

<https://doi.org/10.32735/S0718-220120180004700169>

135-147

**ENTRE LA TRAGEDIA GRIEGA Y LAS PELÍCULAS DE  
 CARRETERA: *IRÉ COMO UN CABALLO LOCO* (1973) DE  
 FERNANDO ARRABAL**

*Between the greek tragedy and the road movies: Fernando Arrabal's Iré como un caballo loco (1973)*

FRANCISCO-JAVIER RUIZ-DEL-OLMO  
*Universidad de Málaga (España)*  
*fjruiz@uma.es*

JESÚS DEL RÍO  
*Universidad de Málaga (España)*  
*riocarrion@gmail.com*

Resumen

El presente texto realiza un análisis de la estructura narrativa, y de la estética y contenido de la obra cinematográfica de Fernando Arrabal *Iré como un caballo loco* (1973). Más allá de su reconocida trayectoria como dramaturgo, esta obra singular construye de forma profunda y estructurada una narración compleja, llena de referentes biográficos, literarios y mediáticos, más allá de la simple apariencia de caos, confusión y absurdo. La intertextualidad de su estructura narrativa obliga a realizar un análisis cualitativo e interdisciplinar, para llegar a los aspectos más escondidos e insospechados de la película, donde nada es casual. Entre las principales aportaciones se encuentran la dualidad narrativa y estructural que la conecta tanto con Esquilo como con las películas de viaje y carretera.

Palabras clave: Fernando Arrabal; cine español; Esquilo; películas de carretera.

Abstract:

This article makes an analysis of the narrative structure, of the aesthetics and content of Fernando Arrabal's film work *Iré como un caballo loco* (1973). Beyond his acknowledged trajectory as a playwright, this unique work constructs -in a deep and structured way- a complex narrative, full of biographical, literary and media referents, beyond the mere appearance of chaos, confusion and absurdity. The intertextuality of its narrative structure forces a qualitative and interdisciplinary analysis to reach the most hidden and unsuspected aspects of the film, where nothing is accidental. Among the main contributions are a narrative and structural duality that connects both with Aeschylus and also with journey and road movies.

Key words: Fernando Arrabal; spanish cinema; Aeschylus; road movies.

INTRODUCCIÓN: TRAGEDIA, SURREALISMO Y POSTESTRUCTURALISMO EN ARRABAL

La poliédrica y singular trayectoria artística y expresiva de Fernando Arrabal (Melilla, España, 1932) incluye una relativamente poco conocida trayectoria

cinematográfica. En efecto, opacada por sus creaciones teatrales, la producción filmica del dramaturgo español ha pasado a menudo inadvertida tanto por la crítica especializada como por los estudios científicos y académicos. Arrabal, afincado en Francia desde mediados de la década de los cincuenta, estrena en 1973 la singular película *Iré como un caballo loco*, una tragedia convertida en obra cinematográfica, camuflada en forma de una *road movie* o película de carretera. Arrabal realiza una búsqueda en los orígenes del teatro para realizar cine, intentando construir una película desde la esencia de las tragedias áticas, especialmente desde Esquilo, y con inclusión de dolorosas referencias biográficas, proponiendo una travestida versión filmada de *La Orestíada*:

Para que lo conozcáis,  
puesto que yo ignoro cómo  
va a acabar este suceso,  
pues conduzco mis corceles  
como fuera de la pista  
(Esquilo, 1986, p. 366).

La elección de este filme y su análisis a lo largo de las siguientes páginas no es casual; de un lado conviene señalar que los referentes en forma de publicaciones académicas son escasos o prácticamente inexistentes y por otra parte el filme propone una narrativa intertextual compleja. El mismo Arrabal afirma en la monografía que le dedicaron Ángel y Joan Berenguer que *Iré como un caballo loco* es una de las películas favoritas (1987, p. 86). En el film crea el personaje de Aden Rey como un moderno Orestes que asesina cinematográficamente a su madre y termina pagando su culpa, convertido en héroe trágico. Descubrir ese punto de vista es fundamental para comprender la película, por lo que hay que deslizarse entre la biografía del autor y la mitología griega.

Arrabal hace cine como un duende travieso que va dejando al espectador pistas para que encontremos el sentido trágico de su obra y lo hace ya desde el título de la película; *Iré como un caballo loco* sintetiza la idea que Esquilo expresa en los cinco versos indicados anteriormente, con los que Orestes comienza un emotivo y poético discurso al final de la segunda tragedia, *Las Coéforas*. El intenso discurso es un desgarrar de dolor y al mismo tiempo la entrega de su propia vida, como argumento a su favor, para el juicio de los lectores. La Guerra de Troya se sustituye aquí por la Guerra Civil española (1936-1939) y las palabras de Orestes parecen pronunciadas por Arrabal desde el título de su película, en la idea del caballo desbocado. Tuvo que sentirse identificado por tanto con el Orestes de Esquilo en la misma medida que podía sentir casi como suyos los últimos cuatro versos del citado monólogo:

Por mi testimonio. Ahora  
Errabundo y exiliado  
De mi patria, yo os entrego  
Vivo o muerto, este recuerdo  
(Esquilo, 1986, p. 367).

