

***Los persas* de Calixto Bieito. Una actualización de lo trágico en la escena española del siglo XXI**

Begoña Gómez Sánchez
bec_ma@hotmail.com

Palabras clave:

Tragedia. Dramaturgia. Calixto Bieito. Puesta en escena. Siglo XXI.

Resumen:

El director de escena Calixto Bieito realiza en 2007 la dramaturgia contemporánea de *Los persas* sobre la tragedia de Esquilo, una versión libre que consigue el clima de la tragedia clásica a pesar del fuerte proceso de actualización de algunos de sus elementos y de la recontextualización de la fábula. A modo de concierto de *rock & roll*, la potenciación de la música se entrelaza con la influencia del cine bélico, sobre todo de la película *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, la cual marca fuertemente determinados episodios y aspectos estéticos de la intriga.

***Los persas* by Calixto Bieito. An update of the tragic in the Spanish stage of the 21st century**

Key Words:

Tragedy. Dramaturgy. Calixto Bieito. Staging. XXI century.

Abstract:

Stage director Calixto Bieito performed in 2007 contemporary drama *Los persas* on the tragedy of Esquilo, a free version that gets the climate of classical tragedy despite the strong process of updating some of its elements and fable's recontextualization. As a rock & roll concert, potentiation of music is interwoven with the influence of war movies, especially film *Apocalypse Now* by Francis Ford Coppola, which marks strongly certain episodes and aesthetic aspects of intrigue.

La dramaturgia contemporánea de *Los persas* sobre la tragedia de Esquilo supuso el debut del director de escena Calixto Bieito en el emblemático Teatro Romano de Mérida dentro del marco de la LIII edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida celebrado desde el 12 de julio al 26 de agosto de 2007. *Los persas* se estrenó el jueves 26 de julio de 2007 a las 23 horas en el Teatro Romano ante 1.500 personas que expresaron su opinión con diferentes reacciones.

La puesta en escena se realizó en lengua castellana y fue una coproducción del Festival de Teatro Clásico de Mérida y la productora Focus con la colaboración especial de Sagunt a Escena con un presupuesto de tres millones de euros [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007; Barrado Timón, 2007]. Los intérpretes que encarnaron *Los persas* en su estreno mundial y en gran parte de su gira posterior fueron los siguientes: Natalia Dicenta (Soldado Sara Rojas – Jerjes), Rafa Castejón (Cabo primero Fernando Ballenilla), David Fernández (Soldado Ernesto Blanco), Javier Gamazo (Soldado Rogelio Fernández), Chus Herrera (Cabo Julio López Laorden), Roberto Quintana (Darío, padre de Jerjes) e Ignacio Ysasi (Soldado Ricardo Soto) [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007; Bieito y Miró, 2007: 2].

En el apartado del equipo técnico Calixto Bieito estuvo acompañado de sus habituales colaboradores: Joan Antón Rechi (Adjunto a la dirección), Alfons Flores (Escenografía), Mercè Paloma (Vestuario), Xavi Clot (A.A.I.) (Iluminación) y Jordi Ballbé (Sonido) [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007]. En la base de datos de espectáculos del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre (Diputació Barcelona) se registran otros dos títulos de crédito del equipo técnico: Javier Gamazo (Direcció musical) y David Fernández (Arranjaments musicals).

Por lo que se refiere a la primera representación de la controvertida dramaturgia, esta fue recogida por el desaparecido diario digital *Extremadura al día* que publicó: «durante la obra, hubo cierta tensión entre



los espectadores que en algunos momentos silbaron, otros abandonaron el teatro, pero finalmente conquistaron al público que despidió a los actores en pie y con aplausos» [«El festival estrena “Los persas”», 2007]. Periódicos de tirada nacional se hicieron eco del discutido estreno en Mérida. Rosana Torres para *El País* lo tituló como «Polémico Bieito» y «el antibelicismo de Bieito divide una vez más al público» y lo describió del siguiente modo:

Las voces se fueron acallando, no siempre y no todas, una docena de personas se salieron y al final de la representación casi un centenar de espectadores abandonaron el teatro tras el último mutis. Pero fueron más de 1.200 espectadores los que aplaudieron en pie el trabajo de actores y resto del equipo artístico. No así varios representantes de los cuerpos de seguridad de Estado que estaban ante el público y se limitaron a quedarse sentados sin aplaudir [Torres, 2007a].

El diario *El Mundo* consideraba estos incidentes como un posible motivo para el aumento de la afluencia de público: «pese a la polémica que envolvió su estreno o quizás gracias a ella, más de 6.000 espectadores contemplaron el montaje en sus primeros cuatro días de exhibición en Mérida» [E. U., 2007: 12].

Referente a la elección del texto de Esquilo para la 53 edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida cuyo tema central era las protagonistas femeninas del teatro clásico, el director afirmó en diversas publicaciones que ante la propuesta de Mérida pensó en *Los persas*. Uno de los motivos fue su predilección de este texto por encima de todas las tragedias griegas debido a que no hablaba de dioses ni mitos sino de hombres, por lo que se prestaba a hacer una lectura contemporánea que le permitiría reescribirla de nuevo [Cuende Lozano, 2007]. Además confesaba que siempre había deseado hacer una producción sobre «las intervenciones bélicas y el dolor que generan en las personas» [«Bieito combina la música», 2007], aunque destacaba que «lo inteligente del texto es que no trata a los conquistadores como bestias, ya que entra en la psicología de los invasores e intenta comprenderlos» [«Bieito dirigirá “Los Persas”», 2007]. Sin embargo, la



dramaturgia reconvertía al héroe rey Jerjes en una mujer-soldado aspecto que ciertamente vinculaba la tragedia seleccionada con la temática femenina de aquella edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida. Por otra parte, según declaró Pau Miró codramaturgo de *Los persas*, la elección del texto se debía al punto de vista tratado por Esquilo, el de los vencidos y enemigos de los griegos y el del propio autor, y también a la mayor libertad creativa que, pensaba, otorga el género épico y al hecho de que el tema principal de la guerra como medio para resolver conflictos humanos, se plasme ya desde uno de los textos dramáticos más antiguos [Gallén y Bernal, 2008].

