid*. Podría decirse que es un modo de escenificar los últimos años del régimen segregacionista con la pérdida de la fuerza política, no solo interior, sino también exterior, pues recordemos que EEUU dejó de prestar apoyo financiero ante las políticas intolerables del gobierno segregacionista del NP.

Las palabras iracundas de Klytemnestra que profiere a su hija tienen un mensaje cifrado: *You know not what you do. / Already the darkness is in your eyes. / You become me. You choose the curse*¹⁶⁸. // «No sabes lo que haces. Ya la oscuridad está en tus ojos. Te conviertes en mí. Tú eliges la maldición». Hemos resaltado en negrita *you become me* debido a que se manifiesta un cambio de rol: la víctima ha pasado a ser el perpetrador, y viceversa. Así pues, la muerte de Ayesthus y la venidera de Klytemnestra los convierte en los nuevos damnificados y el ciclo vindicativo cambia de tornas. Orestes y Elektra han

¹⁶⁴ Cf. Farber (2008: 72).

¹⁶⁵ Cf. Farber (2008: 72). Cf. Farber (2008: 45): *Every night the shadow of my son would / fall over my bed. The inevitable vengeance he would one / day bring.* // «Todas las noches la sombra de mi hijo caería sobre mi cama. La inevitable venganza que algún día traería».

¹⁶⁶ Cf. Farber (2008: 72). Cf. Eur. *El.* 1142-1145: **Ἠλέκτρα.**- κανοῦν δ' ἐνήρκται καὶ τεθηγγμένη σφαγίς, / ἥπερ καθεῖλε ταῦρον, οὗ πέλας πεσῆ / πληγεῖσα· νυμφεῦσή δὲ κὰν Ἄιδου δόμοις / ᾧπερ ξυνηῦδες ἐν φάει. // «**Electra.**- He comenzado la cesta y preparado el cuchillo de sacrificio que mató al toro, cerca del que caerás herida. Te casarás en las moradas del Hades con quien dormías en la luz del día».

¹⁶⁷ Cf. Farber (2008: 72).

¹⁶⁸ Cf. Farber (2008: 72-73).

definido sus caracteres de igual modo que su madre; es decir, como seres ejecutores de homicidios. Si deciden asesinar a Klytemnestra, se convierten en ella porque ya en su momento la protagonista decidió poner punto final a la vida de Agamenón¹⁶⁹. Y es lo que pretende escenificar Yaël Farber: la participación de ambos bandos durante las represiones, las detenciones y las masacres del régimen segregacionista, lo que supone un ciclo sin fin a estas confrontaciones raciales y que deben cesar en algún momento.

Sin embargo, parece aumentar el enojo de Elektra, mostrándose muy agresiva como la de Sófocles, y vuelve a mencionar aquel breve parlamento de la escena I donde la culpa de su desdichada vida (*vid. supra*). Mientras tanto, imbuida en sus pensamientos, Klytemnestra adopta por un breve período de tiempo un carácter profético sobre su devenir. Adapta las palabras de Casandra del *Agamenón* de Esquilo, cuando la concubina del rey expone sus temores ante la irascible reina tras haber matado esta a su esposo: *It comes upon me as prophesied. / I was the two footed lioness that bore / these wanting wolves. / I killed – and now must die*¹⁷⁰. // «Viene sobre mí como estaba profetizado. Yo era la leona de dos patas que dio a luz a estos lobos necesitados. Maté y ahora debo morir».

La caracterización animal tanto de Klytemnestra como de sus hijos es relevante. Por un lado, la perpetradora alude a sus hijos como «lobos necesitados», y Elektra ya en la escena XI, cuando lanza plegarias en la tumba de su padre, se refiere junto a su hermano como «lobos insaciables de venganza»: *We're bred from her, like wolves, whose / savage hearts do not reveal*¹⁷¹. // «Nacimos de ella, como lobos, cuyos corazones salvajes no ceden». Por otro lado, la caracterización animal de la leona es, junto con el de la loba, otro de los rasgos que recogen los personajes femeninos rebeldes y contrarios al ideario social antiguo. Igual que la loba, o incluso la zorra, la leona implica una traición, en este caso hacia Agamenón, pero también se la relaciona con cualidades como el coraje, la audacia y la temeridad al no ceder ante el sexo masculino. Esta forma de caracterizar a las mujeres representa la contraposición con el prototipo femenino clásico, creando una tensión entre hombres y mujeres, entre el ámbito doméstico y el campo de batalla, o entre los espacios

¹⁶⁹ Cf. Stathaki (2009: 159-160)

¹⁷⁰ Cf. Farber (2008: 73); cf. Aesch. *Ag.* 1256-1260: **Κασάνδρα.**- παπαῖ, οἷον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δέ μοι. / ὄτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἷ ἐγὼ ἐγώ. / αὐτὴ δίπους λέαινα συγκοιμωμένη / λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίᾳ, / κτενεῖ με τὴν τάλαιναν. // «**Cassandra.**- ¡Ay, ay, qué fuego este! ¡Se me viene encima! ¡Ay, ay, ay, de mí, Apolo Licio! Esta leona de dos pies, que se acuesta con un lobo, en ausencia de su noble león, me matará a mí, desgraciada».

¹⁷¹ Cf. Farber (2008: 59); cf. Aesch. *Cho.* 421-422: **Ἠλέκτρα.**- λύκος γὰρ ὅστ' ὠμόφρων / ἄσαντος ἐκ ματρὸς ἐστὶ θυμός. // «**Electra.**- Pues como un lobo salvaje, mi corazón se muestra implacable por nuestra madre».

públicos y los privados¹⁷². Así pues, se recalca la «bestialidad», la locura y las ansias de venganza y de poder que han residido en ella durante largo tiempo y que la han llevado a la funesta reputación hasta la actualidad. También el coro de la *Electra* de Eurípides (v. 1162) la llama ὀρεία λέαινα «leona de las montañas». Curiosamente, no se hace referencia explícita al instinto protector y maternal propio de las hembras tras alumbrar y proteger a los cachorros, de modo que se acentúa su crueldad.

