



## *Muros y postterrorismo en Los Gondra y Los otros Gondra de Borja Ortiz de Gondra*

por María Dolores Alonso Rey

**RESUMEN:** Analizamos la representación del fin del terrorismo etarra en el teatro contemporáneo autofictivo. Para ello estudiamos el alcance de los muros físicos, con sus valores simbólicos, y de las barreras sociales, mentales y emocionales que llevan a los personajes a luchas repetidas de naturaleza política generación tras generación. La visión de la reconciliación y el perdón puede ser sombría, ya que estos son solo posibles cuando esos muros y los fundamentos culturales que representan se abaten, o puede ser luminosa, si se interpreta como una emancipación de dichos fundamentos.

**ABSTRACT:** We analyse the representation of the end of ETA's terrorism in the contemporary self-fiction theatre. Therefore we study the importance of the physical walls considering the symbolical values they represent and the social, mental and emotional barriers that lead the characters to repeat political struggles, generation after generation. The vision of reconciliation and forgiveness may be dark if it becomes possible only when those walls and their cultural background are knocked down, or it can be bright if it is considered as an emancipation from that background.

**PALABRAS CLAVE:** teatro autofictivo; terrorismo vasco; escritura del trauma; perdón

**KEY WORDS:** self-fictional theater; Basque terrorism; trauma writing; forgiveness



Tras 829 víctimas mortales, miles de heridos y doscientos mil desplazados, el 20 de octubre de 2011, ETA anunció el cese definitivo de su actividad armada. La batalla se libra ahora en el ámbito del relato tanto en el espacio político como en las artes. Unos imponen un relato panvictimista para equiparar a toda clase de víctimas, otros diferencian entre víctimas de la violencia utilizada con fines políticos y verdugos (Alonso). Como en las últimas producciones literarias, las dos obras teatrales que nos ocupan, *Los Gondra (una historia vasca)* (2017) y *Los otros Gondra (relato vasco)* (2019), de Borja Ortiz de Gondra,<sup>1</sup> abordan temas como la escritura del trauma, la culpa, el arrepentimiento, el perdón, la reconciliación, la concordia...

Analizaremos cómo se representa el fin del terrorismo en el teatro contemporáneo autofictivo tomando como eje la imagen del muro, imagen de raigambre bíblica, como lo es también el enfrentamiento fratricida en esta saga (Ortiz de Gondra 24). En la Biblia, erigir murallas es símbolo de protección y de rechazo, mientras que demolerlas lo es de unificación y reconciliación (Lurker 148). Esta dualidad antitética preside estas obras. La primera muestra cómo una familia erige y perpetúa muros y barreras, aunque con fisuras, y la segunda cómo se derrumban para poner fin a la violencia.

En primer lugar, nos ocuparemos de las barreras con las que se topa el autor-personaje en su proyecto de escritura autofictiva; en segundo lugar, de los muros del pasado –materiales e inmateriales– y, en tercer lugar, del derribo de esos muros que conduce al perdón.

## EL MURO DE LA ESCRITURA AUTOFICTIVA

LG y LOG están concebidas como una autoficción. El autor real aparece como personaje-dramaturgo en el texto dramático y como actor que interpreta a dicho personaje en la representación. El pacto de identidad se establece entre Autor, Actor, Personaje. Se trata pues de una autofiguración carnal o Autoficción III: el autor real interpreta a un personaje con el cual comparte nombre o un derivado y/u otros rasgos de su biografía (Toro *et al.* 238).

La autoficción se dobla de metaficción para mostrar cómo lo factual se transmuta en ficción (Jódar 275). El protagonista es un dramaturgo que, tras el fin del terrorismo y la muerte de su hermano, víctima de extorsión, desea escribir sobre su historia familiar. En el Prólogo y en el Interludio de LG, expresa esa intención. En el Epílogo, la escena final propone una reconciliación familiar. Los tres actos, que se intercalan entre las tres unidades mencionadas, corresponden a la obra teatral producida. El acto I se sitúa en los años de plomo (1985), el acto II, en la posguerra (1940) y el acto III, en el desastre (1898), es decir, se construye un árbol genealógico que parte del siglo XXI y llega al XIX:

---

<sup>1</sup> A partir de ahora las denominaremos LG y LOG.