En este punto es innegable la predilección por los textos clásicos en la trayectoria artística del director de escena como perfecta y libre vía de la expansión imaginativa de sus dramaturgias contemporáneas. En concreto, la dramaturgia de *Los persas* fue firmada en conjunto por Calixto Bieito y Pau Miró y, aunque la colaboración con este hasta la fecha de este artículo no se ha repetido, con la elección del entonces prometedor dramaturgo se corroboraba la predilección del director de escena por trabajar junto a jóvenes creadores que le aportaran sus puntos de vista [Díaz, 2008].

Sobre los rasgos generales de la adaptación, el director de escena reconoció que «con Pau Miró hemos “traducido y reescrito *Los persas*” para la sociedad española de 2007» [«*Los persas. Réquiem por un soldado*», 2007] y que habían creado una dramaturgia, una «versión liberrísima», [Bravo, 2007: 70] «una versión muy libre de *Los persas* de Esquilo. Pau y yo hemos escrito texto nuevo, cosa que casi no había hecho» [«*Los internautas preguntan*», 2007] pero que mantenía la composición rítmica en verso de las tragedias clásicas griegas. Por todo lo anterior, en los diferentes programas de mano de su gira se indicaba: «una dramaturgia de», «a partir del texto de Esquilo» [«*Los persas. Réquiem por un soldado*», 2007; «*Los persas. Réquiem por un soldado*», 2008b] mientras que a partir de 2008 en la web de la productora Focus consta «adaptación de la obra de Esquilo».

Además, la dramaturgia añadía al título original creado por Esquilo un subtítulo de enorme importancia para el desarrollo de su propuesta



contemporánea: «Réquiem por un soldado» [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007]. Si se profundiza en su significación y según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la primera palabra, ‘réquiem’, significa «composición musical que se canta con el texto litúrgico de la misa de difuntos, o parte de él». La puesta en escena se concibió, en palabras de Calixto Bieito y Pau Miró, como un «concierto réquiem», [Bravo, 2007: 70; Ayanz, 2007a: 77] «una mena d’oratori –concert per la mort d’un soldat» [Gallén y Bernal, 2008] con el objeto de «mantener el tono elevado de la tragedia» [«Bieito combina la música», 2007]. Más interpretaciones para el resto de elementos del subtítulo son, en primer lugar, la relacionada con el artículo indeterminado ‘un’ que evita la definición entre el género masculino y femenino acompañado del sustantivo masculino ‘soldado’ que destaca la particularidad del individuo y destierra la concreción de cualquier nacionalidad. En la otra vertiente, este último vocablo sitúa muy acertadamente el nuevo contexto de la dramaturgia contemporánea. En el programa de mano del Festival de Teatro Clásico de Mérida, el director de escena afirmaba en la línea de lo anterior:

No se preocupen, esta versión de “Los persas” de Esquilo no es un alegato pacifista, ni tan siquiera un canto a la concordia de los países o a “la alianza de civilizaciones”. Nuestra versión de “Los persas” es simplemente un canto, un réquiem o un lamento por una guerra perdida, por un soldado español muerto en Líbano, o en Irak, o en Afganistán o en Kosovo, o... [«Los persas. Réquiem por un soldado», 2007].





Fotógrafo: David Ruano
Cedida por Focus

Así mismo, la estructura externa del texto dramático difiere del original. Esta se divide en tres partes que concretan la unidad temporal de la acción. La primera parte se denomina «La noche antes de la misión» [Bieito y Miró, 2007: 3] apelativo que establece conexiones con la película *Apocalypse Now* y que a lo largo de este análisis se reiterarán en varias ocasiones.¹ La segunda parte de la puesta en escena de *Los persas* de Calixto Bieito se adentra de pleno en la acción, de ahí su denominación: «La misión». La tercera y última parte se vincula al tono de la tragedia clásica por su denominación «El lamento»; en relación con la estructura externa del texto fuente se trata del éxodo y, en consecuencia, posee ciertas semejanzas con el clamor del monólogo del rey Jerjes en la tragedia griega.²

¹ En la primera parte del filme su protagonista, el Capitán Willard encarnado por Martin Sheen, antes de iniciar su viaje en busca del Coronel Kurt incide en su objetivo de obligado cumplimiento y lo denomina de igual modo: «Acepté la misión, ¿qué más podría hacer?»

² JERJES

¡Ay, ay,
desdichado de mí y de este mi hado fatal
que en forma imprevista a abatirse llegó!



La dramaturgia de *Los persas*, también se sustenta sobre más rasgos de la tragedia clásica aunque Calixto Bieito afirmaba no haber estado obsesionado por ser fiel al original [Bruna, 2008: 34]. Según declaraciones de Pau Miró, el aspecto formal del espectáculo se aproxima muy fielmente a lo que debió ser el original, «recitacions i cançons» [Gallén y Bernal, 2008]. Por ello, el discurso de la versión goza de una mayor relevancia que el movimiento escénico, con una simplicidad de imágenes de la guerra que potencia la dureza de las palabras, una clara reminiscencia del hieratismo de las tragedias griegas. Además, la versión cuenta con dos personajes centrales, el soldado Jerjes y su padre Darío, junto a un coro compuesto por soldados con un «llenguatge entenedor, però també de ressonàncies èpiques» [Gallén y Bernal, 2008]. Calixto Bieito reconocía otras resonancias con Esquilo: «el lamento, la fatalidad, la enumeración de nombres de los muertos, que en este caso son otros, son nombres españoles y la idea del presagio, de sueño...» [Ayanz, 2007a: 77] que mantienen los temas principales y el tono de Esquilo trasladado al siglo XXI [J. B., 2008: 36].

