



JACLR

*Journal of Artistic
Creation & Literary
Research*

JACLR: Revista de Creación Artística e Investigación Literaria (Journal of Artistic Creation and Literary Research) es una publicación bianual de la Universidad Complutense Madrid que aparece en texto completo, acceso abierto, y revisada por pares. La revista, publicada y editada por estudiantes graduados, ofrece trabajos de investigación, tesinas de grado y de máster, junto con contribuciones originales de creación artística. El objetivo es que los estudiantes aprendan el proceso de edición de una revista científica. Los autores cuyos trabajos se publican mantienen los derechos de autor sobre los mismos para su publicación posterior en otros lugares.

Volumen 4 Número 1 (Julio 2016) Artículo 11

Belén Tortosa Pujante

"El mito como puente fronterizo. Una reescritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: *Molora* de Yael Farber"

Para citar el artículo

Tortosa Pujante, Belén. "El mito como puente fronterizo. Un reescritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: *Molora* de Yael Farber" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 112-119

<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>

©Universidad Complutense de Madrid, Spain

El texto ha sido revisado por 2+1 expertos del área.

Volumen 4 (2016) coordinado por Ana González-Rivas Fernández. Número 1 editado por Juan González Echeverría, Rosario López Gregoris y Ana Abril. Monográfico del I Encuentro de Jóvenes Investigadores SELGYC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada).

Resumen: Este trabajo tomará como objeto de análisis *Molora* de Yael Farber – directora y dramaturga nacida en Johannesburgo y fundadora en 2004 de la compañía *The Farber Foundry* –. Farber retoma en *Molora* la *Orestíada* no solo como tragedia esquilea sino también como mito teatral en sí; el mito de los orígenes del teatro occidental. El mito griego se convierte, así, en ese puente fronterizo donde la re-escritura se sitúa en un estado intersticial entre el pasado y el presente, entre una cultura y la otra, en un encuentro y desencuentro, en un ejercicio continuo de otredad.

Palabras clave: mito, teatro posdramático, reescritura, *Orestíada*, *Molora*

Tortosa Pujante, Belén. "El mito como puente fronterizo. Una re-escritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: Molora de Yael Farber" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 112-119
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Belén TORTOSA PUJANTE

El mito como puente fronterizo. Una re-escritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: *Molora* de Yael Farber.

*These things 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 right again, this man, so
 that I, so that all of us, get our humanity back... then
 I agree, then I support it all.*

Cynthia Ngwenyu, mother of one of the murdered
 Gugulethu 7, when facing her son's state-sanctioned
 murderer at the TRC.

*There is still time, Sister. / Walk away. / Rewrite this
 ancient end.* (Farber, 2008: 75-76)

O. Introducción

En *Appunti per un'Orestiade africana* Pier Paolo Pasolini trataba de comparar la *Orestíada* griega y la cultura africana a partir del nexo político. En su visión, la transición política ocurrida en varios países africanos después de los años sesenta se parecía a la transición democrática ateniense, escenificada por Esquilo. En este sentido, Pasolini insiste: «il significato delle tragedie di Oreste è solo esclusivamente politico». Tanto los *Apuntes* de Pasolini, como el texto de *Molora* de Yael Farber¹ recogen una visión de la África del siglo XX reconocida en un nuevo mundo: "Il nuovo mondo è istaurato. Il potere di decidere il proprio destino è nelle mani del popolo. Le antiche divinità primordiali coesistono con il nuovo mondo della ragione, della libertà"² (Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana*). Sin embargo, este nuevo mundo viene marcado por una herida que quiere ser curada, el precio de esta curación es lo que se debate en *Molora*.

1. Lo clásico y la frontera con el otro: la cultura griega en África

Los clásicos son como las "ruinas", porque señalan una ausencia y una presencia, al mismo tiempo (Settis, 2004: 84). La imposibilidad de recuperar el pasado se combina con esa ruina que la cultura occidental demuestra en su continua presencia. De forma que, analizando un clásico, más que observar el pasado miramos a nuestro presente (Settis, 2004: 84). Entender lo clásico y, concretamente, el mito griego meramente como una atemporalidad universal reduce, no obstante, las posibilidades de interpretación que de la cultura clásica pueden realizarse. Lo clásico debe manifestarse no solamente como un impulso de creación entre antiguos y contemporáneos, sino también entre nuestra cultura y otras culturas. Salvatore Settis lo expresa en los siguientes términos:

¹ Nacida en Johannesburgo, Yael Farber es una directora y dramaturga nombrada *Artist of the year* en 2003. Sus producciones han recurrido varias ciudades de África, EEUU, Inglaterra, Canadá y Australia. Farber empieza a trabajar como actriz y, más adelante, como directora fundando en 2004 su compañía, *The Farber Foundry*.