Sirva esta introducción para explicar que la obra de Arrabal, y especialmente su cine, se construye sobre diversas capas, desde distintos ámbitos tanto creativos como vivenciales. Arrabal es un hombre de su tiempo y del París que le acogió, cuando a su alrededor aún bullía el surrealismo de Breton y Dalí, y el posestructuralismo de Barthes, de Foucault, de Deleuze, o la arqueología del saber de Derrida; todos ellos estratos de significado que en la película se mueven paralelos, chocan y confluyen. En la capital francesa formó parte del grupo surrealista, participó en el mayo del 68, momento en el que tomó en solitario el Colegio Español de París. Junto con su mujer, Luce Moreau, profesora de la Universidad de la Sorbona, formaron parte de esa élite intelectual que despuntaba y saltaba las fronteras de Francia para darse a conocer al resto del mundo. Tanto como dramaturgo, literato, ajedrecista, filósofo, humanista, y sobre todo artista como él no podía mantenerse al margen de la emulsión intelectual que se estaba produciendo en su ciudad de adopción.

Este trabajo analiza entonces la obra filmica de Arrabal y en concreto la película *Iré como un caballo loco* desde la óptica inédita de su relación y similitud con la obra clásica de Esquilo e inscrito además en marco cinematográfico de la modernidad, como es el subgénero de las películas de carretera. Para ello se realiza un análisis cualitativo y de contenido de la película de Arrabal, hasta llegar a la conclusión de que se trata de una versión moderna del mito clásico, donde el argumento es el de la trilogía de Esquilo y la estructura narrativa de la película tiene las características de una tragedia, descritas por Aristóteles en *La Poética*. Veremos, además, que la película está escrita desde tres puntos de vista, tres gafas superpuestas, como Arrabal acostumbra a llevar, por las que mira de distintas maneras, como el mito y el ego (Martín, 2001, p. 269). En esos tres estratos o capas se encuentra el más superficial, el argumento cinematográfico evidente, bajo el que subyace el estrato de la tragedia, mientras va quedando más en el fondo el estrato autobiográfico. Arrabal dice que escribe con lógica de un ajedrecista y lo demuestra en *Iré como un caballo loco*, porque va colocando piezas que parecen formar un complejo puzle, donde nada es casual y nos invita a descubrirlo, colocando detalles que facilitan esa triple manera de mirar.

#### DE ADEN REY A ORESTES, CAMINO HACIA LA TRAGEDIA DE ESQUILO

El recorrido que hemos realizado para analizar la película se inicia al observar que los dos personajes protagonistas (en el filme Marvel y Aden Rey) podían ser Apolo y Dioniso de Nietzsche, en *El origen de la tragedia*. Marvel representa a Dioniso, por la vitalidad, la danza, la alegría, la naturaleza. Por su parte, Aden Rey parece ser la representación de Apolo, en la contención, la elegancia, la belleza formal, el rigor y la apariencia. Mirado desde el punto de vista de Nietzsche, nos trasladamos a los comienzos del teatro, a las fiestas dionisiacas, donde competían los mejores dramaturgos. Esquilo ciertamente destacó en ese contexto porque eliminó del coro a un segundo actor que se sumaba al corifeo y daba más teatralidad a la tragedia, alejándose

de la ceremonia ritual. Entre Esquilo y Arrabal se produce la fusión, pura alquimia, que transforma una trilogía como *La Orestíada* en la película *Iré como un caballo loco*. En la literatura griega diferentes autores tratan el mito de Orestes y de su hermana Electra, que asesinaron a su madre para vengar la muerte de su padre, Agamenón. El mito fue tratado por Homero, y posteriormente por los tres autores trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, aunque cada uno de ellos lo hace de diferente manera.

Otros autores, como Aly Ghalab (2013, p. 61), han advertido acerca del entramado trágico de Arrabal en obras como *El laberinto*. En este caso es en *La Orestíada*, la trilogía de Esquilo, donde la historia tiene un punto de vista coincidente de forma abrumadora con el argumento de la película. El rey Agamenón muere asesinado por su mujer, Clitemnestra, al regresar a Micenas, después de participar en la guerra de Troya. A partir de ahí se desencadena la tragedia familiar, surge la culpa y la necesidad de venganza o de justicia. Uno de los méritos que se atribuye a Esquilo es el salto moral que supuso pasar de la venganza a la justicia.