Asimismo Casandra en *Agamenón* aporta un dato que puede resultar de interés para comprender la metáfora del lobo y del león en las tragedias griegas, en concreto en las dos primeras obras de Esquilo: en relación con el amante, la profetisa llama «lobo» a Egisto en contraposición con Agamenón, calificado como «león noble», representante de los valores masculinos griegos: αὕτη δίπους λέαινα συγκοιμωμένη / λύκῳ, λέοντος εὐγενοῦς ἀπουσίᾳ¹⁷³. // «Esta leona de dos pies, encamándose con un lobo en ausencia de su noble león». Podemos comprobar que el propósito del *canis lupus* es doble en el tragediógrafo griego ya que, por un lado, es una forma de referir a la cobardía o papel pasivo de Egisto en la acción trágica –recordemos que varios estudios lo enmarcan dentro del carácter débil propio de las mujeres, que prefiere vivir en el interior del palacio, frente a la virilidad de su esposa-. Por otro lado, el lobo representa la perseverancia de Orestes y Electra en materia vindicativa (*vid. supra*), y es este último sentido el que toma Farber para metaforizar la sed de venganza.

Ante la muerte inminente, Klytemnestra se dirige hacia el hacha con la intención de atacar a Elektra y a Orestes: *Bring me my man-killing axe*¹⁷⁴ // «¡Tráeme mi hacha asesina!». Pero frente a su indefensión por no disponer del arma y su acorralamiento, se crea un ambiente sumamente emotivo, incluso catártico tanto entre los actores y actrices como entre el público al pronunciar las palabras célebres de su homónima esquilea dirigidas a su hijo: (*Pleading*) *My son, - hear me – For I will say this / only once. / Upon this breast you often lay asleep. / And from here you sucked the milk that / made you strong. I gave you life. And if you take mine - / you will never know peace again*¹⁷⁵. // «Hijo mío, escúchame, porque te diré esto solo una vez. Sobre este pecho muchas veces

¹⁷² Cf. Konstantinou (2012:129).

¹⁷³ Cf. Aesch. *Ag.* 1258-1259.

¹⁷⁴ Cf. Farber (2008: 73). Cf. Aesch. *Cho.* 889: **Κλυταιμνήστρα.**- δοίη τις ἀνδροκμηῆτα πέλεκυν ὡς τάχος. // «**Clitemnestra.**- Que alguien me entregue el hacha asesina. ¡Rápido!».

¹⁷⁵ Cf. Farber (2008: 74). Cf. Aesch. *Cho.* 896-898: **Κλυταιμνήστρα.**- ἐπίσχες, ὃ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα / οὖλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα. // «**Clitemnestra.**- ¡Detente, hijo mío, respeta este pecho, niño, sobre el cual tú muchas veces, mientras dormías, chupaste con las encías la leche nutricia».

dormiste. Y de aquí mamaste la leche que te hizo fuerte. Yo te di la vida. Y si tomas la mía, nunca volverás a conocer la paz». Quizá sea una de las escenas más conmovedoras de la obra farberiana, al igual que de las *Coéforas* de Esquilo. La referencia al pecho materno es evidente como muestra de compasión, tal y como hemos mencionado en capítulos anteriores. En este caso se alude a la mama con la intención de buscar el reconocimiento de su labor propiamente maternal anterior a la cadena de desgracias familiares e intentar así conmover y ablandar a sus hijos. Es un símbolo al vínculo indisoluble maternofilial en el que por un momento ambos se funden, representando así el esquema matrilineal frente al νόμος patriarcal que defiende Orestes en sus intenciones de vengar la muerte de su padre¹⁷⁶. Eurípides, por su parte, reelabora en *Electra* este motivo suplicante al detallar el mismo Orestes, después de exponerse los cuerpos de Egisto y de Clitemnestra en el ἐγκύκλημα, al coro el gesto de su madre antes de morir (vv. 1206-1207): κατεῖδες, οἷον ἂ τάλαιν' ἔξω πέπλων / ἔβαλεν, ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖσιν [...]. // «¿Y viste cómo la desgraciada sacó del peplo y mostró su pecho en el momento de su muerte [...]?»¹⁷⁷.

Elektra se complace malévolamente del destino mortal de su madre y, por ende, de la liberación de la comunidad negra sudafricana: *This night's end is already written./ Our destiny must be played out!*¹⁷⁸. // «El final de esta noche ya está escrito. ¡Nuestro destino debe jugarse!». Sin embargo, Klytemnestra advierte a su hija que no se convierta en la nueva victimaria, en parte porque le perseguirá la culpabilidad por proseguir con este conflicto racial: *Nothing... nothing is written. / Do not choose me. The hounds / that avenge all murder will forever hunt / you down*¹⁷⁹. // «Nada... nada está escrito. No elijas ser yo. Los perros que vengan todos los asesinatos siempre te perseguirán». Su intento reconciliador no parece surtir efecto ante el odio profundo que desprende Orestes en sus palabras: *You have made me what I am!*¹⁸⁰. // «¡Tú me has hecho lo que yo soy!», con lo cual se convierte en la nueva víctima esperando la muerte venidera: *Then strike my child – and be done*¹⁸¹. // «Entonces golpea, hijo mío, y listo».

¹⁷⁶ Cf. Morales Ortiz (2007: 156).

¹⁷⁷ A propósito del motivo suplicante con relación a la exposición del seno maternal en los tragediógrafos griegos, cf. Morenilla (2022).

¹⁷⁸ Cf. Farber (2008: 74).

¹⁷⁹ Cf. Farber (2008: 74). Cf. Aesch. *Cho.* 924: **Κλυταιμνήστρα.**- ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας. // «**Clitemnestra.**- ¡Cuidado! Guárdate de las perras vengadoras de una madre!».

¹⁸⁰ Cf. Farber (2008: 75).

¹⁸¹ Cf. Farber (2008: 75).

5.17. Escena XVIII: *Shift*

En esta escena, Orestes se encuentra dispuesto a matar a su madre con un hacha, pero el coro comienza un acto perlocutivo con la entonación de una melodía tradicional *xhosa*. Entre las conmovedoras palabras de su madre y los cantos embaucadores y mánticos del grupo de mujeres, Orestes recapacita ante la posibilidad de una reconciliación, de modo que intenta que su hermana entre también en razón y tire el arma homicida. En cambio, Elektra, atónita y con sed de venganza, no entiende la decisión 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*¹⁸²: **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*¹⁸³. // «**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 gritos. **Orestes**: Aún hay tiempo, hermana. Vete. Reescribe este antiguo final».