² "El nuevo mundo se ha instaurado. El poder para decidir su destino está en las manos del propio pueblo. Las antiguas divinidades primordiales coexisten con este nuevo mundo de la razón, de la libertad". (La traducción es mía).

Tortosa Pujante, Belén. "El mito como puente fronterizo. Una re-escritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: Molora de Yael Farber" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 112-119 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Il "classico", piuttosto che modello immutabile, ridiventerebbe quello che altre volte è stato, lo stimolo a un serrato confronto non solo fra Antichi e Moderni, ma anche fra le culture "nostre" e le "altre"³ (Settis, 2004: 113).

De tal modo que esta perspectiva nos ayudará a entender el mito griego como un puente fronterizo que "separa y une culturas distintas en un complejo sistema de identificaciones y desidentificaciones" (Palmeri, 2013: 23). Lo clásico nos muestra su capacidad de transferencia sobre varios contextos histórico-geográficos. Y, así, la re-escritura se sitúa en ese estado intersticial entre el pasado y el presente, entre una cultura y la otra, en un ejercicio continuo de otredad. Un ejercicio, el de la reescritura, donde el otro se presenta en la traducción de una cultura en la cual se establece una barrera entre ellos y nosotros, entre el Occidente civilizado y el Oriente bárbaro. Incluso, la imagen que tenemos de los griegos es una construcción contemporánea de lo que pensamos que fueron, como un *otro* en nosotros. Es, en este sentido, cuando la afirmación del propio Rimbaud cobra especial significación: *Yo es otro*.

Asimismo, Jacques Derrida señalaba la importancia de la diferencia entre nos-otros y los griegos. Según Derrida (1992), la otredad está ya en el sujeto que mira: nos-otros. La propia Erika Fischer-Lichte lo expresaba en los siguientes términos:

Our distance to the past of Greek tragedy and Greek culture, is, in principle, not to be bridged [...] Thus, the purpose of staging Greek- and other- classic texts is to remind us or make us aware of this distance and to enable us to find ways coping with distance individually and perhaps, to insert at least fragments of such texts into the context of our present reflection, life and culture (Fischer-Lichte, 1999: 261).

Siguiendo a Fischer-Lichte, la función del texto clásico radica en una toma de conciencia de nuestra distancia con respecto a los griegos para situarnos en el presente. Es bajo este prisma como debemos leer las reescrituras que se producen en la cultura africana sobre el mito griego. Según Wetmore, durante los años 60 se puede comprobar una creciente tendencia hacia la reescritura del mito griego en muchos países africanos coincidiendo con las independencias y la transición a la democracia; convirtiéndose las reescrituras en "plays of selfexploration and colonial resistance" (Wetmore, 2002: 3).

1.1. Mito, rito, teatro y política: la *Orestíada* de Esquilo en el *teatro posdramático*.

Fischer-Lichte subraya que reescribir una tragedia significa reflexionar sobre los orígenes del teatro y sobre esa relación entre mito y rito, teatro y política (2004: 360). Durante la segunda mitad del siglo XX, y motivado por los estudios de antropología⁴ que se desarrollan a principios de siglo, se produce un retorno a las vinculaciones del mito, el rito y el teatro –si es que alguna vez fueron por separado–. El ritual se convierte en la síntesis de las realizaciones escénicas, ya que se trataba de recuperar ese potencial transformador y hacer posible experiencias como las que tienen lugar en el rito, experiencias umbral. Por tanto, vemos un desplazamiento del centro de interés hacia el aspecto performativo (Fischer-Lichte, 2011). Asimismo, el carácter performativo del ritual obligaba a una nueva concepción espacio-temporal de la escena entendida como acontecimiento y no como obra.

Jerzy Grotowski, fundador del teatro laboratorio de Polonia y uno de los principales iconos del teatro ritual o de lo que él llamaba el *teatro pobre*, afirmaba lo siguiente:

³ "Lo "clásico", más que un modelo inmutable, se convertiría en lo que ha sido en otras ocasiones: el estímulo a una confrontación no sólo entre los antiguos y los modernos, sino también entre culturas, la nuestra y las otras." (La traducción es mía).