En relación a esto último, la dramaturgia actualiza el reflejo del miedo de los mortales a las consecuencias de los designios divinos, sobre todo evidente en las intervenciones del padre de Jerjes, Darío. En concreto, en los siguientes versos de este personaje se puede observar el proceso de recontextualización del episodio de la ofrenda a los dioses que realiza la reina Atosa en el texto fuente:³ «Le puse un par de velas como ofrenda / para que mi hija siga siendo mi hija / y no un amasijo de carne y pelos /

¡Qué cruelmente a la pérsica estirpe algún dios
aplastó! ¡Ay, ay, cuitado! ¿Qué va a ser de mí?
En mi cuerpo el vigor siento ya flaquear
cuando veo a los Persas aquí de esta edad.
¡Ojalá a mí también me cubriera, gran Zeus,
el destino mortal

con los hombres a los que arrastró! [Esquilo, ed. 1993: vv. 909-917]

³ ATOSA: Pero, puesto que así me aconsejasteis, quiero / primero ante los dioses orar y volveré / luego con una torta como ofrenda a la tierra / y a los muertos; porque, aunque sé que esto se acabó, / lo hago también con miras al futuro, por si algo / mejor puede mostrársenos [Esquilo, ed. 1993: vv. 521 a 526].



dentro de una bolsa negra» [Bieito y Miró, 2007: 17]. Igualmente, aparece este temor en la acción propia de la guerra cuando el soldado Cabo Primero solicita ayuda al ser supremo de su religión católica: «Los ojos del mundo nos observan, / imploremos la bendición de dios todopoderoso / para esta causa grande y noble» [Bieito y Miró, 2007: 5].

Para concluir con los principales elementos de la tragedia clásica inherentes en la dramaturgia de Calixto Bieito, es esencial detenerse en la interesante actualización de la *hamartia* del héroe trágico.

Ante la conducta rebelde y extrema de la adolescente Sara-Rojas que se relata en las circunstancias dadas de la fábula, el padre de la joven siempre ha optado por el silencio. Un silencio que reubica la *hamartia* dentro de la propuesta y que la desvincula de la prepotencia de Jerjes, el rey de los persas en la tragedia original. Esta nueva *hamartia* entronca con la preocupación constante del director de escena por la educación y la cultura de la sociedad sobre todo como instrumento vital desde la infancia profundizando, como resultado, en las causas que llevaron a la joven Jerjes a alistarse en el ejército. En el texto dramático la protagonista afirma en este sentido: «Hubo una época en la que anduve perdida, / sin saber muy bien qué hacer con mi vida. / Mi madre había muerto, y yo me preguntaba: / ¿Hacia dónde voy? ¿Hacia dónde coño me dirijo? / Y la bandera me contestó: / –Ven a mí, muchacha, que yo seré tu madre» [Bieito y Miró, 2007: 14-15].

En consecuencia, el padre de la protagonista, Darío, que en la adaptación ya no es una sombra o aparición del más allá, se convierte en el único miembro de la unidad familiar tras la muerte de la madre de la protagonista que, incapacitado para guiar y educar a su hija, debe sufrir vivo las consecuencias de la guerra y la pérdida de esta. Por el contrario, la soldado española Jerjes se merece el descanso que le proporciona la muerte al final de esta versión de *Los persas* ya que ella es solo una pieza más de la máquina de la guerra. Este desenlace está muy alejado del destino que la



fuente otorga al rey Jerjes: permanecer hasta la catarsis final y rendir cuentas ante su pueblo.

El intenso trabajo previo de investigación que todas las producciones de Bieito contienen se centró, en este caso, en la lectura de un extenso número de novelas y ensayos que, tal y como el director admitió, le valieron para «meterse de cabeza en el infierno de la guerra» y le ayudaron a «comprenderme mejor, a mí mismo y lo que está pasando» [Calderón, 2007: 6]. Además explicaba que el texto dramático contenía fragmentos de él mismo, de Pau Miró y de intelectuales europeos del siglo XX [Montero, 2008: 16].

Como claro ejemplo de la última fuente, existe un monólogo de la protagonista que integra parte de una carta de Sigmund Freud a Albert Einstein que se escribió durante el periodo de entreguerras, en 1932. Aunque el director de escena admitía que sus planteamientos eran «muy profundos y muy duros» intentaba que no lo pareciesen; estos aluden al «contrast entre la bellesa i l'horror d'allò bèl·lic» que se traduce en la dramaturgia como «el sentimiento atávico por matar», «la sensación de felicidad que puede producir matar» [Montero, 2008: 14-17; Martín-Lunas, 2007: 12]. De hecho, la propuesta de Calixto Bieito para la tragedia de Esquilo profundiza en la pulsión innata destructiva del ser humano como forma de degeneración y como punto de partida para resolver aquello que considera una amenaza para su supervivencia por medio de la fuerza de la guerra, así como sobre la fragilidad y contradicciones que esta genera. Como resultado, en el texto dramático aparece el tema recurrente en la poética del director, que une íntimamente la violencia con el sexo aunque en la puesta en escena se destierran las acciones violentas y sangrientas inherentes a todo conflicto bélico para destacar así las palabras de la dramaturgia.

Dentro del corpus documental de la dramaturgia, el director de escena contempla el libro de Howard Zinn *Sobre la guerra. La paz como imperativo moral* [Zinn, ed. 2007] al que definió como «un libro fantástico



que dice que las guerras son intereses económicos, pactos entre países y mentiras, pero nunca justas» [Cuende Lozano, 2007] y «que la guerra se hace contra los niños» [Bravo, 2007: 70]. Finalmente, en una crítica teatral publicada en el diario *La Razón* con motivo de la estancia del montaje en el Teatro Bellas Artes de Madrid, la ficha técnica se encabeza con un epígrafe denominado «Sobre textos de» que incluye los autores citados y otro nuevo, Caputo, que con toda probabilidad se refiere al escritor y periodista estadounidense Philip Caputo y a su libro *Un rumor de guerra* cuya temática está íntimamente relacionada con la dramaturgia de Calixto Bieito [Caputo, ed. 1980; Ayanz, 2007b: 52].