Cuando Elektra menciona a las Furias, también Klytemnestra en la escena anterior hace referencia a ellas como «perras vengadoras». Se les atribuye el papel de las Erinias como vengadoras de los delitos familiares en las tragedias griegas. En el primer κομμός 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 un suceso necesario para que la Justicia continúe su transcurso y las Erinias cumplan con su cometido. Este proceso retributivo viene exigido, como hemos mencionado anteriormente, por la ley griega del Talión, cuyo precepto domina el mundo cruento de estos personajes vengativos (vv. 398-404):

Ἡλέκτρα.- καὶ πότε ἂν ἀμφιθαλῆς / Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι, / φεῦ φεῦ, κάρανα δαΐζας; / πιστὰ γένοιτο χόρα. / δίκαν δ' ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ. / κλυτε 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».

¹⁸² Cf. Vellino y Waisvisz (2013: 122).

¹⁸³ Cf. Farber (2008: 75-76).

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.)¹⁸⁴:

Ὀρέστης.- οὗτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενής / χρησμός κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν, / κάξορθιάζων πολλά καὶ δυσχειμέρους / ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν ἐξαυδόμενος, / εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους· [...] αὐτὸν δ' ἔφρασκε τῇ φίλῃ ψυχῇ τάδε / τείσειν 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 frente a 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 y de las víctimas de las políticas segregacionistas. 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)*¹⁸⁵.

«**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)».

De igual modo sucede en la *Electra* de Eurípides, donde Orestes entra en una crisis moral y emocional. A diferencia de su hermana, siente compasión por su madre, con lo cual demuestra que el lazo entre madre e hijo no se ha roto por completo. 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):

Ὀρέστης.- τί δῆτα δρῶμεν; μητέρ' ἢ φονεύσομεν; / **Ἡλέκτρα.**- μὼν σ' οἶκος εἶλε, μητρός ὡς εἶδες δέμας; / **Ὀρέστης.**- φεῦ / πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κάτεκεν; / **Ἡλέκτρα.**- ὥσπερ πατέρα σὸν ἦδε κάμὸν ὤλεσεν. / **Ὀρέστης.**- ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας. / **Ἡλέκτρα.**- ὅπου δ' Ἀπόλλων σκαιὸς ἦ, τίνες σοφοί; / **Ὀρέστης.**- ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἦν οὐ χρῆν, κτανεῖν. / **Ἡλέκτρα.**- βλάβητι δὲ δὴ τί πατρὶ τιμωρῶν σέθεν; / **Ὀρέστης.**- μητροκτόνος νῦν φεῦξομαι, τόθ'

¹⁸⁴ No es nuestro propósito estudiar pormenorizadamente los diversos epítetos de Apolo, pero para profundizar sobre este tema, cf. Detienne (2001) y Morales Troncoso (2006: 221).

¹⁸⁵ Cf. Farber (2008: 76).

ἀγνὸς ὢν. / **Ἥλέκτρα.**- καὶ μὴ γ' ἀμύνων πατρὶ δυσσεβῆς ἔση. / **Ὀρέστης.**- ἐγὼ δα μητρὸς δ' οὐ φόνου δώσω δίκας; / **Ἥλέκτρα.**- τί δ' ἦν πατρώαν διαμεθῆς τιμωρίαν; / **Ὀρέστης.**- ἄρ' αὐτ' ἀλάστωρ εἶπ' ἀπεικασθεὶς θεῶ; / **Ἥλέκτρα.**- ἱερὸν καθίζων τρίποδ'; ἐγὼ μὲν οὐ δοκῶ. / **Ὀρέστης.**- οὐ τὰν πιθοίμην εὖ μεμαντεῦσθαι τάδε. / **Ἥλέκτρα.**- 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 diría un genio maléfico vengador fingiendo ser 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!».

Asimismo la humanización de Orestes en Esquilo se deja entrever cuando llega a dudar sobre la acometida y le expresa a Pílates la posibilidad del perdón (v. 899): Πυλάδη τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν; // «Pílates, ¿qué voy a hacer? ¿Me perdonaré matar a mi madre?». Sin embargo, la compasión del héroe esquileo se disipa al instante debido a que su amigo le recuerda el cumplimiento de la orden de Apolo y continúa con el diálogo maternofilial hasta que al final perpetra el matricidio¹⁸⁶. Por su parte, en la *Electra* de Sófocles el héroe, seguro de su plan, no llega a mantener esa conversación previa con su madre porque no se ha producido la anagnórisis.

La función de Electra en la obra homónima de Sófocles es más sumisa, 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, la heroína focaliza realmente su atención en Egisto, el amante de su madre, el usurpador del cetro de su padre (vv. 1487-1490): **Ἥλέκτρα.**- [...] 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 mátalos cuanto antes y, tras matarlos, 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 Orestes¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Cf. Morenilla (2022: 168).

¹⁸⁷ Cf. 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.

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 paterna¹⁸⁸.

5.18. Escena XIX: *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. 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: *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*¹⁸⁹. // «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 hablemos con la verdad».

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 cual 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

¹⁸⁸ Cf. Herreras (2008: 63).

¹⁸⁹ Cf. Farber (2008: 77-78).

sociedad sudafricana y cómo sus descendientes y la comunidad han participado en la construcción de un nuevo período tolerante y más igualitario¹⁹⁰:

*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*¹⁹¹.

«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 lo 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».

Sin embargo, tal y como apunta Palmeri (2013: 258), que los hijos no den muerte a su madre no significa que se terminen las confrontaciones y los infortunios entre perpetradores y víctimas, de modo que se podría entrever un final ambiguo en el que un procedimiento filosófico-político, a la vez que histórico puede no dar solución a todos los casos desdichados. La autora pretende con esta obra, como así manifiesta, examinar la evolución de sus personajes en torno a la disyuntiva venganza-perdón: *I have long wanted to create a work that explores the cycle of violence and the dilemma of survivors to choose between the impulse to avenge and the impulse to forgive*¹⁹². // «Durante mucho tiempo he querido crear una obra que explore el ciclo de la violencia y el dilema de los supervivientes de elegir entre el impulso de vengar y el impulso de perdonar».