<sup>2</sup> “una especie de ascenso a los infiernos familiar y social” (Zorrilla 66). Una celebración familiar (boda, romería, Nochebuena) estructura cada acto cuyas escenas se ordenan, cronológicamente, de los preparativos al fin de fiesta. LOG consta de dieciséis escenas que se presentan, en principio, al mismo nivel. El dramaturgo está sumido en el proceso de escritura del que presenta cuatro escenas provisionales (2, 5, 9 y 12). Al mismo tiempo, gestiona con su prima, antigua extorsionadora de su hermano, asuntos domésticos con los que poner fin a la violencia familiar.

Existe un marcado paralelismo entre LOG y la novela *Años Lentos* de Fernando Aramburu. En esta, un narrador, homónimo del autor, arrepentido por el mal cometido en su adolescencia, reúne diversos materiales para escribir una ficción narrativa. El lector tiene ante sí una novela en gestación destinada a pedir públicamente perdón a un difunto, víctima del terrorismo (Alonso Rey 1-19). En LG, un dramaturgo, arrepentido de su indiferencia ante las víctimas del terrorismo, escribe unas obras con numerosas reflexiones metateatrales que se convierten también en un elemento de la intriga. Muestran tanto las barreras que debe sortear el creador como la evolución de los personajes ante la realidad y ante su representación artística. Se parte de la impotencia creativa, se pasa por la hostilidad hacia la escritura y se acaba con un imperativo de escritura.

En el Prólogo de LG, el dramaturgo esconde su esterilidad creativa: “No me atrevo a decirle [al director] que llevo un año completamente bloqueado, incapaz de escribir una sola línea” (51). Después, se enfrenta al fracaso de la escritura por una elección formal inadecuada. Para denunciar su indiferencia ante el crimen como complicidad con él, ha elegido enunciar fríamente los hechos: “Porque solo una descripción objetiva podría dar testimonio de la indiferencia [...] podría mostrar que nuestro silencio también mató, que yo también fui un asesino” (52). Por su fracaso, se cuestiona el papel de la creación artística como ineficaz para dar testimonio de la realidad: “el teatro no consigue dar cuenta del horror del mundo [...] solo puede añadir más ficciones al mundo, multiplicar el juego de espejos hasta anestesiar la culpa” (52).

Tras decidirse por la autoficción, surgen nuevas barreras. La escritura del yo, individualista, intimista o solipsista, revela su dimensión colectiva. Su familia se opone a ser instrumentalizada, a convertirse en materia dramática que exhibir. En LG, la madre comprende que lo biográfico se utilizará para luchar por una causa: dar testimonio de la violencia terrorista (Pavis 438-439). Rechaza convertirse en metonimia porque desprecia el teatro como género moralmente ilícito, dado que “contagia cuanto toca o cuanto por él pasa de ficción” (García Barrientos 129). Por eso insiste en la factualidad de las cartas de extorsión recibidas: “No tienes derecho [...] No en el teatro, como si fuéramos... Las cartas que recibieron tu abuelo y tu hermano eran bien reales” (101).

---

<sup>2</sup> En el acto III, los miembros de la segunda generación se oponen a Alberto, asesino carlista de su hermano mayor Ignacio, pelotari. En el acto II, Manuel, derechista de la cuarta generación, intenta restaurar, organizando un partido de pelota, la relación entre su padre Luis, carlista y franquista, y su hermano Josetxu, pelotari anarquista en el exilio, cuya hija, Izaskun, se integrará en ETA. En el acto I, la sexta generación enfrenta a víctimas y victimarios. A Juan Ignacio lo extorsiona su prima Ainara, nieta de Josetxu.



También desdeña el enmascaramiento de su identidad mediante nombres ficticios: "Aquí todos sabemos lo que ha hecho cada uno" (101). Por todo ello exige el abandono de la empresa.