⁴ La visión del antropólogo Victor Turner (1982) se aproxima al teatro como un espacio de experimentación de la ritualidad y la liminalidad. Sus ideas constituyeron un incentivo fundamental para el desarrollo de la ritualidad teatral en la época contemporánea, tanto en la teoría crítica como en la práctica escénica.

Tortosa Pujante, Belén. "El mito como puente fronterizo. Una re-escritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: Molora de Yael Farber" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 112-119
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis (Grotowski, 1992: 17).

Esta experiencia transformadora se lleva a cabo por medio de la catarsis en una urgencia y necesidad de transformación tanto del actor como del espectador a partir de la realización escénica, donde ambos se constituyen como creadores del hecho teatral. En *Molora*, por ejemplo, el espacio escénico contribuye a este ejercicio, ya que espectadores y actores forman parte del mismo espacio (un tribunal) rompiendo con las jerarquías que se establecen en otro tipo de disposiciones como la tradicional del teatro a la italiana. Yael Farber a propósito de las características del espacio escénico señalaba lo siguiente:

This work should never be played on a raised stage behind a proscenium arch, but on the floor to a raked audience. [...] 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 [...]. 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 (Farber, 2008: 19).

En este sentido, vemos cómo el teatro posdramático, siguiendo la terminología de Hans-Thies Lehmann⁵ (2013), se mueve en una «continua referencia a la tragedia clásica»; *continua referencia* que "podría entenderse mejor en términos de correspondencia entre la tragedia antigua pre-dramática y la presente intuición posdramática" (Lehmann, 2013: 310), ya que el teatro contemporáneo comparte con la tragedia griega un espacio basado en la convivencia de pulsiones y pasiones opuestas, donde la actual crisis de los valores y de las instituciones hacen que muchos directores posdramáticos recuperen el ritual, en "busca de una dimensión arcaica de los dramas sociales" (Palmeri, 2013).

Dentro de este contexto debemos entender *Molora* de Yael Farber, donde lo trágico aún sigue vivo en un complejo e interminable proceso de metamorfosis. Así, y siguiendo a Wetmore, tanto la cultura griega como la africana comparten elementos comunes como las tradiciones míticas y épicas, el uso de una cosmología antropomórfica y elementos performativos como es la presencia del coro. El coro, como ocurre en *Molora*⁶, encarna una tensión entre lo individual y lo colectivo, y su papel ejerce una función tanto política como ritual. Además, en ambas culturas, el momento trágico implica una transición de una condición a otra. Yael Farber retoma, por tanto, la *Orestíada* no solo como tragedia esquileana sino también como mito teatral en sí, el mito de los orígenes del teatro occidental.

⁵ La aparición de los nuevos medios tecnológicos supone una cesura que obliga al teatro a replantearse nuevos conceptos de raíz neoclásica. Este hecho supone el cuestionamiento de principios como la idea de presencia – interacción entre actores y público en un mismo espacio –, que nos lleva directamente al teatro épico de Brecht. A su vez, la idea de suceso entra en crisis con el desarrollo del movimiento simbolista; o el diálogo, es decir, mientras que en el drama moderno el intercambio lingüístico se produce de manera fluida y la palabra – el texto literario – es el elemento central, en torno a la cual gira la construcción de la obra, con la llegada del teatro posdramático la palabra se convierte en un objeto más, en un elemento que se halla al mismo nivel que otros componentes escénicos. La palabra entra en crisis. Así, esta ruptura comienza a hacerse visible en movimientos de vanguardia como el surrealismo donde se inicia una tentativa por dar salida a estas nuevas formas de expresión, pero sin romper completamente con la tradición moderna.

⁶ El coro constituye el personaje más original de todo el drama. Se trata del NGQOKO Cultural Group, un grupo de mujeres de Transkei, que se dedica al canto y la conservación de las tradiciones locales en la pequeña comunidad rural Xhosa. Farber realiza con las mujeres de este grupo un *workshop*. En un apartado sobre la elección del coro, titulado *The Ngqoko Cultural Group. The Chorus Reinvented*, Farber escribe: "In *Molora* the device of the ancient Greek Chorus is radically reinvented in the form of a deeply traditional, rural Xhosa aesthetic" (Farber, 2008: 12).