El padre de Arrabal, el teniente Fernando Arrabal Ruiz, fue detenido en su cuartel militar de Melilla el 17 de julio de 1936, por permanecer leal al Gobierno de la República, un día antes de que se hiciera oficial el golpe de Estado que desembocaría en la Guerra Civil española. Fue condenado a muerte y posteriormente enviado a un psiquiátrico de Burgos, donde murió en extrañas circunstancias. Abandonado por su mujer, que intentó borrarlo de la memoria de su hijo recortando el rostro del padre de las fotografías familiares. Esta profunda tragedia familiar marca la vida del autor y le identifica con el Orestes de Esquilo, por las similitudes entre las dos historias. Autores como Neira han destacado la capacidad metafórica de nuestro autor (1983, p. 211).

El protagonista de *La Orestíada* de Esquilo es Orestes, quedando Electra y Atenea como personajes secundarios, mientras que para Sófocles y Eurípides la importancia de Orestes es menor, en favor de su hermana Electra. La *Orestíada* de Esquilo fue presentada por primera vez en las fiestas Dionisiacas de Atenas del año 458 a.C. obteniendo el primer premio. Incluye como hemos señalado tres partes: *Agamenón*, asesinato de Agamenón; *Las Coéforas*, asesinato de Clitemnestra a manos de Orestes y finalmente *Las Euménides*, persecución de Orestes y juicio.

La muerte del padre ocupa la primera parte de la trilogía, la tragedia titulada *Agamenón*, sin embargo, en la película no se remite específicamente al padre. Arrabal no basa el conflicto en la muerte del padre a manos de la madre, sino que desvía el argumento a la compleja relación entre madre e hijo, una tormentosa historia de amor y odio, de posesión y protección. El padre está ausente y la madre anula la personalidad del hijo, que responde con ataques de epilepsia. El conflicto con la madre lo aborda también en la novela *La Virgen Roja* en la que Arrabal recrea la temática de la madre posesiva y manipuladora, basada en un suceso verídico ocurrido en España el año 1933.

En *Las Coéforas*, la segunda tragedia de la trilogía de Esquilo, Orestes mata a su madre Clitemnestra, como Aden Rey, el protagonista de *Iré como un caballo loco*, mata a la suya. Entre la segunda tragedia y la tercera, sitúa Arrabal su película, comenzando

con la situación narrativa de Aden Rey huyendo en su jeep hasta el desierto. En Esquilo este sería el comienzo de la tercera tragedia. En la película de Arrabal el asesinato de la madre aparece en el ámbito subjetivo de los recuerdos o los sueños de Aden: desde su perspectiva se aproxima a la biografía del autor, a sus conflictos personales. Algunas secuencias no tendrían sentido sin el tercero de los estratos significantes, que da sentido a secuencias como el fusilamiento del niño, el Belén, la zarzuela como banda sonora en dos secuencias, diferentes detalles que trasladan la película a España, pese a que la acción transcurre en París. El tiempo real narrativo de la película se corresponde por completo con la tercera tragedia, *Las Euménides*: es el periplo de Aden y Marvel, desde el desierto a la ciudad al encuentro de Atenea, huyendo de las Furias.

Si el tiempo lineal de la película es el que transcurre entre Aden y Marvel, también incluye narraciones desde un tiempo cíclico, para regresar continuamente a los recuerdos de Aden con su madre. Ese tiempo cíclico de la película se divide a su vez en varios tiempos y distintas edades; unos son recuerdos de la infancia y otros del asesinato. Por su parte, el tiempo lineal se desarrolla desde dos puntos de vista diferentes, el de los protagonistas y el de la policía, que son trazados de manera tangencial, hasta cruzarse definitivamente en el disparo que detiene la huida de Aden. Así, el tiempo cíclico mediante *flashbacks* en la película se basa en *Las Coéforas*, mientras que el tiempo lineal se corresponde con el de *Las Euménides*. Aquí Orestes es perseguido por las Furias, Erinias o Innombrables, diosas femeninas encargadas de vengar los crímenes familiares, que tras el juicio a Orestes se convierten en diosas compasivas, como favor que les concede Atenea a cambio de salvar al héroe de la muerte. Aden Rey es perseguido por la policía tras dejar abandonado en casa el cadáver de su madre y huir al desierto. Con este paralelismo parece demostrado que Arrabal está colocando a sus personajes de *Iré como un caballo loco* en la trilogía de Esquilo, *La Orestíada*.