En LOG, el dramaturgo se enfrenta además a las consecuencias de su escritura autofictiva. Es una situación de sabor muy cervantino. En los primeros capítulos de la segunda parte Don Quijote y Sancho conocen que se han escrito sus aventuras y "se ven a sí mismos como personajes de una historia [...] son ficticios y reales al mismo tiempo, hecho que los sitúa [...] dentro y fuera de la ficción" (Dotras 48). Los familiares del dramaturgo viven esa misma experiencia de modo que la acción de LOG tiene mayor apariencia de realidad. La autoficción dramática genera un conflicto de intereses entre sus parientes, perjudicados por la repercusión social de la obra. Discuten sobre la colisión que se produce entre la verdad histórica y la verdad poética: "Pero se lo estás atribuyendo a gente real, no puedes inventarte lo que quieras" (211). Cuestionan la legitimidad creativa del artista dado que la invención se desliga de lo factual e ignora sus repercusiones: "No tienes derecho. Tú no sabes nada de lo que pasó entonces, ni de lo que andan diciendo ahora que todos han visto la obra de 'Los Gondra'. Me has arruinado la vida con eso del teatro" (170). Las consecuencias alcanzan a la última generación, que sufre la exclusión social, precisamente lo criticado en la obra premiada: "EDURNE.—¿Le has dicho cómo me llaman ahora en la ikastola? / AINHOA.—¿Por qué no estás en el frontón? / EDURNE.—¿Porque no me dejan jugar, por eso!" (190).

La hostilidad al género autofictivo se debe a los problemas de recepción que plantea. El público lo equipará con la biografía, basada en el "pacto de verdad" (Lejeune 1996), y no tendrá en cuenta que este se basa en "el pacto de mentira" (Blanco 2018): "BORJA.—Todo el mundo entenderá que estoy mezclando realidad y ficción. El público... / NATALIA (*interrumpiéndolo*).—El público es mucho más lerdo de lo que tú te crees!" (211). La prima teme que el público reciba el pasado representado como inmutable y que ignore los procesos de transformación personal: "AINHOA.—¿Es que yo no soy la misma! ¡Han pasado más de 30 años! ¡Y Mikel tampoco es el mismo!" (186).

Para reparar las consecuencias de su teatro, el dramaturgo propone a sus familiares acceder a la palabra pública gracias a la democratización que la escritura autobiográfica proporciona. A su madre le ofrece el teatro-documento, un subgénero en el que predomina lo factual; a su prima, la "ficción biográfica" y la posibilidad de representar su propio papel en escena: "Yo tampoco soy actor, pero da igual. Se llama ficción biográfica. Se trata de que seamos nosotros mismos en el escenario" (184).

Además, el dramaturgo, como un ser escindido, lidia con su yo, como si de una psicomaua se tratara. La autoficción dramática, a medio camino entre la escritura del trauma y el deber moral, comporta una dimensión expiatoria: "Ocurrirá en el teatro [...] Se llama autoficción, [...] No viste jamás a tu hermano convertido en el fantasma de sí mismo: un hombre vencido de 55 años. Escribe, y expía esa culpa" (218).

La familia pasará del rechazo al imperativo de escritura: "Termina aquella obra. Escribe qué podríamos habernos dicho tu madre y yo. Danos esa oportunidad" (235). La creación autofictiva se convierte en un espacio donde reparar el pasado, ya que "la autoficción es [...] un presente que actualiza torpemente un abanico de pasados donde



se combinan lo que fue, lo que pudo ser e incluso lo que se querría que hubiese sido” (Ortiz de Gondra e Iglesias Simón 220).

Este cambio de perspectiva de la relación entre arte y vida es posible cuando los muros del pasado de la familia Arsuaga/Gondra se han abatido.

## LOS MUROS DEL PASADO

La vida de LG se desarrolla entre tres muros físicos –casa, panteón y frontón– que materializan los fundamentos culturales y antropológicos de la cultura vasca. Esa trinidad pétrea aprisiona a los personajes cuando la violencia política irrumpe en lo privado.

