

Pilade de Pier Paolo Pasolini y su resignificación de la *Orestíada* en la contemporaneidad



Daniela Oulego

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

formal_dani@hotmail.com

Fecha de recepción: 22/03/2017. Fecha de aceptación: 17/04/2017.

Resumen

El propósito del presente artículo es analizar la obra *Pilade*, escrita por Pier Paolo Pasolini, y su vínculo intertextual con la *Orestíada* de Esquilo. El abordaje se centrará en la relectura de nociones características de la tragedia griega en la contemporaneidad y las diversas manifestaciones del aspecto onírico. Asimismo, se indagará en la identificación de seres mitológicos en la construcción de los personajes. Finalmente, se estudiarán comparativamente la ciudad griega de Argos y la sociedad italiana de los años sesenta desde una mirada crítica hacia el neocapitalismo incipiente.

Palabras clave

Pilade;
Pasolini;
tragedia griega;
Orestíada;
Esquilo

Abstract

The purpose of this article is to analyze the play *Pilade*, written by Pier Paolo Pasolini, and its intertextual connection with the *Oresteia* by Aeschylus. The approach will focus on the re-reading of characteristic notions of Greek tragedy in contemporaneity and on the various manifestations of the oneiric aspect. It will also focus on the identification of mythological beings in the construction of the characters. Finally, the Greek city of Argos and the Italian society of the sixties will be comparatively studied based on a critical consideration of the incipient neocapitalism.

Keywords

Pilade;
Pasolini;
Greek tragedy;
Oresteia;
Aeschylus

Algunos lineamientos

La *Orestíada* –escrita por el poeta griego Esquilo y representada en 458 a.C.– está compuesta por la trilogía trágica *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides*, tal como la conocemos en la actualidad. Sin embargo, no quedan registros en nuestros días de *Proteo*, el drama de sátiros que oficiaba de acompañamiento. La vida de Esquilo estuvo signada por distintos acontecimientos de fundamental relevancia para la historia griega. Por un lado, fue testigo de la culminación de la tiranía de los Pístridas en Atenas que dio lugar a una democracia con igualdad de derechos para

todos los ciudadanos. Por otro, formó parte de las Guerras Médicas en las que Grecia se enfrentó al Imperio Persa luchando en la Batalla de Maratón (490 a.C), según lo acredita su epitafio.

Por su parte, en 1960 Pier Paolo Pasolini tradujo la *Orestíada* de Esquilo a pedido de Vittorio Gassman. Este acercamiento a la tragedia griega derivó unos años más tarde en la producción de seis textos dramáticos: *Pilade*, *Porcile*, *Orgia*, *Affabulazione*, *Calderón* y *Bestia da stile*. Estas tragedias fueron escritas por Pasolini mientras estuvo en cama postrado durante dos meses producto de una úlcera. Dacia Maraini asegura: “en su hermosa casa en el EUR, en una cama con cabezal de cerezo rosa, mientras su madre preparaba en la cocina comidas ligeras a base de leche, Pasolini, convaleciente, empezó a escribir teatro en verso” (1988: 5). Así, los dolores físicos que lo aquejaban despertaron en Pasolini la vocación de dramaturgo.

En un número de la revista *Nuovi Argomenti*, fundada por Alberto Carocci y Alberto Moravia, del año 1967 se publicó *Pilade*. Esta tragedia se encuentra en estrecho vínculo intertextual con la *Orestíada* de Esquilo. Pasolini se valió de algunos personajes y del avance del *logos* sobre el *mito* para ilustrar la Italia de los años sesenta en una actitud crítica hacia el neocapitalismo incipiente.