También sirvió de documentación para la dramaturgia el asesoramiento de un militar que estuvo en Afganistán pero no con la intención de, según palabras del director de escena, buscar una recreación «verista» [Bravo, 2007: 70], sino de obtener información sobre aspectos de la vida cotidiana en los espacios de conflictos bélicos [«Bieito convierte en Mérida», 2007: 33]. El uso del lenguaje vulgar y cotidiano en la dramaturgia queda como muestra de todo ello.



Fotógrafo: David Ruano
Cedida por Focus



No obstante, la fuente de la reescritura argumental de *Los persas* fue la muerte de la primera mujer perteneciente al Ejército Español que fallecía en acto de servicio en el extranjero el 21 de febrero de 2007. La soldado gallega Idoia Rodríguez Buján perdía la vida en Afganistán a causa de un potente explosivo, en fecha cercana al comienzo de la creación del texto dramático, marzo de 2007.

Por otro lado, próximo al estreno mundial en Mérida de *Los persas* el 26 de julio de 2007, se produjo un atentado en el Líbano en el que fallecieron seis soldados de los Cascos Azules. Apenas un mes antes de esta primera función, el suceso acontecido el 25 de junio de 2007 puso en primer plano la actualidad del tema y de la reescritura de la fábula de la dramaturgia de Calixto Bieito. Al respecto, este declaraba no haber modificado la dramaturgia con motivo del atentado en el Líbano puesto que aunque «el texto original es un material que me ha permitido tocar un tema “de rabiosa actualidad”; no tan actual cuando hice la versión con Pau» [Bravo, 2007: 70], ya que «ahora es más delicado que hace cinco meses. Cuando empecé a escribirlo no era así. [...] Después ha pasado lo que ha pasado pero es pura coincidencia» [Ayanz, 2007a: 77].

La tragedia de Esquilo fue escrita en el año 472 a. C. y es la obra teatral más antigua que se conserva y la única tragedia griega disponible basada en hechos reales: el triunfo griego en la Batalla de Salamina y el lamento de los persas. Según fuentes históricas, esa batalla tuvo lugar en el año 480 a. C., solo ocho años antes de que se representara *Los persas*. Esquilo participó en la batalla, así que es muy probable que la mayor parte de su público ateniense también lo hubiera hecho o simplemente se hubiera visto identificado directamente con ella. A pesar de los distintos tiempos de la acción entre la fuente y la dramaturgia, la proximidad de la fábula original de Esquilo para el espectador del año 472 a. C. establece claros vínculos con la recepción en el siglo XXI de la dramaturgia contemporánea de *Los persas* de Bieito. Por un lado, con la citada muerte de la soldado y



por otro, con la latente actividad bélica que, durante el periodo de representaciones, ocurría en Afganistán con tropas españolas enviadas en misión de paz. Además, existe otra relación con la fuente puesto que parte del territorio ocupado por el Imperio Persa y la Dinastía Aqueménida a la que pertenecían los protagonistas de la obra dramática de Esquilo corresponde con la actual Afganistán.

El nuevo contexto de la versión de *Los persas* se sitúa durante la guerra de Afganistán en la base militar española de Herat, espacio que se especifica en el texto dramaturgico base de nuestro análisis: «La acción tiene lugar en un lugar llamado Afganistán. [...] Cabo Primero Fernando Ballenilla: Estamos situados al oeste de Afganistán, / en la ciudad de Herat» [Bieito y Miró, 2007: 2-5]. El conflicto bélico en Afganistán lo protagonizan soldados españoles que, tal y como argumenta Bieito, explican «en primera persona el paisaje, el terror» [Bruna, 2008: 34] como un homenaje a los soldados muertos [Fernández, 2008: 40]. La protagonista es una mujer soldado, Jerjes, porque, como él mismo indicaba, «ofrecía más contradicciones» al tener, por un lado, la posibilidad biológica de crear vida y, por otro, de quitarla al participar como soldado en una guerra [Bravo, 2007: 70; Martín-Lunas, 2007: 12]. Como lógicas diferencias con la fuente, al trasladar la acción al espacio bélico, la batalla no se imagina sino que se espera con ansia la intervención y tampoco se muestra el miedo que el coro griego evidencia ante la incertidumbre. Este acertado punto de vista de la intriga de la dramaturgia genera una mayor conexión con el receptor actual que asiste en primera persona tanto a la guerra como al sufrimiento de los familiares.

A continuación, se citan distintas declaraciones de los coautores de la dramaturgia, Calixto Bieito y Pau Miró, que justifican este proceso de descontextualización de la propuesta y, a la vez, las concomitancias con la tragedia clásica griega:

P: ¿Por qué Afganistán? / C.B.: Porque era la guerra que teníamos más cerca. Siempre trabajo con cosas cercanas. Me choca mucho ver ese



goteo de muertos y la normalidad con la que se lleva [Martín-Lunas, 2007: 12].

Èsquil va citar noms i cognoms de coetanis, va referir-se a una batalla de la qual ell mateix va ser testimoni. Nosaltres hem fet operat igual, en definitiva. Èsquil és enterrat i nosaltres encara no, diferència que hem de tenir en compte. Hem d'aprofitar la seva llavor, però no posar-nos de genolls: el teatre no és una religió, en opinió meva, sinó un acte molt més lúdic [Gallén y Bernal, 2008].

A pesar de todo lo anterior, el nuevo contexto de la propuesta escénica de *Los persas* de Calixto Bieito no recrea una acción dramática verista. El director configura un concierto de música *rock* interpretado por soldados con la definición de una ligera frontera entre la vida y la muerte, dos planos que contraponen el conflicto bélico con el personaje del padre de la soldado protagonista, Darío. Rosana Torres [2007a] incidía en esta posible interpretación en una crítica publicada para el diario *El País* con motivo del estreno en Mérida: «Todo el montaje es como un extraño sueño de cada uno de los personajes que apenas se relacionan entre sí. Tan sólo están en los sueños de los otros. Todos impregnados por un olor a pesadilla que emerge en lo que cada uno de ellos va contando, viviendo». Este planteamiento de la dramaturgia ya se proyectaba en la tragedia clásica de Esquilo con el juego entre estos dos mundos: un claro plano no real ocupado únicamente por la imagen del rey Darío fallecido y otro integrado por el resto de personajes que expresaban las reflexiones terrenales y reales sobre la batalla perdida contra los griegos.