El primer muro, el caserío y la casa del indiano, representa el origen de la familia y la tradición: estructura familiar y concepción de la tierra y de la muerte. La casa y la señora de la casa corresponden en la mitología vasca a la Madre Tierra personificada en la diosa Mari. La casa es sagrada e inviolable, albergue de vivos y morada de difuntos (Ortiz-Osés 51). Los Gondra muestran la evolución reciente de la familia española. En la primera mitad del siglo XX se pasó de la familia troncal a la familia nuclear, pero el norte industrializado se resistió al cambio (Reher 61-68). En la troncal, predominante en el País Vasco, el primogénito residía con los padres, los cuidaba en la ancianidad y heredaba el patrimonio indiviso. Una propiedad pertenecía a la misma familia durante generaciones, mientras que, en la nuclear, la sucesión era divisible.

El advenimiento de la familia posnuclear se produjo a partir de los años sesenta: la búsqueda del bienestar individual se impuso sobre la institución familiar (Vázquez de Prada 150). La transición democrática legisló para dar cobertura legal al cambio cultural previo. A partir de los años noventa, la ONU dio carta de naturaleza a familias diferentes a las nucleares. El Parlamento Europeo en el 2000 equiparó familias y uniones de hecho y propuso el reconocimiento del matrimonio homosexual, legalizado en España el 3 de mayo de 2005.

Al margen del marco jurídico, los Arsuaga/Gondra se rigen por las leyes de la familia troncal. En el acto I, en la boda, se celebra un rito privado: el novio, primogénito, toma posesión de la jefatura de la familia de manos de su abuelo Manuel, que no tuvo descendencia masculina: “en pocos años lograron levantar esta casa y el frontón Arsuaga que hemos mantenido [...] hoy tú te conviertes en el nuevo familia-buru y estas llaves...” (82). Las llaves permiten al cabeza de familia acceder a los secretos y asumir su responsabilidad moral: “¡Don Alberto levantó esta casa para todos los primogénitos de los Arsuaga! ¡Juan Ignacio sabe cuál es su deber!” (75).

Ese deber consiste en asumir la herencia, permanecer en el lugar, habitar la casa y cuidar a los padres: “Seguir aquí. A pesar de todo. En la casa de mi abuelo y de mi bisabuelo. Que será de mi hijo” (62). Dicho deber se transmuta en privilegio trágico, pues el primogénito se convierte, sin saberlo previamente, en un hombre extorsionado por la banda terrorista ETA y a la vez en su cómplice involuntario. El armario cuyas llaves



custodia contiene cartas de extorsión de ETA y un arma, utilizada en un asesinato terrorista, con las huellas de su tía etarra:

AURELIA.—Trajo la pistola a esta casa. La dejó en el salón, encima de la mesa en la que hemos comido hoy. Aún caliente. “Ahora lleva también mis huellas”, dijo. La recogió en el frontón y la trajo aquí. “Vosotros decidís si la entregáis o no”, dijo. “Yo también soy una Arsuaga. Izaskun Arsuaga. Aunque no os guste”. (94)

Tanto la estructura de la familia como la lealtad a los lazos de sangre hacen del novio primogénito una víctima y un victimario que participa en el mal. Este tipo de personaje recuerda a los de *La carta*, novela donde las víctimas del terrorismo etarra se convierten en cómplices: “Hay cosas que te pringan aunque seas la víctima” (Guerra Garrido 133). Primo Levi analizó cómo la colaboración en distintos grados con los victimarios en los campos de concentración y en las organizaciones mafiosas y terroristas de los años 70 producía un desplazamiento de la culpa que envilecía moralmente a las víctimas y reforzaba las organizaciones criminales (Levi 503).