Una tragedia contemporánea

El prólogo de *Pilade* indica que la tragedia pasoliniana comienza en la plaza de la ciudad griega de Argos tras la muerte de Clitemnestra y Egisto. De acuerdo con el monólogo inicial, los cuerpos fueron enterrados por alguien, sin especificar el autor del hecho, luego de pasar varios días bajo el sol. Según Aristóteles: “el prólogo es toda sección de la tragedia que precede a la *párodos* del coro” (XII.1452b20 [2011]), es decir, esa escena preliminar recitada antecede el ingreso del coro en escena. A su vez, entendemos a los *episodios* como las secciones en las que intervienen los actores enmarcadas por las partes corales. Pudimos detectar en *Pilade* una importante presencia del coro, integrado por los ciudadanos de Argos, en permanente intercambio con los distintos personajes. De esta manera, Pasolini respeta algunas de las partes de la tragedia en su obra –que incluye un prólogo y nueve episodios– estipuladas en la Antigüedad.

El teórico Patrice Pavis define a *lo trágico* como un “principio antropológico y filosófico que se encuentra en diversas formas artísticas e incluso en la existencia humana” (2011: 488). No obstante, es en los grandes poetas trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides donde puede estudiarse el verdadero sentido de *lo trágico*. Para André-Jean Festugière, sus elementos principales radican en la ilustración de las catástrofes humanas, que trascienden cualquier tiempo y lugar, y en el reconocimiento de la potencialidad divina como principal responsable de tales sucesos. Asimismo, en el final del prólogo, Pasolini retoma uno de los principios de *lo trágico* al exponer la incidencia que poseen los dioses sobre las catástrofes humanas: “he aquí lo que significa / haber atribuido todo a los Dioses” (1988: 76).

En el primer episodio una indicación espacio-temporal enuncia: “Delante del que fue palacio real de la ciudad de Argos” (Pasolini, 1988: 77). Al comienzo de *Las coéforas* de Esquilo esa didascalia sitúa la acción, debido a que hace alusión a la debacle del palacio por la ausencia de sus gobernantes. Inmediatamente después, en *Pilade* se produce el encuentro entre Orestes y su hermana Electra. Pasolini contrapone el personaje de Electra, que se niega al comienzo de una vida nueva en el futuro, con Orestes. En ese episodio sabremos que fue ella quien enterró a su madre Clitemnestra con sus propias manos.

Por el contrario, en *Las coéforas*, junto a la tumba de Agamenón, el encuentro entre Electra y Orestes se produce a través de una *anagnórisis* o reconocimiento por medio de indicios. Aristóteles establece una distinción entre connaturales o adquiridos y que, a su vez, pueden estar en el cuerpo o separados de él. Así, Electra primero reconoce un bucle cortado sobre la tumba del padre a modo de ofrenda y, a continuación, detecta unas huellas que pertenecen a su hermano Orestes, quien se hace presente. Luego, un tejido realizado por ella en el que reconoce los dibujos bordados en su telar termina de confirmar el lazo consanguíneo.

En *Pilade*, Pasolini también se sirve de este recurso narrativo de la tragedia griega. Sin embargo, la *anagnórisis* se produce en el séptimo episodio y, a diferencia de la obra de Esquilo, Electra reconoce al personaje de Pílates. De esta forma, Pasolini le otorga protagonismo al amigo de Orestes, cuyo rol es fundamental para que se concrete el matricidio. El coro definirá a Pílates como la *diversidad encarnada*, es decir, representará lo distinto, aquello que incomoda en una especie de *alter ego* del propio Pasolini. Su diversidad escandalizará al pueblo que no comprende su proyección hacia el pasado. Electra recuerda primero los celos que despertaban en ella el vínculo de amistad que lo unía con su hermano y, luego, compara a Pílates con un ángel, por su capacidad de brindar protección similar a la de un vientre materno. De esta manera, la *anagnórisis* no deriva de la sucesión de indicios, sino de recuerdos evocados verbalmente por Electra.

Según el estudioso Eric Dodds, en la tragedia griega se pasa de la *cultura de la vergüenza*, presente en las epopeyas homéricas, a la *cultura de la culpabilidad*, en la que los hijos cargan con las culpas de sus padres y el castigo diferido. Para este autor, entonces, la 'ley de la naturaleza' suponía que: "la familia era una unidad moral, la vida del hijo era una prolongación de la vida de su padre, y el hijo heredaba las deudas morales de su padre exactamente como heredaba sus deudas comerciales" (Dodds, 2006: 42).