Al igual que en el texto de Esquilo, la dramaturgia pone nombre y apellidos a parte de los soldados, tanto a los que se enuncian al comienzo de la dramaturgia como a los caídos, que se citan al final [Esquilo, ed. 1993: vv. 65 a 137]. El efecto buscado con todo ello es dar entidad, humanidad e individualidad a las víctimas para sumergir al espectador más aún en el dolor que sus muertes provocan. Los apelativos de estos, según reconocieron Calixto Bieito y Pau Miró y se ha podido comprobar en el



análisis, proceden totalmente de la ficción,⁴ [Ayanz, 2007a: 77; Fernández, 2008: 40]. Sin embargo y acorde a la fuente, ninguno de ellos se refiere a los personajes soldados que participan de la acción que relata la fábula.

Como resultado, estos se han identificado para el análisis a partir del *dramatis personae* que aparece en el texto dramático puesto que, ni ellos ni los personajes de Jerjes y Darío son asociados a los actores en los programas de mano estudiados ni en las páginas webs consultadas del Teatre Romea y de la productora Focus. Es el texto dramático el que dota a los actores de la individualidad y concreción que la construcción de su personaje demandaba. Este listado de personajes lo encabeza el grupo de legionarios del plano bélico y lo cierra «Darío, padre de Jerjes» para incidir en el sufrimiento provocado en sus familiares. Los soldados, reminiscencias del coro de la tragedia griega, se ordenan por el rango que ocupan en el ejército: «Cabo primero Fernando Ballenilla, Cabo Julio López Laorden» y el resto de soldados encabezado por la protagonista, «Soldado Sara Rojas-Jerjes». Los siguientes a esta y previos a su padre Darío son: «Soldado Ricardo Soto, Soldado Ernesto Blanco y Soldado Rogelio Fernández» [Bieito y Miró, 2007: 2]. De todos ellos, los únicos personajes que mantienen su denominación literal de la tragedia clásica son Jerjes y Darío. No obstante, la transformación dramática que elimina a todos los personajes femeninos de la fuente, incluido al personaje principal de la reina Atosa, transforma al rey Jerjes en la soldado Sara Rojas.

La protagonista de la dramaturgia del director de escena es la «Soldado Sara Rojas-Jerjes» [Bieito y Miró, 2007: 2], mientras que en el texto fuente aparece como «Jerjes, rey de Persia» [Esquilo, ed. 1993: 4].

⁴ Para el cotejo de este aspecto de la tragedia de *Los persas* se remite a la nota a pie del artículo monográfico de Elsa García Novo, *Las dos caras del protagonista en Los Persas de Esquilo*: [2005: 52-62]

⁹ Las palabras (nombres propios sobre todo), las costumbres y las menciones de dioses por los persas en la pieza, son estudiados finamente por W. Kranz (1933: 83-98).

(...)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

KRANZ, W. (1933), *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlín.



Con esta alternativa se destierra la categoría regia del personaje convirtiéndolo en un soldado de muy baja extracción social. Además se le asigna un nombre propio de mujer junto al del rey de Persia, nombre que nunca se cita en la puesta en escena aunque sí como encabezamiento a cada réplica del texto dramático en su primera y segunda parte aunque en la parte final se le denomina Jerjes. La adopción de un nombre propio femenino dota de mayor relieve la propuesta al configurar un personaje concreto y verosímil con entidad individual, una legionaria española y mujer. Por otro lado, el cambio de género está estrechamente vinculado con el ya mencionado tema central de la 53 edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida, las protagonistas femeninas del teatro clásico, «un festival de heroínas», y con la interesante contradicción de una mujer que va a la guerra a destruir y matar a la vez que tiene la capacidad de dar vida. Calixto Bieito declaraba lo siguiente en relación a la elección de una protagonista femenina: «Los ejércitos tienen cada vez más mujeres. Aparte de que me apetecía mucho trabajar con Natalia Dicenta, me pareció muy espectacular y especial que la protagonista fuera una joven perdida, no un hombre, que encuentra un camino en el ejército» [Esteban, 2007: 41]. El codramaturgo Pau Miró añade un interesante matiz inserto en anteriores producciones, el valor de la juventud en la sociedad actual como medio para conseguir sus objetivos más dificultosos:

Actualitzar un heroi grec, traduir-lo a una figura contemporània, sempre exigeix jugar fort: una aposta valenta i concreta. En la nostra dramàtica, el fet que una dona encarni Xerxes resulta secundari. La ingenuïtat del personatge, la seva desinformació, el seu desengany, no tenen gènere. La història d'un home jove o d'una dona jove, tant se val. Importa la joventut del personatge: les guerres es fan amb carn jove, perquè normalment és més fàcil de manipular [Gallén y Bernal, 2008].

Con esta opción dramática se deja fuera de la versión al único personaje femenino que realmente aparece en la tragedia griega de Esquilo,



la reina Atosa, viuda de Darío y madre del rey Jerjes.⁵ A nivel de la intriga, no tiene sentido su aparición en la reescritura de Bieito ya que desde el comienzo se introduce a Jerjes y al resto de soldados para relatar poco a poco lo sucedido. Por el contrario, al comienzo del texto fuente un mensajero trae la noticia de la derrota del ejército a los persas mientras la reina Atosa espera angustiada la llegada del rey en el desenlace de la tragedia. Este prolongado sufrimiento se traslada en la dramaturgia de Calixto Bieito al personaje de Darío, consecuencia directa del conflicto bélico sobre los familiares de los soldados.