#### LA ESTRUCTURA DE FILME DE CARRETERA

En una primera lectura, más superficial, de la película, esta es más que una *road movie*: muestra el viaje o recorrido de Aden Rey, que asesina a su madre y huye al desierto, donde conoce a un fantástico personaje, Marvel, con el que viajará a París y le mostrará la civilización moderna, su aparente felicidad y las contradicciones que esconde. Durante todo el recorrido la policía persigue a Aden por sospechar que es el asesino de su madre, hasta que les descubren bajo un puente, donde han pasado la noche acompañados de una misteriosa mujer, con la que Marvel se ha casado el día anterior. La policía les rodea y dispara sobre Aden, hiriéndole de muerte en el pecho. Por tanto, el argumento en una primera lectura de la película consiste en una persecución policial de dos personajes peculiares desde el desierto a las calles de París, modernos Quijote y Sancho, como recuerdo a Cervantes. La construcción de la narrativa ficcional es fragmentaria, como un puzle, se mezclan la historia real y la memoria, entre secuencias y planos que, aparentemente, carecen de sentido. Arrabal es

confusión y al enfrentarnos a la película intenta confundirnos, enfrentándonos a situaciones e imágenes sorprendentes, donde lo onírico y lo surrealista envuelven a la película, como una pesadilla.

La estructura de la obra es un derroche de imaginación dionisiaca, desbordada, festiva y transgresora. Arrabal no plantea la película con el rigor de la forma contenida y reglada del cine clásico, netamente apolíneo, pero bajo una trama lineal aparece el Arrabal dionisiaco, juguetón, sorprendente, ebrio de ideas y con la mentalidad del dios Pan, o de Dionisio, en la concepción que definiera Nietzsche en *El origen de la tragedia* (2010, p. 63). La versión de Esquilo subyace en la película de Arrabal, observando que los personajes tienen atributos y viven circunstancias que concuerdan con los personajes de la tragedia. Considerando los tres estratos de la película que habíamos señalado anteriormente (guion, tragedia griega, biografía) cada personaje es él mismo, lo que representa y lo que esconde, como *matrioshkas*. Esta peculiar estrategia con la que Arrabal construye a sus personajes le permite mostrar los tres mundos, de modo que cada detalle deja de ser casual y se convierte en la pista que nos hace pasar por los diferentes estratos, multiplicando la tensión vital de cada personaje, haciendo que miremos constantemente desde varios puntos de vista.

Por ejemplo, el nombre de Aden nos remite a Adán, el primer hombre de la Biblia, el origen de la humanidad. La tragedia nos acompaña desde el origen de la humanidad y en Aden se unen el mito de Adán en el Génesis, Orestes en la tragedia, el rey como la pieza fundamental del ajedrez, y el mismo Arrabal, protagonista de su propia tragedia. George Shannon es el actor que interpreta a Aden, un personaje de rasgos apolíneos, elegante, apuesto, contenido, pero también temeroso, desconfiado, pugnando por liberar su personalidad, sometido a la madre durante toda su vida, espectador pasivo que manifiesta su dolor con ataques de epilepsia. En este punto resulta interesante recordar que cuando Arrabal se fue a vivir a Francia, huyendo de la postguerra franquista (Huerta, 2010, p. 14) y de la influencia materna, sufrió una grave enfermedad pulmonar que le tuvo internado durante un largo periodo. Arrabal tiende a camuflar su biografía entre los rasgos de sus personajes; en Aden podemos encontrar un *alter ego*, lo que justificaría que la banda sonora que acompaña algunos de sus encuentros con la madre sean dos conocidas zarzuelas, por su origen español, cuando el escenario de la película se circunscribe a la ciudad de París. La zarzuela nos traslada del estrato filmico al estrato biográfico, y remite también al poder de los objetos (Chesneau, 1979, p. 111).

Una de las características que Aristóteles atribuye a la tragedia es lo patético, la acción destructora que genera dolor (1985, p. 256). En Aden se representa justamente lo patético, su acción es la reacción a lo que está viviendo, y esa reacción es destructora con su madre, pero también con el mundo que ella representa. Vemos a Aden destrozando cartas, fotografías, ropa de su madre, con gestos patéticos, contra ella y contra lo que representa: imagina a su madre cortándole el pene o convirtiéndolo en una vela, y recrea la sombría vida sexual de la madre, sodomizada y humillada por su amante.