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): *πάρα τε φῶς ἰδεῖν / μέγα τ' ἀφηρέθην ψάλιον οἰκέων. / ἄναγε μὲν δόμοι: πολὺν ἄγαν χρόνον / χαμαιπετεῖς ἔκεισθ' ἀεὶ. / τάχα δὲ παντελῆς χρόνος ἀμείψεται / πρόθυρα δωμάτων, ὅταν ἀφ' ἐστίας / πᾶν ἐλαθῆ μύσος / καθαρμοῖσιν ἀτᾶν ἐλατηρίοις.* // «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

¹⁹⁰ Cf. Ross (2014: 158).

¹⁹¹ Cf. Farber (2008: 79).

¹⁹² Cf. Nield (2008: 10).

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 comunidad¹⁹³. 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 griegas¹⁹⁴.

Notoriamente la obra farberiana presenta un final totalmente distinto al de los dramaturgos griegos, como hemos referido anteriormente. 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 primeramente 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 fin primordial no es el derramamiento de sangre inacabable. Pero cuando en la *Electra* de Sófocles 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!»¹⁹⁵.

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 específica que su hijo la arrastra hacia el interior del palacio para darle muerte. Es más, la heroína trágica no aparece como personaje activo en dicha escena.

Con respecto a la obra homónima de Eurípides, la muchacha, 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 ἔξαπτύσομαι. // «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,

¹⁹³ Cf. Van Weyenberg (2008: 36).

¹⁹⁴ Cf. Stathaki (2009: 127).

¹⁹⁵ Cf. Morenilla y Bañuls (2008: 188-200).

y aparecen en escena saliendo de la habitación llenos de sangre y con los cuerpos de Clitemnestra y Egisto sobre un ἐγκύκλημα.

Como principal y fundamental diferencia, en *MoloRa* no se lleva a cabo la muerte de Klytemnestra ni, por tanto, la llegada de las Furias, por lo que se puede apreciar la reconciliación que promulgaba la autora a semejanza 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 homicidio de su madre 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 instaura un orden político encargado de condenar los crímenes de sangre.

5.19. La función del coro en la tragedia griega y en *MoloRa*

Hemos considerado oportuno dedicar un apartado específico al coro de mujeres de esta obra de protesta por la labor tan relevante que juegan a lo largo de la trama farberiana, pero sobre todo en el cese del ciclo vindicativo. Pero antes de analizar la funcionalidad de este grupo de mujeres *xhosa*, consideramos conveniente tratar brevemente la actividad de este en la tragedia griega.

Como bien apunta Bañuls (2000: 37), el tragediógrafo griego Sófocles reflexionó sobre el coro en la tragedia griega y escribió un tratado acerca de ello, pero desafortunadamente no ha llegado a nuestros días. No obstante, Aristóteles sí tuvo la oportunidad de hablar de ello en su *Poética*, llegando a considerar en el capítulo XVIII de la misma al coro como un personaje más (1456a): καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. // «Y el coro es menester considerarlo como uno de los actores, que sea una parte del todo y que tenga un papel activo en la acción, no como en Eurípides sino como en Sófocles».

El coro es importante para comentar la acción y contextualizarla, además de rememorar unos valores que en ocasiones el individuo o la comunidad descuidan. Por su

parte, los coros trágicos antiguos suelen cantar y danzar en representación de la comunidad a la que se dirige, además de estar vinculados a los ritos y actos religiosos de la Atenas democrática. Ahora bien, estos personajes varían según la obra y el autor en cuestión: en el *Agamenón* de Esquilo el coro está conformado por un grupo de ancianos que, debido a su vejez, no pueden acompañar al rey en su expedición punitiva contra Troya, de modo que simbolizan al pueblo. En contraposición a este grupo masculino, en *Coéforas* aparecen un grupo de esclavas troyanas, que acompañan a Electra a verter libaciones en la tumba de su padre muerto a manos de Clitemnestra. De este modo es más probable que muestren una actitud más afín a los hijos de Agamenón. Y en las *Euménides* se tratan de las Erinias que persiguen al héroe trágico en defensa de la reina fallecida. Sobre la *Electra* de Sófocles, el coro no se compone de mujeres-botín troyanas como sucede en las *Coéforas* esquíleas, sino de doncellas argivas; es decir, de «ciudadanas» cuyas afinidades para con Electra se deban al deseo de restablecer la legitimación interrumpida con el fallecimiento de Agamenón¹⁹⁶. Y la *Electra* y el *Orestes* de Eurípides muestran más semblanzas con el coro sofocleo al exponer también un coro de mujeres de Micenas que comparten no solo los lamentos de Electra, sino que también participan, aunque de manera indirecta, en la muerte de Clitemnestra y en el intento de asesinato de Helena, respectivamente.

Por consiguiente, la reintroducción del coro en las tragedias modernas supone, en algunas obras de nueva creación, un potente carácter simbólico que mueve la expresividad de la caracterización y el ambiente de la acción hacia movimientos catárticos de gran envergadura. En el caso de *MoloRa*, es cierto que no participa de manera activa en todos los diálogos o monólogos de los y las protagonistas, incluso ciertas secciones corales que correspondían al coro trágico griego son recitadas en *MoloRa* por los actores y las actrices principales. Pero ello no implica su irrelevancia en la trama.

El coro de esta obra farberiana se compone de ancianas indígenas. Este grupo de mujeres *xhosa* pertenecen, como hemos referido anteriormente, al *Ngqoko Cultural Group*, una agrupación tanto de hombres como de mujeres –aunque en *MoloRa* predomina la presencia femenina– que interpretan la música tradicional *umngqokolo* (*vid. supra*). Su función en la trama es clave ya que transmite, como ocurre en el coro clásico griego, no solo la identidad de una comunidad, sino también los valores políticos de una sociedad que

¹⁹⁶ Cf. Morenilla y Bañuls (2008: 190).

al final busca la filosofía del *Ubuntu* con la intención de iniciar una nueva era pacífica y sin remordimientos.