Tortosa Pujante, Belén. "El mito como puente fronterizo. Una re-escritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: Molora de Yael Farber" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 112-119
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

2. *Molora*: la reescritura de Yael Farber

Agamenón, *Las Coéforas* y *Las Euménides* son las tres piezas trágicas que componen la trilogía de Esquilo. La primera tragedia nos relata el mito de Agamenón, quien vuelve a casa tras la guerra de Troya y es asesinado por su mujer Clitemnestra en venganza por la muerte de su hija Ifigenia. La segunda pieza, *Coéforas*, está dedicada al tema de la venganza de los hijos (Orestes y Electra) en contra de su madre. Las Erinias, hijas de la noche, piden justicia y persiguen al matricida. En la última pieza, *Las Euménides*, la justicia de Zeus y Atenea, que defienden a Orestes, se contraponen a la justicia "dionisiaca" de las Erinias. Atenea consigue convencer al Areópago, el jurado de ciudadanos Atenienses, de la inocencia del hijo. Así, las Erinias dejan de atormentar al matricida convirtiéndose en Euménides.

En *Molora* nos encontramos con tres personajes principales: Clitemnestra, Electra y Orestes; junto a ellos se encuentran el coro de mujeres y el traductor. El espacio en el que se desarrolla la obra es un tribunal en el que cada personaje reclama, o bien la venganza, o bien la necesidad de una reconciliación frente a los hechos acontecidos. El conflicto se establece fundamentalmente entre Electra y Clitemnestra, que representan la tensión entre víctima y verdugo, opresor y oprimido, colonizado y colonizador. La relación entre madre e hija es el reflejo de la historia reciente de Sudáfrica marcada por el *apartheid*⁷ (separación). Con la llegada de Nelson Mandela al poder en 1994, se inicia institucionalmente un proceso de reconciliación conocido como *The Truth and Reconciliation Commission* 1995-1998 (TRC⁸) donde se examinaron los delitos contra los Derechos Humanos y se concedió una amnistía a los criminales que confesaron sus delitos (Bharucha, 2002). La filosofía del TRC se encuentra detrás de *Molora*: existe una necesidad de reconciliación a través del testimonio. Tal como afirma la directora en una entrevista:

To me 'testimonial theatre' is a genre wrought from people bearing witness to their own stories through remembrance and words. [...] The essential component of this genre lies in its capacity for healing through speaking, hearing and being heard (Farber, entrevista, 2008a: 19).

Para Farber, la palabra pronunciada y escuchada alcanza un poder casi terapéutico, de tal modo que no solo el que habla, sino también el que escucha desempeña un papel significativo, pues cada uno tiene su propia verdad, su propia palabra – *Mama, if I speak gently - can I say my truth?* (Farber, 2008: 39) –. Por tanto, el teatro de testimonio nos habla de unas historias con *minúscula* que construyen la Historia con *mayúscula*. *Molora* nos habla desde lo híbrido, desde un estado intersticial, desde la frontera. Este aspecto es ya apreciable en el modo en el cual está estructurada la obra, ya que cada uno de los cuadros en los que se divide se refiere directamente a la tragedia griega (*Murder, Dreams, Grave*), o a la historia de Sudáfrica y al TRC (*Testimony, Wet Bag Method, Truth*).

Como en la *Orestíada* de Esquilo, *Molora* nos habla de una herida – *The years pass- / and the grass grows over the grave of a / loved one. They told me I was caught in grief. / People said I must just move on. / But how? How could I forget?* (Farber, 2008: 33) – que queda sellada por un destino maldito – *I was not always Klytemnestra who / carried this curse* (Farber, 2008: 41) –; una maldición que se reproduce en su vientre y que brota como herida sin cicatrizar – *A woman giving birth is an animal in pain. / Hurt her child – and the wound is hers... / Cuts her where she cannot heal* (Farber, 2008: 41) –. Una maldición que ya desde el libro del Génesis viene asignada y que el *apartheid* la justifica: *Fort the Lord thy*

⁷ Se refiere a la discriminación social y jurídica de los negros a partir de 1948 y hasta 1990. Debemos tener en cuenta la visión maniquea que del *apartheid* se ha tenido desde Occidente entendiendo que los negros son siempre víctimas y los blancos son los verdugos, pero la situación sudafricana presenta matices distintos.

⁸ Estaba basado en la filosofía del *ubuntu*: "una persona se hace humana a través de las otras personas". Ante esta filosofía, numerosos detractores la cuestionan a partir de la idea de la impunidad hacia los culpables, viendo en el TRC una inútil tentativa de reconciliación (Bharucha, 2002: 361-388).