Por su parte, Marvel remite a la misma editorial, dedicada a los cómics de superhéroes y a la producción cinematográfica, una coincidencia propia del sentido del humor de Arrabal. El paralelismo es evidente: Marvel es a los superhéroes, lo que para los dioses griegos era el Olimpo. Marvel es un dios y la banda sonora que le acompaña en la película es el *Magnificat* de J. S. Bach. Apolo era el dios al que estaba consagrado el templo de Delfos, donde acude Orestes, tras la muerte de la madre. Aden llega también al desierto en su huida tras la muerte de la madre y el encuentro con Marvel condicionará su destino. La cabra acompaña continuamente a Marvel, porque la cabra formaba parte del cortejo de Dioniso, es la imagen de los faunos, de Sileno, del dios Pan, inspirador del movimiento pánico, representados con patas de cabra. La vasija de vino que Marvel entrega a Aden, recuerda a Dioniso, dios del vino y del teatro. La embriaguez de Aden será el trampolín para volver a recordar o soñar el pasado, la infancia. Dioniso es el dios de la agricultura y Marvel prepara una pequeña huerta en el suelo del piso que alquilan, para sembrar verduras. En la tragedia griega se consideraba a Dioniso como un dios extranjero, como Marvel es extranjero en París. Juega con la complicidad de esa circunstancia e incluye en el final de la película un cuadro donde se muestran Fernando Arrabal y Hachemí Marzouk, el actor que interpreta a Marvel, caricaturizando la pintura de anónimo autor *Gabrielle d'Estrées y su hermana* (1594) de estilo Fontainebleau, que se encuentra en el museo del Louvre.

Los personajes femeninos son también significativos. Clitemnestra para Esquilo representaba la tiranía y en el imaginario popular era la esposa traidora que genera desconfianza. En *La Orestíada*, Clitemnestra es una mujer orgullosa, altiva, que busca el poder y con él tiranizar a Micenas. La señora Rey en el filme se muestra igualmente fría, distante, altiva, dominante, que busca tiranizar a su hijo para que se mantenga a su lado, en una relación casi incestuosa, pero al mismo tiempo es castradora y muestra su voluntad de anular el sexo del hijo. En la narración aparece en los sueños y recuerdos de Aden, por lo que no es un ser real, cuando empieza la película acaba de morir. Su muerte desata la persecución de la policía. La señora Rey es un fantasma en la imaginación, los recuerdos y los sueños de Aden. Clitemnestra es asesinada por su hijo Orestes, como la señora Rey muere a manos de su hijo Aden y el fantasma de la madre empuja a las Erinias para que persigan a Orestes y venguen su muerte. Aden es localizado por la policía, después de haber pasado la noche con la muchacha sin nombre. La policía dispara a Aden bajo el puente de Luynes, y Marvel le arrastra hasta un establo, donde le juzgará después de curarlo. En *Las Euménides*, Orestes es acorralado por las Furias, cuando se encuentra abrazado a la estatua de la diosa Atenea, después de ese momento comienza el juicio. La chica sin nombre no puede ser otra que la diosa Atenea.

Otro rasgo de la tragedia, según Aristóteles, y que puede seguirse en su *Poética* (1985, p. 257) es el reconocimiento, anagnórisis, que se produce en un momento concreto entre dos personajes. En la película la anagnórisis se da con la muchacha sin nombre, cuando Aden descubre que tiene sexo masculino, el reconocimiento sacude a

Aden. La anécdota de ese descubrimiento es, a la vez, el detalle que nos lleva al reconocimiento de la diosa Atenea, diosa virgen y andrógina, una característica que no es frecuente entre las diosas del Olimpo.

No conocemos el nombre de esa mujer que se entiende perfectamente con Marvel, con quien mantiene un juego amoroso nada habitual, de aparente locura, en el que los grillos salen de su mano, como un guiño al filme surreal *Un perro Andaluz* (1929) de Buñuel. Atenea, por su parte, es un personaje fundamental en la tercera parte de *La Orestíada*. Neit era una diosa egipcia de la guerra y la caza, que la civilización griega adoptaría como Atenea. Atenea, o su predecesora Neit, eran representadas por un escarabajo, por la abeja, la vaca coronada, el mochuelo, el pez, la cabeza de la leona, presentes en la película. Es muy representativo el plano de una vaca con una corona, que mueve la cabeza al escuchar la sentencia que Marvel pronuncia en el juicio de Aden. Atenea había conseguido salvar a Orestes de la condena, a cambio de convertir a las Furias en Euménides, por eso muestra su extrañeza con la sentencia.

Respecto de Electra, en Esquilo se muestra en un segundo plano; no ocurre así en Sófocles y Eurípides, para quienes Electra tiene mayor importancia que su hermano Orestes. Si hay un personaje en la película que representaría a Electra, ese personaje es Dell, para quien Arrabal deja un papel secundario, como hace Esquilo, pero coloca algunas pistas para que veamos en ella a Electra. Dell venera a Aden, como Electra venera a Orestes; Aden no desea una relación sexual con ella, lo que intenta es que Dell tenga sexo con Marvel, pero ella se niega, no está a su altura, desprecia al enano, como una princesa a un mendigo. No hay ninguna relación sin embargo entre la señora Rey y Dell, pero Aden carga con su cadáver y lo deja en la tumba de su madre. Aquí encontramos otra curiosa coincidencia, porque Electra y Orestes se encontraron en la tumba de su padre, Agamenón, según la trilogía de Esquilo. Marvel observa la escena de la muerte de Dell, con unas gafas enormes con rejilla en vez de cristales, que recuerda a las que suele llevar Arrabal, superpuestas, pasando nuevamente al plano biográfico y a la identificación de Arrabal con el personaje.