Pasolini explica al respecto: "uno de los temas más misteriosos del teatro griego clásico es que los hijos estén predestinados a pagar las culpas de los padres. No importa que los hijos sean buenos, inocentes y piadosos: si sus padres han pecado deben ser castigados" (1997: 11). Asimismo, en el primer episodio de *Pilade*, Electra se refiere explícitamente a la cadena de culpas que involucra a la estirpe de los Atridas y que recae sobre Orestes, como último eslabón. Para especificar el lugar físico del entierro señala: "junto a la tumba / de Agamenón y de los otros padres - y de los padres de los padres" (Pasolini, 1988: 84). Más adelante, una de las reflexiones que derivará del *agón* entre Atenea y Pílates radicarán en que cualquier intento de querer tomar el poder "es la más culpable de las culpas" (Pasolini, 1988: 158). De ese modo, Pasolini retoma la noción de *culpabilidad*, fundamental en la tragedia griega y, muy especialmente, en la obra de Esquilo en que Atenea funda el *areópago* en Atenas, en donde tiene lugar el primer juicio de la historia de la humanidad.

Pensamos que puede establecerse un paralelismo entre el Viejo loco -que aparece en escena en el segundo episodio- y la figura de Tiresias -el adivino ciego de la mitología griega- debido a que ese habitante de los montes, cuyos ojos celestes son como los de un zorro, se encarga de transmitir noticias extrañas, pero verdaderas. La ceguera de Tiresias se explicó desde distintos posibles causantes; uno de los más conocidos es el castigo que le propinó la diosa Atenea por espiarla mientras se bañaba. Igualmente, en todos los casos, su falencia visual es compensada con la habilidad de predecir el futuro.

Por otro lado, la tradición literaria interpretó a la peste como la materialización del castigo de los dioses ante su disconformidad con respecto a las decisiones del mundo terrenal. Tal es el caso, por ejemplo, de los castigos divinos que aparecen en el *Antiguo Testamento* y al comienzo de la epopeya homérica *Ilíada*. De igual modo, en *Pilade*, la

pestilencia lanzada por las Furias sobre los animales de la montaña antes de retirarse a la ciudad reafirma el sentido trágico de la obra anticipado en el prólogo. Al grito de: “nada se puede olvidar” (Pasolini, 1988: 90), estas divinidades recuerdan el poder que tienen sobre las catástrofes humanas.

Como mencionamos anteriormente, a lo largo de la pieza se producen distintos enfrentamientos agonísticos entre los personajes. A modo de ejemplificación, en el tercer episodio, Orestes y Píldes exponen oralmente sus visiones contrapuestas sobre la situación de la ciudad que, por un lado, avanza en riquezas y en trabajo, pero, por otro, se encuentra acechada por las Furias como fantasmas del pasado. Se los diferencia, inclusive, hasta en su aspecto físico: mientras que Orestes tiene cabellos ondulados y rubios y posee un cuerpo ágil y alto, Píldes es de rizos oscuros y de aspecto fuerte y cuadrado. De esta manera, Pasolini recupera la importancia que tenía en la Antigüedad la contienda oral en el ámbito de la asamblea.

En el mismo episodio, Píldes hace una reflexión sobre el sentimiento de *piEDAD*, otorgado por las Furias, que lo une a los ofendidos por la injusticia. Según Aristóteles, la purificación del alma es alcanzada si se experimenta la *catarsis*, mezcla de las pasiones *piEDAD* y *temor* provocada ante la expectación de una tragedia griega mediante la identificación con el héroe trágico. En este sentido, Píldes está haciendo alusión explícitamente a uno de los componentes necesarios para que la *catarsis* suceda en los espectadores. No obstante, el poder que está en manos de los dueños de la tierra, los comerciantes y los profesionales, de acuerdo con los dictámenes de Atenea, decide declararlo culpable condenando a Píldes al exilio. El accionar del tribunal termina catapultándolo como héroe absoluto de la tragedia pasoliniana al otorgarle uno de los rasgos fundamentales de heroicidad: “haber experimentado el exilio” (Bauzá, 1998: 35).