Tortosa Pujante, Belén. "El mito como puente fronterizo. Una re-escritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: Molora de Yael Farber" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 112-119
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

God is a jealous God. / And you dark descendents shall live in / slavery... All the days of their lives (Farber, 2008: 31). Así, la ley que rige la *Orestíada* y, por ende, *Molora*, es la ley del castigo, de la venganza – *I will breed a son who will some day avenge my father's death. / But Agamemnon's line will not die. My brother lives.* (Farber, 2008: 38)

La justificación de los actos ante la incompreensión, ante la no lógica de los hechos, que transforman los actos en círculos sin sentido, que giran y giran sin parar, hace que madre e hija repitan el mismo discurso desde perspectivas diferentes. Si en un principio se nos muestran como personajes completamente antagónicos, a lo largo de la obra vemos cómo sus discursos se encuentran en esa misma espiral sin sentido – Electra: *It was War! He had no choice!* Clitemnestra: *I am not so exceeding glad / at the deeds I have done. / But we were a country at war.* (Farber, 2008: 47) –. La propia Clitemnestra lo afirma dirigiéndose a su hija: *Already the darkness is in your eyes. / You become me. You choose the curse.* (Farber, 2008: 73). Y en ese círculo sin sentido, en esa espiral inquebrantable, lo único que queda es la locura – *only a fool would forget her father's murder* (Farber, 2008: 44) o la toma de conciencia (la elección). Es en esa toma de conciencia donde la posibilidad de la reconciliación se manifiesta; una reconciliación que en el texto de Farber supone la ruptura del destino, de la maldición: *Nothing... nothing is written / do not choose to be me.* (Farber, 2008: 74). Y esta reconciliación debe partir de un reconocimiento, como el propio José Martí ya había expresado en *Nuestra América*, pues es necesario un *conocer para resolver* – *I want only to know you. / Who you were before the hurting... / who we could have been.* (Farber, 2008: 40) –. Este reconocimiento viene representado a través del personaje de Orestes, quien decide – a diferencia del texto de Esquilo y alentado por el personaje *Ma nosomething*, que marca el máximo exponente de hibridación cultural – no matar a su madre: *Elektra – we are lost!* (Farber, 2008: 71).

La cuestión del conflicto entre blancos y negros no solo es visible en las figuras de Clitemnestra y Electra, sino también en el tratamiento del lenguaje: el inglés – lengua dominante – y el Xhosa – lengua de los dominados – establecen una lucha de poder a lo largo de toda la obra, estableciendo su punto de inflexión a través del personaje de *Ma nosomething* con la que se pondrá de manifiesto la necesidad de cambio: "the struggle for hegemony is seen as a necessary or as the decisive factor in radical change... including many kinds of change in the base" (Williams, 1976: 145-46). Así, ese cambio, que en la *Orestíada* se desarrollaría con la creación del tribunal ateniense del Areópago, y, consecuentemente, la celebración de la victoria de las leyes como transformación de la sociedad de su época y el paso de una cultura arcaica a una democrática, en *Molora*, en cambio, vendría marcado por la reconciliación de madre e hijos.

Molora nos sitúa en un espacio dedicado a una memoria individual que deviene memoria colectiva. Una memoria que va más allá de lo que se entiende por memoria histórica, sino una memoria que se encuentra en el inconsciente de cada uno y que el teatro, entendido como manifestación artística donde el "encuentro" entre individuos se hace posible, se encarga de reavivar. Como los amantes de Bataille, *Molora* a través de la *Orestíada* de Esquilo nos habla de "un mundo aparte dentro del mundo, una sociedad secreta enfrentada a la sociedad de la que a pesar de todo forman parte, precisamente como su parte maldita» (...) Bataille consideraba el fuerte lazo (pasional o sagrado, íntimo) de la comunidad como reservado a lo que él llamaba la *comunidad de los amantes.*" (Nancy, 2001: 69-70). Y esta comunidad, *This house rises up. / For too long it has lain in ash on the ground* (Farber, 2008: 79). La propia autora nos lo recuerda en el prólogo al texto:

From the ruins of Hiroshima, Baghdad, Palestine, Northern Ireland, Rwanda, Bosnia, the concentration camps of Europe and modern-day Manhattan- to the remains around the fire after the storytelling is done. *Molora* (the Sesotho word for 'ash') is the truth we must all return to, regardless of what faith, race or clan we hail from (Farber, 2008a: 8).