Con la supresión del personaje de Atosa se elimina además la exposición del motivo de la derrota de los persas: la *hybris* del monarca con la que ofendió a los dioses al desear imponer su supuesta mayor civilización a los griegos, profanando y destruyendo sus lugares sagrados. La necesaria actualización mantiene la arrogancia de los persas pero ampliada a cualquier conflicto bélico donde un soberano considera que ha de iniciar una guerra justa en aquellos territorios más desfavorecidos para establecer las bases de la democracia. El desenlace de la dramaturgia demuestra lo absurdo de cualquier imposición y la ineficacia de cualquier guerra.

La relación entre el soldado Jerjes y su padre Darío, un antiguo ferroviario de Renfe⁶ hinchado del Atlético de Madrid y angustiado por la incierta suerte de su hija, es parte esencial de la intriga de *Los persas* de Calixto Bieito. Darío pertenece a un plano de la fábula distinto del de su hija y el resto de sus compañeros. En el texto fuente se cita como «Imagen de Darío» [Esquilo, ed. 1993: 4] y en la dramaturgia como «Darío, padre de Jerjes» [Bieito y Miró, 2007: 2]. Estas variaciones reubican al personaje en un espacio diferente al de la tragedia clásica, el de los familiares que sobreviven a sus hijos soldados muertos en misión bélica.

⁵ El *dramatis personae* de la tragedia griega está formado por: Atosa, viuda del rey Darío, Mensajero, Imagen de Darío, Jerjes, rey de Persia, Coro de ancianos persas y personajes mudos: cortejo de la reina Atosa [Esquilo, ed. 1993: 4].

⁶ Quizás la profesión del propio padre de Calixto Bieito, también empleado de Renfe, inspiró el rasgo de este personaje.



Roberto Quintana encarna al padre de la soldado Jerjes que observa perplejo, sobre los restos de un asiento calcinado de un automóvil, cerca de la platea y de espaldas a lo que acontece sobre el escenario. Lejos del conflicto bélico y colocado frontal hacia el patio de butacas muestra el pavor que desde el sofá de su casa le ofrecen las noticias de los telediarios y que se complementa con su rutina diaria. Sobre la caracterización de este personaje y el plano de la realidad que pudiera representar, la crítica Rosana Torres [2007b: 37] destaca la fuerte ambigüedad de su construcción: «También la figura del Padre, en el original un fantasma que predice el desastre y aquí, en esta versión, un pacifista, quizá muerto, quizá enloquecido».

En relación a la plástica elegida para definir el nuevo contexto, esta es absolutamente contemporánea y ecléctica, deudora de películas del género bélico, de pinturas, fotos e instalaciones para crear un lenguaje donde lo visual es esencial hasta el punto de constituir verdaderas instalaciones escénicas.

El espacio escénico diseñado por Alfons Flores representa la destrucción, el resultado de la explosión de una bomba en el desierto. Un autobús arrasado y destripado y otros vehículos, humo, hierros calcinados y oxidados, diversos muñecos-bebés vestidos de color rosa y azul arrojados por la arena. Sobre todo ello una gran bandera española sin escudo preside de lado al lado el fondo del escenario y no será el único elemento en el que aparecerá este signo nacional ya que se reitera en objetos de utilería, vestuario y caracterización de los soldados. Entre tanto hedor a muerte los caballeros legionarios esparcen sus diferentes instrumentos musicales para amenizar este réquiem a modo de *rock & roll* en honor a todas las víctimas, soldados y población civil de todos los bandos. La escenografía la completa un asiento trasero calcinado de algún vehículo, que se coloca en el proscenio, próximo y frontal al patio de butacas, en la zona de actuación de Darío, el padre de Jerjes. Esta división del espacio escénico entre la acción principal y el lugar destinado al personaje de Darío procede de la acotación



inicial del texto de Esquilo: «La escena representa una plaza o explanada junto a un edificio que aparenta ser la sede de los consejeros del rey de Persia o el palacio real de Susa. El edificio tiene una puerta no practicable y unas gradas. A un lado se yergue el túmulo de Darío» [Esquilo, ed. 1993: 5].

En el diseño escenográfico aparece igualmente un panel luminoso colocado sobre el autobús, que va mostrando diferentes mensajes textuales incluidos en el propio texto dramaturgico mediante los cuales se establecen conexiones directas con la actualidad española. En particular, la reproducción de un anuncio publicitario real del Ejército Español coetáneo a la producción, «ALÍSTATE, TU FUTURO ESTÁ EN LAS FUERZAS ARMADAS ESPAÑOLAS», y otros de similar naturaleza, se emplea como medio para propiciar la reflexión crítica ante lo que acontece en escena, recurso escénico con clara influencia brechtiana.

Por último, esta atmósfera apocalíptica descrita se potenció enormemente en las funciones que se realizaron en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, puesto que el marco de fondo que envolvía la escenografía era el espacio abierto del Teatro Romano de Mérida que dotaba de grandiosidad y misterio a la puesta en escena.

Sobre el diseño de indumentaria y caracterización, los soldados legionarios llevan uniformes militares reales que marcan la diferencia entre los cabos y los simples soldados. La referencia a las máscaras de la tragedia clásica griega se actualiza en estos mediante gafas de sol, cascos, sombreros y las pinturas de camuflaje de sus rostros. En el otro plano de la intriga, Darío, el padre de la soldado Jerjes, viste con ropa civil que denota angustia, dejadez y abatimiento: cabello despeinado y con un pantalón largo oscuro y camisa blanca desabrochada y sucia.





Fotógrafo: David Ruano
Cedida por Focus

Debido a la suma importancia del espacio sonoro en los espectáculos de Calixto Bieito, la acción dramática de los soldados de *Los persas* de Bieito también incluye su condición de músicos intérpretes del concierto *rock* como medio para actualizar la estructura de la tragedia clásica griega.