En el último episodio, Pasolini introduce un planteamiento autorreflexivo al aludir explícitamente al término *tragedia*. No sólo se refiere a la tragedia que sus personajes están viviendo, sino a la que está componiendo en una reflexión metateatral. Más adelante, Píldes se preguntará por qué no se cierra con sangre, tal como suele suceder en las clausuras de los finales trágicos. Concluirá en que la existencia humana se reduce a la “pura y simple incertidumbre” (Pasolini: 1988: 156). El final de la historia de Píldes es suspendido, su respuesta será seguir viviendo, aunque implique romper con la norma del género clásico.

Orestíada - Pilade

La trilogía de Esquilo comienza con la iluminación de antorchas como símbolo de la conquista de Troya por parte del ejército aqueo. Si bien *Pilade* empieza con la ausencia de los gobernantes, en el primer episodio, Orestes hace mención al coro de la *iluminación* metafórica que recibió por parte de la diosa Palas Atenea, destacando su posibilidad de presentarse en la luz por no tener padres. A su vez, encuentra en su nacimiento de la cabeza de Zeus la justificación para explicar su pensamiento racionalista ligado al futuro: “no ha conocido la espera dentro de las entrañas / como un ternero o como un perro, no ha salido desenredándose / de aquella oscuridad de la bestial madre a la luz” (Pasolini, 1988: 78).

En este sentido, la emanación de luz –ligada al personaje de Atenea– en distintos momentos de la obra funciona a modo de indicio de lo que se precipitará. Por ejemplo, en el quinto episodio, cuando Electra pide a cambio de su reconciliación con Orestes la participación igualitaria en el poder y el restablecimiento del culto de las Furias, por lo cual Atenea ocuparía el parlamento y las Furias el templo, el coro interpreta

dicha luz como un mensaje de descontento de los dioses. Tal como afirma Atenea, los ciudadanos de Argos: “tienen miedo de mi luz” (Pasolini: 1988: 123). Entonces, volviendo a lo expuesto en el presente análisis sobre la caída de Troya en la trilogía de Esquilo, el vínculo entre Atenea, la diosa bélica, y su iluminación en *Pilade* puede también referir a la proximidad de un conflicto armado.

Atenea es la encargada de profetizar el fracaso de la revolución que está armando Pílates debido a que Pasolini le adjudica el rol que Casandra cumplía en la *Orestíada*. En la primera tragedia, la sacerdotisa de Apolo se convierte en esclava de Agamenón, luego de la derrota de Troya. Casandra vislumbra la muerte de los hijos de Tiestes en el banquete preparado por su hermano Atreo. Por lo tanto, es portadora de saberes sobre la estirpe de los Atridas que hacen que se encuentre atemorizada en su entrada al palacio. Además, vaticina la muerte de Agamenón y el posterior matricidio al que conlleva vengar su asesinato. Preanunciará, inclusive, el final de su propia existencia, despidiéndose de la luz del sol.

Por su parte, el estatuto del personaje de Electra se consolida en la revalorización de los cultos. No sólo rinde homenaje a sus padres difuntos mediante libaciones, sino que se preocupa por recuperar el ancestral rito en honor a las Furias. Su necesidad de ir a una iglesia a rezar frente al peligro inminente evidencia en su máxima expresión la construcción del personaje iniciada en Esquilo y profundizada luego por Pasolini. De esta forma, el cementerio de la ciudad de Argos estará asociado a la figura de Electra descrita por Pílates como una “Furia sobreviviente pegada a una falsa religión y con vocación de monja” (Pasolini, 1988: 140).