En la tragedia el coro representaba a las Furias y todo parece indicar que si nos atenemos al subtexto de la tragedia, las Erinias se corresponderían con la policía en la película. Las Furias eran para Orestes, lo que la policía es para Aden, especialmente el comisario Gay, que sería el corifeo, empeñado en descubrir la verdad de la muerte de la señora Rey y la desaparición de su hijo. Las Furias eran las diosas que se encargaban de vengar el parricidio y matricidio, pero en el juicio de Orestes acaban cediendo a la voluntad de Atenea y aceptan que se declare inocente a Orestes. A cambio de eso y como agradecimiento, Atenea les premia con la transformación de Furias en Euménides, diosas benevolentes y protectoras. Esa conclusión de Esquilo no aparece en la película de Arrabal, simplemente la policía desaparece, sin entrar en discernir si se quedan en el papel de Erinias o de Euménides.



## ESTRUCTURA FÍLMICA DE TRAGEDIA CLÁSICA

En el epígrafe XII de la *Poética*, Aristóteles (1985, p. 259) revela las partes de la tragedia, que serían: prólogo, episodio, éxodo y canto. A su vez el canto está dividido en *párodo* y *estásimo*. Con el prólogo se inicia la obra y anticipa brevemente el tema. El *párodo* precede a la entrada del coro y hace un pequeño resumen del tema. Episodios, es la parte que se encuentra entre dos cantos del coro, donde se desarrolla la historia. Éxodo el desenlace que conocemos en el cine convencional. Terminaría la tragedia con el canto, primeramente, por el *párodo*, que para Aristóteles sería la intervención completa del coro, y termina en el *estásimo*, que es el canto final. La mente ajedrecística de Arrabal parece dar un salto cualitativo y llevar la obra hasta las últimas consecuencias de un dramaturgo griego respetando la estructura de la tragedia. Así, en el prólogo se ambienta la obra y se presenta ligeramente el tema que se va a tratar, exponiendo la cuestión fundamental que plantea el autor. La película de Arrabal comienza con un informativo, en blanco y negro, traducido para sordomudos, donde narra sucesos dramáticos. La muerte de la señora Rey y la desaparición de su hijo, ocupan el final del informativo, con el que Arrabal nos hace una introducción a la tragedia de la vida, el sufrimiento, el dolor, la destrucción, frente al progreso de la ciencia que aliviará a la humanidad. Seguidamente nos introduce en el tema de la película, la muerte de la madre y la desaparición del hijo, con Aden Rey en su jeep saliendo de la ciudad y dirigiéndose al desierto.

En *Las Euménides*, es la Pitia quien se encarga del prólogo de la obra. De una manera metafórica Arrabal coloca a la presentadora del informativo en el mismo plano que la mítica mujer que interpretaba al oráculo de Delfos. Solo cuando la película se interpreta desde una perspectiva de tragedia se comprenden los primeros fotogramas, que parecían simples pinceladas caprichosas del autor, pero adquieren sentido desde una tragedia clásica, con el paralelismo entre la Pitia y la presentadora del informativo, respondiendo a una lógica calculada y precisa. Por otra parte, el *párodo* sería la parte de la tragedia griega donde comienza la acción, se explican las circunstancias que preceden y se introduce al espectador en el argumento. En la película se puede considerar que esta parte abarcaría desde el final del informativo, con la salida de Aden en el jeep, hasta el desierto, una vez que entre los dos protagonistas se ha establecido una sólida confianza. En ese tiempo de la película, Arrabal nos sitúa en el conflicto, entre la madre y el hijo, con escenas intercaladas, formando tres estratos, con espacios y tiempos kantianos que transcurren paralelos. El primero sería el encuentro con Marvel en el desierto (Apolo en el templo de Delfos) y lo que ocurrirá entre ellos a partir de ese momento. El segundo la presentación del conflicto entre la madre y el hijo. Y finalmente el tercero se refiere a la actividad del policía que investiga la muerte de la señora Rey y busca a su hijo. Esos tres puntos de vista se van a mantener a lo largo de esta parte y de la siguiente, hasta llegar a los *estásimos*.

Si recordamos que Aristóteles indicaba que el final del *párodo* lo marcaba la entrada del coro, puede tomarse como el corte la entrada del grupo de ciegos en la

película que, arrodillados en medio del desierto, son curados por Marvel de manera milagrosa. Este grupo de hombres con túnicas blancas aparecerá después rodeando a Aden, golpeando sus bastones contra la arena, representando al Areópago. Arrabal mueve así las piezas de su particular partida de ajedrez cinematográfica con precisión.