3. Conclusiones

Tortosa Pujante, Belén. "El mito como puente fronterizo. Una re-escritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: Molora de Yael Farber" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 112-119
 <<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
 ©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Como ya señalaba al inicio de este trabajo y retomando las consideraciones de Settis, las posibilidades de interpretación que pueden realizarse de lo clásico, y concretamente, del mito griego quedan reducidas si se concibe meramente como una atemporalidad universal, fija, inmutable. Como bien señala Farber, *Molora* (en Sesotho 'ruinas') muestra las huellas presentes de un pasado. Estas ruinas no deben concebirse únicamente como un impulso de creación entre antiguos y contemporáneos, sino también entre nuestra cultura y otras culturas. Así, el mito griego se convierte en ese puente fronterizo donde la re-escritura se sitúa en un estado intersticial entre el pasado y el presente, entre una cultura y la otra, en un encuentro y desencuentro, en un ejercicio continuo de otredad.

El final de *Molora* no es un desenlace – como para el propio Pasolini el fin de su documental tampoco podía serlo – sino, un comienzo, el principio de algo nuevo, la simple y ardua reescritura de un *viejo final*: "Una nuova nazione è nata e suoi problemi sono infiniti. Ma i problemi non si risolvono, si vivono. E la vita è lenta. Il procedere verso il futuro non ha soluzione di continuità. Il lavoro di un popolo non conosce ne retorica ne indugio. Il suo futuro è nella sua ansia di futuro. E la sua ansia è una grande pazienza"⁹ (Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un' Orestide africana*).

Obras citadas

- Berge, L. Van. Den. & Caspers, C. "The Right and the Good in Aeschylus' Oresteia and Yael Farber's Molora: Transitional Justice between Deontology and Teleology". *Utrecht Law Review*, 11(1), 2015: 80–98.
- Bharucha, Rustom. "Between truth and reconciliation: Experiments in Theatre and Public Culture" en O. Enwezor et al. (eds.) *Documenta 11 Platform 2. Experiments with Truth*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2002: 361-388.
- Derrida, Jacques. "Nous autres Grecs", en B. Cassin (ed.) *Nos grecs et leurs modernes: les stratégies contemporaines d'appropriation de l'antiquité*. Paris: Seuil, 1992: 251-276.
- Farber, Yael. *Molora*, London: Oberon Books, 2008.
- Farber, Yael. [entrevista por A. Stuart Fisher] "Interview", en *Theatre as witness: three testimonial plays from South Africa. A woman in waiting. Amajuba: Like Doves We Rise. He left quietly*. London: Oberon, 2008a: 19-28.
- Fischer-Lichte, Erika. "Invocation of the Dead, Festival of Peoples' Theatre or Sacrificial Ritual? Some remarks on Staging Greek Classics", en S. Patsalidis y E. Sakellariou (eds.) *(Dis)Placing Classical Greek Theatre*. Thessaloniki: University Studio Press, 1999: 252-263.
- Fischer-Lichte, Erika. "Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s", en E. Hall et al. (eds.) *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford: Oxford University Press E., 2004: 329-360.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, 2011.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1992.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013.
- Nancy, Jean Luc. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.
- Odom, Glenn A. "South African Truth and Tragedy: Yael Farber's Molora and Reconciliation Aesthetics", *Comparative Literature*, 63 (1), 2011: 47.

⁹ "Una nueva nación nace y sus problemas son infinitos. Pero los problemas no se resuelven, se viven. Y la vida es lenta. El modo de proceder hacia el futuro no tiene una solución de continuidad. El trabajo de un pueblo no conoce ni retórica ni retraso. Su futuro está en sus ansias de futuro. Y esa ansia está anclada en su paciencia." (La traducción es mía).

Tortosa Pujante, Belén. "El mito como puente fronterizo. Una re-escritura de la *Orestíada* en Sudáfrica: Molera de Yael Farber" *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4.1 (2016): 112-119
<<https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>>
©Universidad Complutense de Madrid, Spain

Palmieri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.

Settis, Salvatore. *Futuro del classico*. Torino: Einaudi, 2004.

Wetmore, K. *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek tragedy*. Jefferson: McFarland, 2002.

Williams, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*, New York: Oxford University Press, 1976.

Perfil de la autora:

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia. Master Erasmus Mundus Crossways in Cultural Narratives por la Università degli Studi di Bergamo (Italia), Universidad de Santiago de Compostela y University of Guelph (Canadá). Actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad de Santiago de Compostela. Asimismo, ha realizado diferentes residencias artísticas con compañías como Societas Raffaello Sanzio u Opera Teatro.

Contacto: <belentortosapujante@gmail.com>