Mientras que en la tragedia de Esquilo es Clitemnestra personificada en una sombra quien dirige a las Furias, Pasolini elige una esclava del antiguo régimen como su sacerdotisa. Así, en el segundo episodio una sirvienta de Electra, cubierta por trapos negros como de luto, se presenta en nombre de las Furias corriendo cual espectro del pasado. Este acontecimiento tiene relación directa con los cambios que está viviendo la ciudad y han trastocado su orden.

Siguiendo con esta línea, los primeros parlamentos de Pílates, reflejo del pensamiento de Pasolini, se realizan en una asamblea donde manifiesta su desesperanza en contraposición a la actitud condescendiente de Orestes. Además, Pílates acusa a Orestes de ir de caza como un burgués. Este tópico fue ampliamente abordado en la *Orestíada* de Esquilo debido a que los rasgos animalizados de los distintos personajes permiten identificarlos con cazadores y, al mismo tiempo, con víctimas sacrificiales.

En el estudio *Mito y tragedia en la Grecia antigua* de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (1987) se plantea el continuo intercambio dialéctico entre las nociones *caza* y *sacrificio*. A modo de ejemplificación, se analiza la escena en la que dos águilas devoran una liebre preñada como el presagio del sacrificio de Ifigenia, hija de Agamenón y Clitemnestra, pedida como víctima para que las naves puedan partir a Troya. De manera análoga, esa liebre puede identificarse con la ciudad de Troya y Agamenón y su hermano Menelao, sus victimarios, con las águilas deprecadoras. Sin embargo, Agamenón devendrá en un animal cazado cuando caiga en la red tendida por su mujer Clitemnestra. De igual modo, Orestes será perseguido por las Furias, representadas similares a perras, en una cacería.

En *Las euménides* puede verse el pasaje de la cultura matriarcal a la patriarcal en el enfrentamiento entre las divinidades. Por un lado, las Furias son referentes del orden arcaico y buscan vengar los crímenes de sangre y, por otro, la diosa Atenea se proclama en defensa de lo masculino. Asevera al respecto: “no tengo madre que me

alumbrara y, con todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil, excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre” (Esquilo, vv. 735-740 [1982]). Acto seguido, justifica el matricidio cometido por Orestes y lo absuelve.

Pasolini retoma lo que concibe como el momento más elevado de la *Orestíada*: la transformación de las Furias o Erinias en Euménides, término que significa *bondadosas*. Las Furias pueden comprenderse no sólo como defensoras del matriarcado, sino como metáfora de la voz de la conciencia de Orestes. De esta manera, en el octavo episodio, un muchacho relata el encuentro entre Atenea, anticipado por la luz incandescente, y las Euménides como símbolo del pasaje del *mito* al *logos*. Es decir, el hecho de no haber sido concebida en un vientre materno marca la finalización de la historia fundamentada en ritos. Así, las Euménides ocuparán el lugar de las viejas Furias en la ciudad de Argos. En Esquilo, su transformación tiene lugar a partir de que Atenea les ofrece un altar en la ciudad para ser honradas. En cambio, en *Pilade* se alejarán del miedo y la incertidumbre propios del pasado para pasar a representar “el coraje y la inspiración” (Pasolini, 1988: 82).

En el final de *Orestíada* los ciudadanos atenienses portan antorchas brindando a una procesión nocturna la claridad de un día. De esta forma, simboliza el orden restablecido entre antiguos y nuevos dioses y, al mismo tiempo, clausura el relato de modo circular. No obstante, esa luz que resplandece en la oscuridad invierte su significado que deja de ser bélico para representar la conciliación.

A diferencia de la obra de Esquilo, Pasolini concluye su tragedia con el personaje de Pilades lanzando una blasfemia sobre el sol, asociado a Atenea, que se dirige a la vieja ciudad en la que primarán atrocidades justificadas por la razón. También hace mención de las concepciones de *temor* y *vergüenza*, en un retorno al paradigma arcaico, que lo acosarán en su alejamiento de la historia a la que no quiere conocer, al igual que las Furias persiguieron a Orestes.