Los episodios son las partes dramáticas de la acción, intercaladas con los cantos del coro. En la película esta parte comprende desde la aparición del grupo de ciegos, los protagonistas se van del desierto, para terminar en el momento en el que la policía dispara a Aden, bajo el puente de Luynes. El viaje hasta París es un recorrido visual por los transportes, con el sonido de una potente canción militar, que rompe por completo el ritmo pausado de las secuencias transcurridas en el desierto. Aparece nuevamente el coro, el grupo de hombres vestidos con túnicas blancas en mitad del desierto, en esta ocasión van cubiertos con máscaras antigás. El coro marca nuevamente los cambios y nos sitúa sutilmente en la acción, surgiendo unos segundos después el conocido sonido en *off* de galopar de caballos, cuando Aden y Marvel van entrando en París, para recordar que va como un caballo loco.

En la ciudad se produce una sucesión continua de episodios, un recorrido iniciático de los dos personajes por la ciudad, donde la acción discurre con rapidez, conformando lo que sería el nudo de la película. Si el ritmo parecía detenerse en el párodos, en los episodios aumenta considerablemente, en una sucesión de puntos de vista y peripecias que se desgranán con rapidez, para volver a disminuir el ritmo en los estásimos. Estos comienzan cuando el coro comenta lo que acaba de suceder y nos introduce en el desenlace, avanzando hacia el final de la tragedia. Arrabal vuelve a colocar al coro, cumpliendo la distribución de Aristóteles. La presencia del coro en este punto representa a los jueces del Areópago, un grupo de hombres vestidos con túnicas blancas rodean a Aden, mientras cae rodando por la duna. En la agonía aumenta la intensidad del afecto, con el aparente enamoramiento de Marvel y Aden, al mismo tiempo que descubrimos la causa real de la muerte de la madre.

Finalmente nos encontramos con el éxodo o canto final, despedida con la salida del coro. En este caso Marvel regresa al desierto, atravesando el mar, transportando en una carretilla a Aden muerto. En el exterior de su cueva, templo de Delfos, Marvel coloca el cuerpo de Aden sobre el altar, una jaula con barrotes finos de madera, y escucha la voz de Aden pidiéndole que coma su cuerpo para convertirse en él. Arrabal lleva al extremo la tragedia, mostrando con detalle cómo Marvel devora a su amigo. La banda sonora acompaña con el canto de *Dies Iree*, interpretado por los monjes de la Abadía de Solesmes, un poema del siglo XIII que se utilizaba en las misas de Réquiem y que describe el juicio final, cuando la trompeta de la muerte llama a los difuntos a reunirse ante el trono divino, para el juicio final. Esta ceremonia antropofágica, representación de la comunión, tiene como consecuencia la transformación de uno en el otro, Marvel se retuerce por el suelo y se convierte en Aden, para acabar bailando hasta fundirse con el sol, porque Apolo es el dios de la luz.

El número de personajes protagonistas que intervienen al mismo tiempo en la película siempre son dos. En la *Poética*, Aristóteles dice que Esquilo fue el primero en aumentar el número de actores a dos, “rebajó la importancia del coro y dio preponderancia al diálogo” (Aristóteles, 1985, p. 259). Durante toda la película son dos personajes los que intervienen siempre, si hay un tercero queda en un segundo plano. Por otro lado, la policía sería el coro y entre la policía destaca el comisario Gay, que representa al corifeo. Si los protagonistas son Aden y Marvel, también aparece Aden con su Madre, Aden con Dell, Aden con la chica transexual, Marvel con la chica, Marvel con el director del circo. Siempre dos personajes o un grupo, que sería el coro, como los feligreses de la iglesia, los policías, los clientes del bar y entre estos hay uno que toma protagonismo como el cura, el inspector Gay, la chica transexual, entre algunos ejemplos del corifeo.

Finalmente encontramos también la peripecia o el paso de una situación a la contraria (Aristóteles, 1985, p. 255), junto con la anagnórisis y lo patético. La peripecia fundamental de la película se produce en el establo, en el momento que Aden se encuentra, tumbado en el regazo de Marvel, como un Cristo con la Dolorosa. Se dan varios cambios radicales en la situación, por un lado, Marvel intenta curar milagrosamente a Aden, al mismo tiempo que le juzga; al mismo tiempo el sueño de Aden nos muestra que su madre murió de manera fortuita. En unos instantes pasamos de ver a Aden como culpable, a descubrir que es inocente. Estas secuencias se intercalan con el paso de la muerte a la vida, o de la vida a la muerte. Es la peripecia que tiene como consecuencia un giro trágico, desde el que se busca la piedad y terror, abriendo la puerta a la catarsis.