Estos forman una banda, homónima al título de la obra dramática, que toca en medio del desastre de la guerra en pleno campo de batalla. En la propia batería aparece el nombre del grupo musical ‘Los persas’ y un conjunto de líneas agrupadas y luego tachadas cuya iconografía se asocia a los días transcurridos dentro del conflicto bélico, contados minuciosamente por los soldados. Las voces del coro son ahora la banda de *rock* y la percusión y los instrumentos musicales, presentes en las funciones griegas, son otra adaptación a la musicalidad y armonía contemporánea. Para ello, en la elección del reparto se seleccionaron, en su gran mayoría, actores con formación o experiencia musical. La más que solvente voz de la solista Natalia Dicenta, Rafa Castejón (coros, percusión y armónica), Chus Herrera



(batería), Ignacio Ysasi (bajo), David Fernández (teclados y violonchelo eléctrico) y Javier Gamazo (guitarra y encargado de la dirección musical de la banda).

La banda sonora de *Los persas* pertenece, en su mayoría, al *rock* de temática reivindicativa de los sesenta y setenta perfectamente adecuado al conjunto global de la estética: Janis Joplin con *Cry Baby*, Pink Floyd con *In the flesh*, Edwin Starr con *War*, Jimi Hendrix y el grupo The Doors. La temática de la música *rock* se eligió para ilustrar el absurdo de la guerra y la naturaleza humana. Canciones enmarcadas dentro de la guerra de Vietnam y la lucha por los derechos civiles de la raza negra en los EEUU que contrastan perfectamente con la acción dramática bélica. El director de escena declaraba al respecto:

La música es fundamental en mi vida. Elegí el *rock* porque a los soldados les iba bien, pero también he incluido música experimental contemporánea con un chelo electrónico. El *rock* era un buen recurso para darle un toque de concierto antibelicista y contrastarlo con los diálogos bélicos de los mismos soldados [Cuende Lozano, 2007].

Completan la composición musical de *Los persas* la música *soul* y la música clásica tradicional y contemporánea del siglo XX, con *La Cabalgata de las Valkirias* de Richard Wagner y György Ligeti respectivamente, junto a una versión roquera del himno nacional de España y el himno de la Legión, *El novio de la muerte*. Sobre este último, el director de escena destacaba su belleza y su capacidad para emocionar: «una canción muy bonita que tiene connotaciones a veces muy fuertes que provocan una emoción fácil, una manera de empezar el espectáculo» [Cornet, 2007: 33].

Para concluir con el tema del espacio sonoro, se ha de señalar que pese a la esencial función dramática y estructural de la música, no se presentan acotaciones en el texto dramático. Sin embargo, la puesta en escena del texto de Esquilo se aproxima formalmente a lo que pudiera ser el original: canciones, monólogos y breves diálogos.



La influencia cinematográfica en *Los persas* de Bieito es otro de los aspectos relevantes de la dramaturgia puesto que se podría considerar heredera de películas clásicas sobre la guerra de Vietnam o del cine bélico basado en las dos Guerras Mundiales, tales como, *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, *La delgada línea roja* (1999) de Terrence Malick, *La chaqueta metálica* (1987) y *Senderos de gloria* (1957) de Stanley Kubrick.

Las reminiscencias de la película *Apocaliye Now* en la propuesta de *Los persas* de Bieito se encuentran en su relato del trasfondo de los procesos mentales y morales que se producen en personas sometidas a condiciones adversas extremas, enfoque que vincula ambas creaciones. Además, los soldados de la versión teatral están fascinados por esta película y llegan a citarla en varias ocasiones; incluso se introduce una melodía de la banda sonora de la película, *La Cabalgata de las Valkirias* de Richard Wagner ya citada.

Otra más que probable coincidencia con esta película se centra en el «vehículo “Aníbal”» [Bieito y Miró, 2007: 5] que los llevará hasta su misión, un transporte ligero del ejército de tierra de nula protección cuya naturaleza frágil lo asemeja a la sencilla lancha de río que se torna cada vez más deteriorada conforme avanza la película. La «misión de apoyo» [Bieito y Miró, 2007: 5] relacionada con la labor del ejército americano que trata de buscar una escuela rural y transportar a mujeres y niños a un lugar más seguro, es una clara referencia a la masacre que, en la película, la Primera División del Noveno Batallón de Caballería lleva a cabo con napalm. Encabezado por el Coronel Bill Kilgore, el ataque se realiza sobre un pequeño poblado donde se destaca la imagen de una escuela de niños pequeños.

En la caracterización de algunos de los soldados también se aprecia la influencia del film de Coppola. El Cabo Primero, interpretado por el actor Rafa Castejón posee rasgos físicos parecidos al actor norteamericano Martin Sheen, el Capitán Willard, que también es el jefe de la misión del grupo de



soldados río arriba de *Apocalypse Now*. El soldado Rogelio Fernández, encarnado por Javier Gamazo, tiene una influencia clara de Chef, el maquinista de la lancha de la PBR Brigada Callejera quien también porta un sombrero muy similar y bigote. Esta coincidencia no es casualidad. Este soldado se mostrará un total fan de este film ya que incluso lleva un tatuaje con el nombre de ‘Marlon’ en el antebrazo izquierdo, alusión al actor Marlon Brando que realizó el personaje del Coronel Kurt de *Apocalypse Now*.

A pesar de todo lo anterior, el director de escena afirmaba no ver el parecido estético con *Apocalypse Now* o con *La chaqueta metálica*. Sí establecía claros vínculos con el clásico español *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis García Berlanga aunque admitiendo que no tenía «nada de comedia, pero hay un pequeño homenaje a esa película, a los americanos», [Ayanz, 2007a: 77] «perquè els legionaris esperen l’arribada dels reforços americans, que només veuran sobrevolar» [J. B., 2008: 36].