El elemento onírico

Desde el primer episodio Pasolini plantea la fundamental importancia que tendrá el aspecto onírico a lo largo de toda la pieza. Orestes vaticina que las Furias serán divinidades de los sueños, porque el pasado sólo podrá ser soñado. Además, reflexiona sobre la necesidad de invocar a los padres difuntos en estado de ensoñación para amarlos mejor. Consideramos que *lo onírico* cobrará significativa relevancia en su obra *Calderón* en intertexto con *La vida es sueño*, escrita por el dramaturgo español Pedro Calderón de la Barca, donde será complejo distinguir entre lo que está siendo soñado y la realidad.

Pasolini se sirve del elemento onírico como recurso en su reescritura, porque en las tragedias griegas muchas veces los sueños operaban con carácter premonitorio. Por ejemplo, en *Las coéforas*, Clitemnestra está atemorizada por las pesadillas recurrentes con una serpiente a la que da a luz, envuelve en mantas como a un hijo y amamanta lastimándose el pecho. Esos sueños adquirirán sentido cuando muera en manos de su hijo Orestes.

Del mismo modo, en el cuarto episodio de la tragedia de Pasolini se produce el encuentro entre Pilades y un campesino. La salida del campesino de escena, porque tiene que trabajar, no sólo enfatiza las condiciones de explotación laboral en las que se encuentra inmerso, sino que despierta una reflexión en Pilades ligada a lo onírico. Asevera al respecto: “un hombre rico sueña con ser un hombre pobre” (Pasolini, 1988: 111). En otras palabras, Pilades manifiesta su deseo de ser un campesino por su conciencia de clase.

Por consiguiente, *La vida es sueño* podría funcionar como intertexto, pero de modo inverso. En la segunda jornada de la obra dramática de Calderón de la Barca, el personaje de Segismundo ingresa en el palacio dormido y, luego de vivenciar los goces de pertenecer a la aristocracia, el cual era su verdadero destino, es llevado de nuevo a la torre. La confusión entre sueño y realidad da lugar a la tesis principal de la pieza que versa sobre la ilusión que significa vivir.

Siguiendo con esta línea, en su obra *Calderón*, Pasolini planteará a modo de reflexión final la imposibilidad de una revolución. Si bien durante toda la pieza, los límites entre lo onírico y la vigilia son difusos, en el último episodio el personaje de Basilio aclara que la revolución no puede ser más que un sueño indicando el comienzo de la auténtica tragedia. De esta manera, Pasolini evidencia su postura política crítica con respecto a la sociedad de su tiempo incapaz de rebelarse.

Igualmente, en el sexto episodio de *Pilade*, que transcurre en el campo de los revolucionarios, Pilades comparte con el coro su deseo de conquistar Argos. Sin embargo, la entrada de Orestes a escena con una propuesta de paz va a significar el fracaso de la revolución que se está gestando entre obreros y campesinos. Es decir, Pilades comprende su invitación pacifista como el intento de aplacar la confrontación necesaria para que se produzca el pensamiento dialéctico.

Con respecto al final del octavo episodio, la versión de 1966 cierra con una reflexión por parte del coro, que fue omitida en su publicación de 1977, sobre la esperanza depositada en el retorno de los viejos tiempos:

ahora debemos admitirlo, Pilades:
nuestro ejército se ha disuelto,
nuestro mandato ha terminado.
Para unirnos ya no quedará más
que un recuerdo: y la esperanza
ciega de que vuelvan los viejos tiempos.
Cultivaremos este recuerdo
y esta esperanza
como plantas de amapola, para tener
hermosos sueños.

(Pasolini, 1988: 160)

La supresión de este pasaje en la edición póstuma reafirma el destino trágico de Pilades que no encuentra alternativa posible. Así, los sueños con esperanzas se desvanecen ante la incapacidad de volver al pasado.