El coro está presente en los comienzos y finales de cada escena dirigiendo el transcurso de la trama hacia un sentido u otro según los intereses de los personajes. También son el ejemplo de la sapiencia, como por ejemplo en la escena IX *Initiation* cuando entonan cánticos relacionados con el fin de la iniciación de los jóvenes y el comienzo de la adultez¹⁹⁷. Pero su participación es significativa en la escena XV denominada *Vengeance* en el momento en que hacen reflexionar al personaje Orestes sobre la atrocidad cometida después de asesinar a Ayesthus: *My child, why do you kill? / A human being should never be murdered. / Do you know that human blood will haunt / you always? / What you have done is terrible. / Never kill again*¹⁹⁸. // «Hijo mío, ¿por qué matas? Un ser humano nunca debería ser asesinado. ¿Sabes que la sangre humana te perseguirá para siempre? Lo que has hecho es terrible. Nunca vuelvas a matar». Aunque el coro en las escenas anteriores animaba la ejecución del matricidio, finalmente llevan a recapacitar sobre la concatenación de muertes y la necesidad de cerrar ese ciclo que no trae beneficio alguno para ambos bandos.

El punto álgido sucede en las escenas XVIII y XIX anteriormente analizadas, cuando las mujeres *xhosa* entonan esas melodías tradicionales (*vid. supra*) acompañadas de danzas e instrumentos que acaban por cambiar la concepción moral vindicativa de Orestes y de Elektra y cesan el ciclo de venganzas. Esta funcionalidad 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 suplicante la estatua de Atenea. En la obra esquílea, la persecución del héroe está tan cargada de emotividad y de incertidumbre que produce un efecto purgativo en el público y la liberación de emociones como el terror y la ansiedad¹⁹⁹. En el caso de *MoloRa*, el coro profiere un abrazo puramente maternal a Elektra para frenarla en su ataque matricida.

Es importante saber que, cuando la autora se reunió con este grupo de mujeres y les comentó el final trágico de Clitemnestra a manos de sus hijos, Mama Nosomething no vio viable dicho final ya que iba en contra de los principios culturales y espirituales de su comunidad: dar muerte a los progenitores y ofender a los ancestros. La labor que juega en

¹⁹⁷ Cf. Monrós (2012: 494-495)

¹⁹⁸ Cf. Farber (2008: 69-70).

¹⁹⁹ Cf. Pineda (2017: 179).

ese preciso momento es tan importante que también despierta un efecto de purificación emocional y de liberación de tensiones después de mantener al auditorio en vilo. Así pues esta decisión se extrapola al objetivo de las audiencias de la TRC para dar un nuevo comienzo a la era democrática, dejando atrás, por medio de la consecución del proceso de perdón y sanación que promulgaba la filosofía *Ubuntu*, cualquier ciclo de venganza que remueva confrontaciones políticas, raciales, religiosas o étnicas.

En perspectiva de género, el coro representa a las matriarcas de la cultura *xhosa*, a las mujeres africanas comunes que jugaron un papel muy importante antes, durante y después del *apartheid*, como hemos detallado al inicio de este trabajo. No solo son intermediarias que escuchaban estoicamente y asimilaban el dolor de los testimonios en las audiencias de la TRC, sino que también simbolizan a la madre patria a la que se ha de respetar y venerar en aras de la unidad nacional, encauzando así la serie de muertes hacia un proceso reparativo.

6. CONCLUSIONES

A modo de conclusión de esta investigación, nos gustaría hacer mención a varios aspectos. Como hemos referido acerca del simbolismo de las cenizas –*ashes*–, la dramaturga sudafricana le ha otorgado diversidad de significaciones que pueden facilitar la comprensión de esta metáfora en el contexto de Sudáfrica. Por un lado, simboliza la efimeridad, la vulnerabilidad de la condición humana y las fatalidades por las que han pasado los y las supervivientes del *apartheid*²⁰⁰. 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 polvo²⁰¹: *MoloRa (the Sesotho word for ‘ash’) is the truth we must all return to, regardless of what faith, race or clan we hail from*²⁰². // «*MoloRa* (la palabra *sesotho* para ‘ceniza’) es la verdad a la que todos debemos volver, sin importar de qué fe, raza o tribu provengamos».

Nuestro propósito principal era analizar la manera en la que los personajes trágicos y un mito de resonancia universal tan potente como la saga de los atridas y la sucesión de

²⁰⁰ Cf. Palmeri (2013: 260-262).

²⁰¹ Cf. Odom (2011: 53).

²⁰² Cf. Farber (2008: 8).

mueres había dejado huella en una autora sudafricana no racializada. Yaël Farber plasma, bajo su experiencia sudafricana, ciertas nociones o dilemas consustanciales en todas las culturas existentes, incluida la cultura helena, en materia de justicia y venganza, con el objetivo de proyectar la disyuntiva *vendetta*-perdón al público.

Esta obra de protesta, pues, busca provocar una reacción cognitiva entre la audiencia por medio de métodos catárticos y reflejando tanto situaciones-límite como las preocupaciones emocionales de la comunidad. Es ahí donde entran en juego las caracterizaciones humanizadas de nuestros personajes. En lo que respecta a los personajes femeninos, es evidente que la participación de madre e hija es mayor que la del coro y Orestes, como se puede apreciar en la tabla 1 del anexo I (*vid. infra*), de tal modo que se focaliza aquí el sufrimiento de la mujer en materia política y bélica, independientemente de la época y las circunstancias en las que se encuentren. Aunque la Klytemnestra farberiana, desafortunadamente, ha encarnado la opresión y el despotismo que tanto la ha mancillado a lo largo de la tradición, hemos podido entrever un lado más humanizado, como sucede con su homóloga eurípidea, arrepentida de sus proceder y expresando lo que pocas figuras femeninas pueden divulgar en una sociedad patriarcal: su dolor ante la soledad debido al abandono marital, ante la muerte de un hijo y ante los estragos de la represión.