Así, los Arsuaga/Gondra encubren al pariente ante las autoridades, pero lo alejan de la familia y ocultan el secreto. Como todo en esta obra es circular y repetitivo para mostrar los invariantes de la saga, el armario contiene objetos o documentos comprometedores de miembros que se oponen al régimen político del momento, como ocurrió en los años de la Guerra Civil:

LUIS.—Cuando liberaron el pueblo, fueron casa por casa. Tu madre les abrió las puertas de par en par, pensando que nosotros no teníamos nada que esconder. ¿Qué habría pasado si hubiesen registrado ese armario? ¡Eso no te lo voy a perdonar jamás! ¡Pusiste en peligro a tu familia y no te importó nada!

JOSETXU.—Pensé que nunca entrarían aquí. Usted estaba libre de cualquier sospecha. (128-129)

La madre se siente orgullosa del hijo, pese a su deseo de escapar de la extorsión: “Mi hijo me escuchó, cumplió con su deber, no se fue, no nos abandonó” (199). El respeto a la tradición consistió en sacrificar su propia libertad para evitarles la extorsión a los padres por su abandono-traición: “AINHOA.—Alguien tiene que pagar. / JUAN MANUEL.—¿Es que no lo entendéis? ¡No les queda nada!” (209).

El segundo muro con el que chocan los personajes es el panteón, el envés de la casa, en la muerte. En la mitología vasca, las almas de los antepasados se congregan en la Casa donde “reciben ofrendas y conmemoraciones [...] al tiempo que [...] procuran ayudar a los suyos o participar oblicuamente en su vida” (Ortiz-Osés 53). Esa ausencia presente de los difuntos tiene su expresión en la escena 9 del acto I. El novio, jefe y guardián de la familia, descubre que su abuelo Manuel estaba dispuesto a pagar la extorsión de ETA apostando en el frontón. Los familiares muertos repiten la estrategia utilizada en 1940 a un Manuel que no comprende ni la extensión de la red social del terrorismo ni cómo se colabora con él desde las instituciones:



LUIS.—Entonces, y solo entonces, dos a mil...  
RUFINO.—Danak onartuko dabe, lar asaldatuta egongo dira, ez dira konturatuko...  
LUIS.—Grita tu apuesta...  
JUAN IGNACIO (a MANUEL).—¡El que envía las cartas es Arechederra!  
MANUEL.—Mi padre lo consiguió...  
JUAN IGNACIO (a MANUEL).—¡Me estás oyendo? ¡Arechederra, el encargado de las apuestas!  
MANUEL.—El abuelo Alberto lo consiguió también...  
JUAN IGNACIO (a MANUEL).—¡Su hermano trabaja en Hacienda, él le pasa los datos! (96)

El panteón prolonga el conflicto político en el ámbito privado. La autoridad de la familia designa los miembros que pueden entrar en él. Quedar fuera es el castigo más temido y la amenaza más proferida. Dicho temor proviene de la concepción de la tierra y de la muerte en la cultura vasca: "la muerte aparece como una especie de regresión fetal al útero materno, a la madre tierra y al inconsciente colectivo con el fin de re-volver, transmutarse, renacer. De este modo la tumba [...] implica la concepción de un lugar de renacimiento" (Ortiz-Osés y Mayr 57).

De ahí que los victimarios reclamen su derecho inalienable a yacer bajo la lápida familiar pese al daño causado a sus víctimas, que reaccionan expulsándolos. Los privados de sepultura se sienten a su vez víctimas de una venganza. En la segunda generación, el fratricida Alberto Arsuaga, expulsado del panteón, reclama su lugar obviando su crimen:

ALBERTO.—¡Quiero mi sitio en esa sepultura! [...]  
ALBERTO (a LECUMBERRI).—¡Soy el primogénito, no pueden expulsarme del panteón!  
LECUMBERRI.—El primogénito era Ignacio, en eso se escudan. (150)

En la sexta generación, la prima del dramaturgo, Ainhoa, como una nueva Antígona, tiene como único proyecto vital torcer la decisión de la familia para repatriar al panteón el cadáver de su madre:

¡Tengo que enterrar a mi madre aquí, con los antepasados! [...] No puedo dejar que el cadáver de mi ama siga allí, pudriéndose al sol de La Habana... Si nosotras nos quedamos fuera... no habrá paz... Lo decidieron hace 30 años... tu abuelo Manuel y tu hermano... no habría sitio para "los otros Gondra" [...] Así me lo dijeron... [...] "Tú no eres una verdadera Gondra". Pero de ti...de ti también lo han dicho todos estos años... "Allá, en Nueva York... Ese no es un auténtico Gondra...". (187-188)

El panteón, que redefine el clan, tiene también una función punitiva para aquellos que incumplen la doxa. La madre de Bosco/Borja, el cosmopolita homosexual representante de la sociedad líquida, lo amenaza con un desarraigo *post mortem* y *ad aeternam*: "no vuelvas nunca. No habrá sitio para ti en el panteón" (74). Lo que equivale a despojarle de su única certeza vital sólida: "Viva donde viva, un día yo también terminaré en ese cementerio junto al acantilado" (65).



El tercer muro, el frontón, es ambivalente. Sirve tanto para superar las divisiones como para exacerbarlas. Es un recurso económico de la familia, un espacio de comunicación social y un locus literario en manos del personaje-dramaturgo.

La pelota vasca, deporte internacional, es uno de los signos más reconocibles y reconocidos de la cultura vasca. Es un juego agónico en el que “dos equipos, parejas o pelotaris se intercambian alternativamente una pelota dentro de unos límites prefijados hasta que uno falle” (González Abrisketa, *Fundación* 222). En el siglo XVIII deja de practicarse en la plaza de la villa junto a la iglesia y el cementerio para hacerlo en un lugar *ad hoc*: el frontón, que se convierte en un elemento arquitectónico clave de la ciudad y de la sociabilidad masculina. La apuesta, elemento consustancial del juego, hasta el siglo XIX, mantenía el espíritu de clan. Era directa, individual o colectiva, previa al partido y a favor de un jugador por razones vecinales o comunitarias. Con la industrialización del deporte, cambia de signo: es ponderada, puede modificarse durante el partido y depende del apostante y de su conocimiento.

Como otros juegos agónicos, la pelota vasca sublima en el plano simbólico luchas militares entre bandos medievales. El enfrentamiento lúdico se convierte en una forma ritual de representación y superación del conflicto (González Abrisketa, *Fundación* 220). Para Ortiz-Osés,

en el juego de la pelota se daría una convocación límite o liminal de presencia y ausencia, de vivientes y antepasados, de realidad efectiva y de surrealidad afectiva, simbolizados por [...] el peloteo en el médium de un frontón que afronta positividad y negatividad [...] vida y muerte. El frontón presentaría entonces un carácter vital y sepulcral a la vez, a modo de estela colectiva de regeneración psicosocial. (67)

La familia Arsuaga/Gondra, metonimia de la historia y sociedad vascas, está vinculada económicamente a este deporte. Unos miembros son pelotaris, otros fabrican cestas, organizan partidos y cruzan apuestas. El frontón marca el paso del tiempo y, en cierto modo, la decadencia.

El acto II, 15 de agosto de 1940, día de ritos religiosos, sociales y familiares, se organiza en tres tiempos: preparativos de un partido, victoria y consecuencias. Gracias a la apuesta, se saneará la economía y se propiciará la reconciliación familiar. Manuel actúa con la fuerza, la astucia y la táctica de pelotaris y apostadores para traer a jugar a su hermano exiliado en Francia, para reconciliarse con él y reconciliar a su padre con su hermano. Hace pasar por una apuesta ponderada lo que en realidad es una apuesta de bandería. Si en el ámbito simbólico el partido de pelota vasca se ha interpretado como una sublimación del conflicto para producir la unión en el público y superar la división, en esta obra, el partido de pelota provoca una fugaz unión que desemboca en nuevos conflictos políticos y en nuevas guerras intestinas intrafamiliares. La victoria y la ganancia propician un fugaz abrazo familiar, pues el futuro negocio se trunca con la encarcelación del jugador. La mujer del pelotari hace responsable de ella a su cuñado y su futura hija se vengará como miembro de ETA.