Sin embargo, en el último episodio se pone en evidencia la cuestión onírica de manera más literal y no tan metafórica. Es decir, las palabras de Pilades parecen tener un efecto adormecedor en quienes lo acompañan: “el sonido de mis palabras / –letanía de errores cometidos y admitidos– / te ayuda a descansar, porque es un sonido / que emite la conciencia / cuando todo ha terminado, y no hay nada más que hacer” (Pasolini, 1988: 156). Primero se duerme el muchacho, Pilades lo tapa con su manto y observa sus rizos sobre la frente que parecen otorgarle todavía mayor juventud. Consideramos que está depositando en este personaje la noción de futuro, en el sueño del joven no hay vencidos ni vencedores, porque todo comienza de nuevo. En cambio, se ve reflejado a sí mismo en el viejo, representante de la derrota y los sueños incumplidos. Pilades también reconoce que lo que pudo haber significado su victoria y su derrota no fueron más que ligeros sueños. De esta manera, Pasolini vuelve a ligar el elemento onírico con la cuestión política porque, para él, la revolución no es posible más que en estado de ensoñación.

Argos - Italia

A continuación, nos adentraremos en el análisis comparativo entre los cambios sucedidos en la ciudad griega de Argos, donde transcurre *Pilade*, y el avance del capitalismo en Italia en los años sesenta que luego de la Segunda Guerra Mundial vivenció lo que los historiadores denominaron el *milagro económico*. En este sentido, la aseveración del coro: “la ganancia de cualquiera de nosotros se ha duplicado / Los comercios de nuestra ciudad se han multiplicado / nuestros productos se imponen en los mercados de todo el mundo” (Pasolini, 1988: 88) se asemeja al nuevo modo de comerciar de Italia que pasó a participar en el mercado mundial, convirtiéndose, al mismo tiempo, en una potencia de la industria.

Pasolini describe las transformaciones que experimentó la ciudad de Argos en su vida cotidiana como consecuencia de la aparición de técnicas nuevas con trabajos en fábricas y puentes, claros símbolos del advenimiento de la industrialización. También se modificaron las mentalidades de la gente que transformada era incapaz de comprender y escuchar, pero se manifestaba en busca de *nuevos ideales*. Igualmente, los cambios en la sociedad italiana de los sesenta se vieron reflejados en los nuevos hábitos de consumo y prácticas culturales.

En el cuarto episodio, Pílates se encuentra con las Euménides que, como si fueran pitonisas, vaticinan, entre otros sucesos, la proximidad de una guerra: “habrá en el mundo ruidos muy fuertes / explosiones que convulsionarán la tierra / y dejarán por todos lados olor a fuego” (Pasolini, 1988: 114). Pasolini se sirve de estos seres mitológicos para hacer alusión a la Segunda Guerra Mundial, acontecimiento que marcó su vida personal y su postura ideológica, hasta el punto de afiliarse al Partido Comunista Italiano. Este hecho se encuentra ilustrado en la pieza en la noción de *Resistencia*, evocada como metáfora del ansia de fraternidad entre los hombres. En *Pilade* se anticipa lo que dos años más tarde sería el *Otoño caliente* en Italia, período histórico donde tuvieron lugar luchas sindicales obreras con el propósito de resistir los próximos *años de plomo*. Mientras que Atenea impone orden a través de medidas represivas de la policía, las prisiones y las horcas, Pílates representará a aquellos que hasta ese momento no tenían voz en la sociedad -campesinos, obreros, desocupados, inmigrantes y ladrones- y serán los protagonistas de la *Resistencia*.

Retomando su rol análogo al de Casandra, en el quinto episodio, Atenea preanuncia el inicio de una nueva revolución en manos de la derecha comandada por Orestes como jefe de estado de Argos y dueño de los campos y las fábricas. Atenea también presagia una época de sangre en la que Orestes y Electra serán una misma persona, unidos por los asesinatos cometidos. No obstante, los padecimientos que serán soportados producto de la nueva revolución están destinados a ser olvidados.