No consideramos del todo fingido su papel enlutado cuando se lamenta, no solo de la muerte de Agamenón –que representa los asesinatos de la población negra por motivos raciales-, sino también de la manera en la que su relación con sus hijos se ha visto afectada. No es nuestro propósito minimizar sus actos ni justificar la crueldad y deshumanización a la que somete a Elektra, pero hemos comprobado a lo largo de varias escenas que ya hay muestras de arrepentimiento desde la escena VII, aunque siga actuando despiadadamente contra su hija. Por el contrario, cuando adopta esta clase de comportamientos, las semejanzas con la Clitemnestra de Sófocles y la de Esquilo son sin duda las de mayor envergadura, como fiel reflejo de la supremacía blanca defensora de las políticas segregacionistas, una personificación que la alejaba del público a diferencia de cuando se mostraba más humana y maternal.

Elektra sin duda ha impregnado entre el auditorio un ambiente reivindicador de su casa y de su comunidad, incluso vindicativo. En pocas ocasiones se ha mostrado dulce y débil, solo cuando lloraba sobre la tumba de su padre esperando el regreso de su hermano y se lamentaba de su desdicha por no cumplir con los estereotipos femeninos clásicos. Nos

atreveríamos a decir que Elektra encarna a las mujeres sudafricanas que testimoniaron ante las audiencias de la TRC, víctimas pasivas al haber perdido algún familiar o haber sufrido abusos laborales e incluso sexuales por parte de sus superiores. De ahí radica sus semejanzas con la heroína sofoclea siendo de la que más influencia recibe en contraste con la de Eurípides y Esquilo. Simboliza la fuerza de la comunidad, la insumisión y el hartazgo frente a unas políticas que o nunca deberían haberse producido o deberían haber quedado obsoletas siglos atrás. También se vislumbra un reclamo feminista en el momento en el que se querrela frente a su opresora por su relegamiento a los trabajos domésticos que supuestamente son propios de las mujeres, como también hiciera su homónima eurípidea. Rompe su silencio como Klytemnestra. Pese a que la primera es la principal víctima y la segunda la verdugo, el denominador común de ambas es la construcción de la memoria sudafricana en la TRC y el reclamo de una igualdad racial, social, legal, pero sobre todo de género respecto a los hombres. Quizá su caracterización final obnubilado llegó a resultar antipático para el auditorio después de exponerse una Klytemnestra compungida y suplicante frente a sus hijos, pero es la figura estereotipada de aquella parte de la población que no concebían la redención de los asesinos. No obstante, no deja de ser un ser humano con capacidades suficientes para perdonar y sanar sus heridas en aras de una democratización más pacífica.

A esta saga de mujeres se les une Orestes, héroe trágico con una labor sumamente importante en las tragedias griegas, pero que en cambio tiene una participación menor en *MoloRa*. No se debe a su irrelevancia en la saga atrida sudafricana, sino más bien al deseo de la dramaturga de plasmar detenidamente la confrontación madre-hija tan común en la tradición mítica. No domina la escena como el Orestes eurípideo, pero aun así se presenta como el vengador principal de su padre y de su comunidad, como el de Sófocles y, en menor medida, como el de Esquilo. Sin embargo, el papel predominante y activo en la concatenación de homicidios de las tragedias griegas se ve rápidamente disipado por la actitud fiera de su hermana en *MoloRa*. Tras la advertencia del coro de mujeres y la repulsa de estas ante el homicidio de Ayesthus, se muestra más decaído como el de Eurípides en el momento previo al supuesto matricidio. Es así como representa la filosofía *Ubuntu* que promulgaba Desmond Tutu y la TRC (*vid. supra*) y la cordura frente a la testarudez de su hermana, siendo partidario de reescribir el final característico de la casa de Atreo en favor de un nuevo comienzo.

Por último, y no menos importante, Yaël Farber nos presenta un coro de mujeres indígenas. Como hemos mencionado anteriormente, juegan un papel significativo aunque mayoritariamente sus intervenciones se hayan encaminado a la musicalidad y la danza tradicional *xhosa*. Son la voz de las mujeres y de la comunidad, que, al igual que Elektra y Klytemnestra en sus respectivas posturas, son el ejemplo de verdad femenina. Son importantes para lidiar con la dicotomía venganza-perdón y transmitir la postura política y filosófica a seguir para los inicios de una nueva era democrática después de presenciar graves episodios de violencia continuada.

Es evidente, ya en este punto final de este trabajo de investigación, que *MoloRa* refleja una polémica que hace tambalear los fundamentos pacíficos en zonas convulsas, como Sudáfrica, tomando como base la fluctuación emocional y sentimental de los personajes femeninos trágicos, en este caso de Klytemnestra y Elektra. La expresividad, el movimiento y el *πάθος* representados en escena pueden llegar a ofrecer una información valiosa para el público en general con la intención de provocar en cada uno de ellos los mismos sentimientos, dolores e inquietudes que se vivieron en esas audiencias de la TRC.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, K. (2017). "You become a rock: Conceptions of motherhood and lessons of race as told and photographed by four mothers from Cape Town, South Africa". *Independent Study Project (ISP) Collection*. https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2605
- Ally, S. A. (2009). "Beyond the backyard: The shift to live-out and part-time work". En S. Ally (ed.). *From Servants to Workers: South African Domestic Workers and the Democratic State*. Cornell University Press, pp. 43-64.
- Álvarez Espinoza, N. (2017). "El mito de *Ifigenia en Áulide*: La violencia en el sacrificio ritual de las *Parthenoi*". *Káñina* 41(3), pp. 23-38.
- Álvarez García, H. (2009). "Las instituciones políticas de la democracia ateniense". *Revista de Derecho UNED* 4, pp. 11-43.
- Bañuls Oller, J. V. (2000). "Los coros femeninos de las tragedias griegas". En F. De Martino Y C. Morenilla (eds.). *El fil d'Ariadna*. Levante Editori-Bari, pp. 37-60.
- Bañuls Oller, J. V. y Crespo Alcalá, P. (2004). "Una *Electra* de Sófocles: la proyección de un texto en la escena". En F. De Martino Y C. Morenilla (eds.). *Entre la creación y la recreación*. Levante Editori-Bari, pp. 105-122.
- Berglund, A. I. (1976). *Zulu Thought-Patterns and Symbolism*. Indiana University Press.
- Cabanillas, N. (2009). *Género y memoria en Sudáfrica postapartheid: la construcción de la noción de víctima en la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (1995-1998)*. [Tesis]. El Colegio de México.
- Cabanillas, N. (2013). "Incorporando la nación: mujeres africanas ante la comisión de verdad y reconciliación sudafricana". *Nómadas* 38, pp. 99-113. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4352187>
- Cejas, M. I. (2008). "¿Ciudadanía *generizada*? Alcances y limitaciones de las políticas de género en Sudáfrica post-apartheid". *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos* 6(6), pp. 65-80. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2877051>
- Cejas, M. I. (2017). "Género, nación y ciudadanía en Sudáfrica post-apartheid: Bases legales e institucionales de un modelo incluyente". En M. Cejas (coord.) *Sudáfrica postapartheid: Nación, ciudadanía, movimientos sociales, gobierno, género, sexualidad*. Universidad

Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, DCSH/UAM-X, pp. 61-87
<http://biblioteca.clacso.org/Mexico/dcsh-uam-x/20201029022730/sudafrica-postapartheid.pdf>

Dargie, D. (1991). “Xhosa Overtone Singing and the Song Nondel'ekhaya”. *African Music* 7(1), pp. 33-47.

De Paco Serrano, D. M. (2012). “Expresión dramática. El dibujo de las pasiones a través de la palabra en el rostro de las heroínas de la tragedia griega”. En F. De Martino Y C. Morenilla (eds.). *El logos femenino en el teatro*. Levante Editori-Bari, pp. 79-94.

Detienne, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano*. Akal.

Dissel, A., Jensen, S. y Roberts, S. (2009). *Torture in South Africa: exploring torture and cruel, inhuman and degrading treatment or punishment through the media*. CSVR: Centre for the Study of Violence and Reconciliation.

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. https://doi.org/10.14195/2176-6436_26-2_7

Fajer Flores, A. L. (1991). “La Convención para una Sudáfrica Democrática y la lucha por el poder en la Sudáfrica *posapartheid*”. *Estudios de Asia y África* 26(3), pp. 545-552. <https://www.jstor.org/stable/40730973>

Farber, Y. (2008). *MoloRa*. Oberon Modern Plays.

Fernández García, V. (2009). “Los trabajos femeninos en el *oikos* de la Grecia Clásica: la madre, la cuidadora, la administradora”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* 4, pp. 15-50.

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.

- García Pérez, D. (2012). “Logos: palabra y performatividad en *Electra*, Eurípides”. En F. De Martino Y C. Morenilla (eds.) *El logos femenino en el teatro*. Levante Editori-Bari, pp. 95-114.
- Ginwala, F. Y Mashiane, S. (1980). “El doble «apartheid» de las mujeres”. *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo* 33(7), pp. 13-17.
- Gobodo-Madikizela, P. (2018). *Trauma Testimonies as Public Narrative and Reparative Action: Reflections from the South African Truth and Reconciliation Commission*. [Lectura pública]. <https://www.qub.ac.uk/Research/GRI/mitchell-institute/news/NewsArchive/Apr-May2018News/PubliclecturebyProfessorPumlaGobodo-Madikizela.html>
- Herreras Maldonado, E. (2008). “La idea de la justicia en la obra de Esquilo”. *Daimon: Revista internacional de filosofía* 45, pp. 55-70.
- Hoyt, M. S. (2013). *Giving Birth to Empowerment: Motherhood and Autonomy in Greek Tragedy*. [Tesis]. Brigham Young University.
- Hutchison, Y. (2014). “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, pp. 146-163.
- Jiménez Justicia, L. (2011). “La caracterización animal de los personajes femeninos en la *Orestíada*”. *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica* 22, pp. 71-86.
- Konstantinou, A. (2012). “The lioness imagery in Greek tragedy”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 1(2), pp. 125-141.
- Krog, A. y Mpolweni, N. (2009). “Archived Voices: Refiguring Three Women's Testimonies Delivered to the South African Truth and Reconciliation Commission”. *Tulsá Studies in Women's Literature* 28(2), pp. 357-374. Web. <https://www.jstor.org/stable/40783424>
- Kruger, L. (2012). “On the Tragedy of the Commoner: Elektra, Orestes, and Others in South Africa”. *Comparative Drama* 46(3), pp. 355-377.
- López Graña, V. (2020). *Las expresiones proverbiales en la Oresteia de Esquilo*. [Tesis]. Universidad Complutense de Madrid.