Respecto de la música de la película hay que indicar que cada personaje tiene su propia y específica banda sonora. Para caracterizar a la señora Rey utiliza a Puccini, con la *Furia di donna*, de la ópera *La buona figliuola* o música barroca en *Diferencias sobre la pavana italiana*, de Pierre Froidebise. Hay dos verbenas que acompañan a la madre en determinadas ocasiones: *La verbena de la paloma* y *La Revoltosa*. Para señalar la divinidad de Marvel utiliza el *Magnificat* de J. S Bach. A Berlioz lo utiliza varias veces, con un *Te deum* y con un *Réquiem*, para momentos especialmente dramáticos. Y en el momento final de la película utiliza el gregoriano.

#### CONCLUSIÓN: CATARSIS Y MUERTE DEL REY

Una de las características primordiales de la tragedia es generar terror y compasión en el espectador, para ser redimido de sus culpas, purificado de sus bajas pasiones para que se produzca la catarsis (Aristóteles, 1985, p. 237). Arrabal nos aterroriza con una secuencia interminable de antropofagia, en la que cuesta mantener los ojos en la pantalla. Como en las mejores tragedias isabelinas de la época de Shakespeare, Arrabal no tiene pudor en mostrar vísceras y sangre al final de la tragedia. La idea de comer el cuerpo y la sangre de Cristo, que realiza el sacerdote en la misa, se hace realidad en Marvel devorando el cadáver de Aden. Es un ritual que termina en el

milagro de la transformación, se produce la unificación de los dos personajes, dos dioses que se hacen uno, como ocurre con Apolo y Dioniso. No es un caprichoso y casual juego de malabares lo que realiza Arrabal, es una continua referencia a la mitología y a la tragedia.

La película está de esta forma dibujada por medio de esos puentes imaginarios que comunican un estrato con otro, como un espejo que se refleja en otro espejo y se multiplica: desde la tragedia griega a las películas de carretera y salpicada de sugerencias biográficas del mismo Arrabal, desde la figura de la madre hasta la Guerra Civil española, como trauma colectivo.

Nos encontramos en resumen con un filme complejo, no se trata de un drama burgués, propio de las películas de Hollywood, sino una tragedia, que tiene miles de años y vuelve a escribir Arrabal, porque se identifica con el mito y nos lo lanza, para que lo comprendamos, para que condenemos, para redimirse y redimirnos con el castigo, buscando la catarsis. El espectador se convierte en parte del Areópago, que juzgará el delito cometido. Es una tragedia donde el dolor lo preside todo, como el exceso, el desgarró emocional, porque una tragedia es extrema. No transcurre de manera lineal, se representaba con interrupciones del coro, con escenas dramáticas, con muestras de dolor, violencia, bajas pasiones, las más oscuras del ser humano, tanto en la Grecia clásica como en la época isabelina y de esas corrientes surge el cine de Fernando Arrabal, como un torrente.

La película termina como las partidas de ajedrez, con la muerte del rey, porque toda partida de ajedrez es una tragedia. El rey es la pieza clave, cuando se da el jaque mate el rey muere y se acaba el juego. Antes han caído otras piezas, entre ellas la dama, en un devenir cruel donde se muestra el desgarró que causa la batalla, la vida, empujándonos por una montaña rusa de acontecimientos, que nos sobrepasan dionisiacamente y nos agitan. Se trata por tanto de una obra singular y llena de referentes, nada convencional, sorprendente, de la desconocida faceta cinematográfica de Fernando Arrabal.

#### OBRAS CITADAS

- Aly Ghalab, Abdel Hamid (2013). *“El laberinto” de Fernando Arrabal como obra trágica*. Estudios Hispánicos (pp. 61-74).
- Aristóteles (1985). *Poética*. Barcelona: Bosch.
- Arrabal, Fernando (1987). *La Virgen roja*. Madrid: Seix Barral.
- Berenguer, Ángel y Joan (1979). *Fernando Arrabal*. Madrid: Fundamentos.
- Chesneau, Albert (1979). Los objetos en el teatro de Fernando Arrabal. En Berenguer, Ángel y Joan (coords.). *Fernando Arrabal*. Madrid: Fundamentos (pp.111-128).
- Esquilo (1986). *Tragedias completas*. Madrid: Cátedra.
- Huerta, Javier (2010). *Genio y aflicción de Fernando Arrabal*. Leer 26(212),14-19.

- Martín, José Vicente (2001). “Egogonía y mito de Fernando Arrabal”, en Torres, Francisco (Coord.). *El teatro y lo sagrado: de M. de Ghelderode a F. Arrabal*. (pp.269-278). Universidad de Murcia.
- Neira, Agustín (1983). *Los objetos y su traslación metafórica en el teatro de Fernando Arrabal*. *Segismundo: revista hispánica de teatro* 17(37), 211-232.
- Nietzsche, Friedrich (2010). *El origen de la tragedia*. Madrid: Gredos.