Por último, la descripción feminizada de Pílates que realiza Electra durante la *anagnórisis* parece despertar en él un deseo carnal cercano a la muerte. Pretende reafirmar su virilidad equiparándose con un perro en busca de una perra: “tengo en la garganta / únicamente ganas de violar, a mí, a ti, a todo / un deseo que no se detendría ante nada” (Pasolini, 1988: 144). Pasolini apela a ese impulso, que sólo puede perpetuarse por la fuerza en el acto de violar, para representar los padecimientos de Pílates derrotado. Años más tarde el autor escribirá: “la palabra *revolución* no tiene ya ningún sentido” (Pasolini, 1997: 42).

A modo de cierre

En el presente trabajo hemos analizado comparativamente *Pilade*, escrita por Pier Paolo Pasolini, con la trilogía *Orestíada* de Esquilo. En correspondencia con los lineamientos filosóficos planteados por Aristóteles en *Poética*, identificamos en la obra de

Pasolini algunas partes de la tragedia griega, una *anagnórisis* por recuerdos evocados como recurso narrativo y referencias explícitas a la noción de *catarsis* mediante la experimentación de los sentimientos de *piEDAD y temor*. Si bien Pasolini retoma diversos elementos característicos del género trágico, debate con la manera de finalizar a través de una reflexión metateatral.

Con respecto a la construcción de los personajes, examinamos en la figura de una esclava la proyección de la sombra de Clitemnestra en su rol de guía de las Furias y en la diosa Atenea, por momentos, un papel similar al que cumplía Casandra en la tragedia de Esquilo. También detectamos a un posible Tiresias contemporáneo representado por un Viejo loco. Consideramos que el estatuto de los personajes Orestes y Pílates radica en su oposición dicotómica sostenida por divinidades enfrentadas, Atenea y las Furias, respectivamente.

Para concluir, encontramos la presencia del elemento onírico en sentido literal y metafórico anticipando el entrecruzamiento con *La vida es sueño* que tendrá lugar en su obra *Calderón*. Finalmente, Pasolini se sirvió de la transformación de las Erinias en Euménides para ilustrar el avance del *logos* sobre el *mito*, es decir, el pasaje del mundo campesino al moderno e industrial en Italia. Al igual que Pílates, sufrió los cambios producidos en la sociedad de su tiempo incapaz de llevar a cabo una revolución.

Bibliografía

- » Aristóteles (2011). *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- » Bauzá, H. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Calderón de la Barca, P. (1965). *La vida es sueño*. Buenos Aires: Losada.
- » Ciordia, M. (1998). “Consideraciones sobre la *Orestíada* de Esquilo y los *Apuntes para una Orestíada Africana* de Pasolini”. En Bauzá, H. (dir.), *Itinerarios*, vol. I. (43-66). Buenos Aires: Eudeba.
- » Conde, O. (1993). “La *Orestía* de Esquilo como modelo de la cultura de culpabilidad”. En Juliá, V (ed.), *La tragedia griega (55-72)*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- » Dodds, E. (2006). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- » Esquilo. (1982). *Tragedias*. Traducción y notas de B. Perea. Madrid: Biblioteca Gredos.
- » Festugière, A. (1986). *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel.
- » Jaeger, W. (1962). *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Maraini, D. (1988). “Teatro que nace de un dolor”. En *El público*, núm. 55, 5.
- » Mariniello, S. (1999). *Pier Paolo Pasolini*. Madrid: Cátedra.
- » Murray, G. (2013). *Esquilo, creador de la tragedia*. Madrid: Gredos.
- » Pasolini, P. (1988). *Teatro*. Traducción de Luis Facelli. Milán: Garzanti.
- » ——— (1997). *Cartas luteranas*. Madrid: Editorial Trotta.
- » Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- » Rinaldi, R. (1988). “La tragedia privada”. En *El público*, núm. 55, 35-53.
- » Santato, G. (1988). “El teatro de Pier Paolo Pasolini”. En *El público*, núm. 55, 21-33.
- » Vernant, J. y Vidal-Naquet, P. (1987). *Mito y tragedia en la Grecia antigua, Vol. I*. Madrid: Taurus.