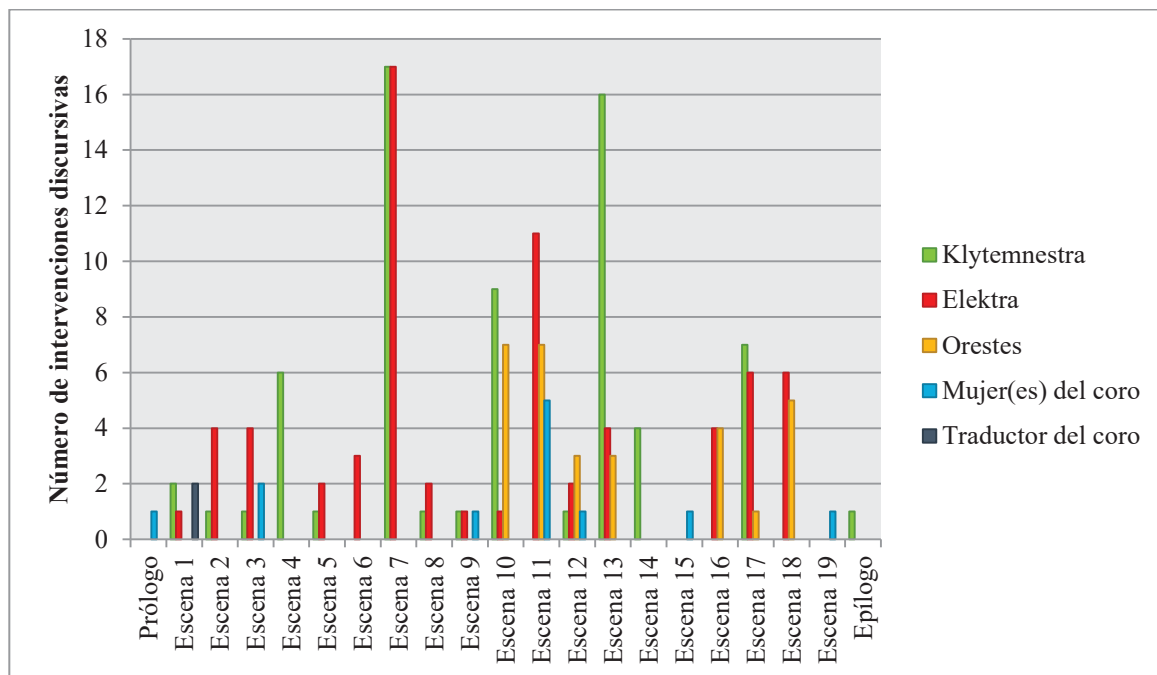
- Madrid, M. (2000). “La relación madre-hija en la tragedia griega: atisbos de una genealogía silenciada”. En F. De Martino Y C. Morenilla (eds.). *El fil d’Ariadna*. Levante Editori-Bari, pp. 235-254.
- Marrou, H. I. (2004). *Historia de la educación en la Antigüedad*. Akal.
- Menke, C. (2020). *Por qué el derecho es violento (y debería reconocerlo)*. Siglo XXI.
- Monrós Gaspar, L. (2012). “Mujer, guerra y tragedia en la escena británica contemporánea”. En F. De Martino Y C. Morenilla (eds.). *El logos femenino en el teatro*. Levante Editori-Bari, pp. 481-506.
- Morales Ortiz, A. (2007). “La maternidad y las madres en la tragedia griega”. En A. Morales (ed.). *La madre en la Antigüedad: literatura, sociedad y religión*. Signifer Libros, pp. 129-167.
- Morales Otal, C. (1998). “La mujer en Grecia”. *Scripta Fulgentina: revista de teología y humanidades* 8(15-16), pp. 21-34.
- Morales Troncoso, D. E. (2006). “Acerca de lo divino en la *Orestíada* de Esquilo”. *Onomázein* 14, pp. 211-224.
- Morenilla Talens, C. (2022). “«Nadie te lo reprochará» La súplica de una madre en Homero, Estesícoro y Esquilo”. En A. Rodighiero, G. Scavello y A. Maganuco (eds.). *METra I. Epica e tragedia greca: una mappatura*. Edizioni Ca’Foscari, pp. 159-180. <https://doi.org/10.30687/978-886-969-654-1>.
- 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.
- Moreno Rodríguez, R. M. (1995). “La ideación científica de ser mujer. Uso metafórico en la doctrina galénica”. *Dynamis: Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam* 15, pp. 103-149.
- Nield, S. (2008). “The power of Speech”. En Y. Farber (ed.), *MoloRa*. Oberon Modern Plays, pp. 9-11.
- Oboe, A. (2007). “The TRC Women's Hearings as Performance and Protest in the New South Africa”. *Research in African Literatures* 38(3), pp. 60-76.

- Odom, G.A. (2011). "South African Truth and Tragedy: Yael Farber's *Molora* and Reconciliation Aesthetics". *Comparative Literature* 63(1), pp. 47–63.
- Orton, B. (2018). "Women, Protest and Theatre". En B. Orton (ed.). *Women, Activism and Apartheid South Africa: Using Play Texts to Document the Herstory of South Africa*. Emerald Publishing, pp. 157-166.
- 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.
- Pateman, C. (1990). *The disorder of women: democracy, feminism and political theory*. Polity Press.
- Pelossi, C. (2014). "El mito de los Atridas: de la antigua Grecia a la Sicilia de la posguerra". *TRANS* 17. <http://journals.openedition.org/trans/990>
- Philip, K. (2014). "A History of Townships in South Africa". En Sandeep Mahajan (ed.) *Economics of South African Townships*. World Blank Publications, pp. 31-49.
- 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.
- Quintano Martínez, P. (2019). "Casandra y Clitemnestra: Confluencias entre víctima y verdugo". *Asparkia: Investigación feminista* 34, pp. 135-154. <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2019.34.7>
- Rodríguez Fernández, G. (2015). *Δείματα καὶ φόβοι: La pesadilla en la antigua Grecia*. [Tesis]. Universidad del País Vasco.
- Rodríguez Montenegro, G. P. (2011). "Los límites del perdón. Notas sobre la justicia transicional en Sudáfrica, Centroamérica y Colombia". *Justicia Juris* 7(2), pp. 52-66.
- 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>
- Saquero Suárez-Somonte, P. (2014). "Helena de Troya: una heroína controvertida". *Asparkia* 25, pp. 113-126.

- 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*. [Tesis]. University of Toronto.
- Steinmeyer, E. (2017). “The Reception of the Electra Myth in Yaël Farber’s *Molora*”. En G. Parker (ed.). *South Africa, Greece, Rome: Classical Confrontations*. Cambridge University Press, pp. 467-484.
- 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.
- Treviño Rangel, J. (2006). “Verdades a medias. Mujeres en la comisión para la verdad y la reconciliación en Sudáfrica”. *Foro Internacional* 46(4), pp. 613-629. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59918601>
- Van Weyenberg, A. (2008). “Rewrite this ancient end! Staging transition in postapartheid South Africa”. *New Voices in Classical Reception Studies* 3, pp. 31-46.
- Vellino, B. C. y Waisvisz, S. G. (2013). “Yaël Farber’s *Molora* and Colleen Wagner’s *The Monument* as post-conflict redress theater”. *College literatura* 40(3), pp. 113-137.
- Zapkin, P. (2021). “*Ubuntu* Theater: Building a Human World in Yaël Farber’s *Molora*”. *PMLA* 136(3), pp. 386–400. <https://doi.org/10.1632/S0030812921000213>
- Zeitlin, F. I. (1996). *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*. University of Chicago Press.

8. ANEXO I

8.1. Tabla 1: Intervenciones discursivas de los personajes en *MoloRa*²⁰³



²⁰³ Hemos recogido en un gráfico la participación de las figuras de Klytemnestra, Elektra, Orestes, el coro de mujeres y el traductor con el propósito de comprender y recalcar la importancia del tratamiento de personajes femeninos en *MoloRa*.