Para concluir con este artículo dedicado a la puesta en escena de *Los persas* dirigida por Calixto Bieito se debe afirmar que esta libre versión consigue el clima de la tragedia clásica a pesar del fuerte proceso de actualización, recontextualización dramaturgic y desaparición del lenguaje ‘sazonado’ de la tragedia, como lo define Aristóteles en su *Poética*, que sin duda dificultaría fuertemente la recepción del espectador actual. Aunque resulta complicado vincularla con el orden secuencial de la intriga del texto fuente, se mantienen gran parte de los temas de la tragedia y el tono de lamento del discurso. También la estructura externa clásica sustenta la dramaturgia: *párodos*, episodios con recitativos y diálogos, alguno de los *estásimos* o cantos del coro y el éxodo. Sin embargo, la actualización del conflicto bélico y la reconfiguración del punto de vista de la fábula, que pone en primer plano la acción relatada en el texto de Esquilo, necesita de una recepción que acuda sin prejuicios a esta versión de *Los persas*.

Como resultado, el director de escena crea este «Réquiem por un soldado» a modo de concierto de *rock & roll* donde la influencia del cine



bélico, y sobre todo de la película *Apocalypse Now*, marca fuertemente determinados episodios y aspectos estéticos de la intriga. De igual manera, la potenciación de la música, semejante a la tragedia clásica, y la interpretación actoral y musical de enorme calidad y entrega, consiguen transmitir con gran fuerza al espectador la idea de la inutilidad e inmoralidad de los conflictos bélicos como medio para impartir justicia.

BIBLIOGRAFÍA

AYANZ, Miguel, «Bieito: rock y muerte en Afganistán» en *La Razón*, 25 de julio de 2007a, 77.

_____, «“Los persas”: el rock desafinado de Bieito» en *La Razón*, 17 de noviembre de 2007b, 52.

BARRADO TIMÓN, Mercedes, «Calixto Bieito, baza de modernidad para el LIII Festival de Teatro Clásico de Mérida» [en línea] en <www.hoy.es>, [consultado el 22-5-2007].

BIEITO, Calixto y MIRÓ, Pau, *dramaturgia de Los persas. Réquiem por un soldado*, 2007.

«Bieito combina la música réquiem y el rock para elevar “Los Persas” a tono de tragedia» en *El Mundo*, 25 de julio de 2007.

«Bieito convierte en Mérida “Los persas” en un alegato sobre la guerra de Afganistán» en *La Vanguardia*, 26 de julio de 2007, 33.

«Bieito dirigirá “Los Persas”, un “réquiem” poético sobre la guerra de Afganistán» [en línea] en <www.terra.es>, [consultado el 14-3-2007].

BRAVO, Julio, «Calixto Bieito: La guerra corrompe al ser humano porque saca lo peor de cada uno» en *ABC*, 21 de julio de 2007, 70.

BRUNA, Teresa, «Una òpera “rock & war”» en *Avui*, 15 de marzo de 2008, 34-35.

CAPUTO, Philip, *Un rumor de guerra*. Barcelona, Argos Vergara, 1980.



- CORNET, Nuria, «Calixto Bieito conduce hacia Afganistán la tragedia griega», en *El Correo de Andalucía*, 18 de agosto de 2007, 33.
- CUENDE LOZANO, Mónica, «Calixto Bieito. Réquiem de guerra en clave de rock», en *Revista El Duende*, diciembre de 2007.
- DÍAZ, Carlos, «Maneras de vivir con Calixto Bieito», en *Revista Almiar* núm. 38, febrero-marzo de 2008.
- E. U., «Bieito lleva la provocación a Sagunto», en *El Mundo*, 10 de agosto de 2007a, 12.
- _____, «El festival estrena “Los persas. Réquiem por un soldado” con disparidad de opiniones», [en línea] en <www.extremaduraaldia.com>, [consultado el 27-7-2007b].
- ESQUILO, *Tragedias completas*. Barcelona, Planeta, 1993.
- ESTEBAN, Rafael, «Calixto Bieito y Lluís Pasqual», en *El Cultural de El Mundo*, 26 de julio de 2007, 40-42.
- FERNÁNDEZ, Inma, «“Les guerres es fan contra els nens”», en *El Periódico*, 17 de marzo de 2008, 40.
- FREUD, Sigmund, *Carta del Dr. Sigmund Freud a profesor Einstein sobre la violencia y la guerra*, [en línea] en <http://mobbingopinion.bpweb.net/artman/publish/article_512.shtm>, [consultado el 20-9-2014].
- GALLÉN, Enric y BERNAL, M. Carme, *Calixto Bieito. Los persas. Réquiem por un soldado*. Barcelona, Teatre Romea, Universitat Pompeu Fabra y Universitat de Vic, 2008.
- GARCÍA NOVO, Elsa, «Las dos caras del protagonista en *Los Persas* de Esquilo», en *Estudios griegos e indoeuropeos* 2005, vol. 15, 49-62.
- J. B., «Calixto Bieito: “Em desagraden les preteses missions de pau, siguin d’on siguin els sodats”», en *El Punt*, 14 de marzo de 2008, 36.
- «Los persas. Réquiem por un soldado. Dirección de Calixto Bieito», *programa de mano del Festival Teatro Clásico de Mérida*, 2007.



_____, grabación de una función realizada entre el 15 de noviembre de 2007 y el 13 de enero de 2008 en el *Teatro Bellas Artes de Madrid*, cedida por Focus.

_____, grabación de la función del 29 de febrero de 2008a en el *Teatre Municipal de Girona*, cedida por Focus.

_____, *programa de mano del XXV Festival de Teatro de Málaga*, 2008b.

MARTÍN-LUNAS, Milagros, «“Morir por un trapo me parece innecesario”», en *El Mundo*, 14 de noviembre de 2007, 12.

MONTERO, Esther, «Los persas. Réquiem por un soldado», en *Teatre BCN*, marzo de 2008, 14-17.

TORRES, Rosana, «El antibelicismo de Bieito divide una vez más al público», en *El País*, 28 de julio de 2007a.

_____, «Lamento antibelicista», en *El País*, 26 de julio de 2007b, 37.

ZINN, Howard, *Sobre la guerra. La paz como imperativo moral*, Barcelona, Debate, 2007.