El juego que sublima la lucha política genera a su vez más violencia y división intrafamiliar, como si fuera incapaz de cumplir con su objetivo civilizador. El dramaturgo parece aislar todos los elementos del juego de pelota –bando, conflicto, fuerza, astucia, apuesta, unidad– para reelaborar un conflicto intrafamiliar imposible de canalizar mediante constructos culturales.

La cesta de cesta punta representa la memoria del grupo. Es propiedad del pelotari asesinado por su hermano en 1874 y la hereda el pelotari encarcelado en 1940. Las dos mitades rotas, símbolo de la represión franquista y de la nueva ruptura familiar, nunca se unen. El personaje-dramaturgo primero recibe la mitad que custodia su madre para convertirla en objeto mortuorio decorativo. Después, en el Epílogo, recupera la otra mitad que su prima le cede como si se tratara de una entrega de armas (164).

Como toda pared urbana, el frontón se convierte en espacio de comunicación social por ser soporte de escritura. Según Barthes, “personne n’a écrit sur le mur, et tout le monde le lit. C’est pourquoi, emblématiquement, le mur est l’espace topique de l’écriture moderne” (74). Esta función ha sido sobreexplotada por el terrorismo vasco, cuyas abrumadoras pintadas saturaban todo el espacio social.<sup>3</sup> Así, “símbolos, enseñas, carteles, manifestaciones, pintadas, etc., [...] cargan de significación política los lugares de encuentro cotidiano [...] un territorio plagado de mensajes políticos que testimonian sobre una batalla simbólica” (Rodríguez Fouz 2).

La carta de papel es el vehículo de la extorsión y la amenaza en el ámbito privado que puede ocultarse. Las pintadas de dianas sobre nombres en el frontón colocan la extorsión en el ámbito público. Con ellas señalan a la víctima sacrificial para excluirla de la comunidad primero socialmente y después físicamente. El frontón aparece como espacio totémico, inviolable, perenne e imperturbable al devenir histórico, pues treinta años después los estigmas permanecen: “¿No has visto el frontón, cuando hemos salido de la iglesia? Allí siguen las pintadas. Será un tiempo nuevo, pero nadie las ha borrado” (101).

Ese uso del frontón abierto es posible porque, desde el nacionalismo esencialista, se piensa como

un espacio simbolizado, un lugar antropológico [que] transmite los puntos de referencia ideológicos necesarios para ordenar lo social y hacerlo legible. La comunidad actúa sobre el espacio imprimiendo en éste los valores que se consideran propios. (González Abrisketa, *frontón* 40)

Para el dramaturgo, ese “lugar maldito” (218) se convierte en un locus literario. En él, ubica las escenas que señala como ficticias. Imagina una escena entre los hermanos de la segunda generación: el asesino carlista y su víctima. El fratricidio cometido en el caserío en 1874 lleva el sello de lo sacrílego, dado que, en la cultura vasca

---

<sup>3</sup>Baste como ejemplo el caso de la familia Ulayar: “La fachada de nuestra casa nativa ha sido objeto de pintadas proetarras desde hace mucho tiempo. Han mancillando a placer el lienzo azul con manos blancas que pintamos en 2004 con motivo del 25º aniversario del asesinato de nuestro padre. [...] Estábamos allí para las nueve de la mañana equipados con dos rodillos, dos botes de pintura y guantes. Restauramos el fondo azul y colocamos nuevas manos blancas” (Ulayar, Epílogo).



tradicional, la casa es sagrada e inviolable (Ortiz-Osés 52). El asesinato denuncia públicamente tanto su crimen como el sacrilegio: "Ignacio se lleva la mano al pecho y con la sangre de su herida, ahora fresca, escribe sobre la pared del frontón: "Alberto Arsuaga" (160). De este modo se subvierte el valor del frontón en el imaginario, pues pasa de ser lugar de señalamiento de la víctima a ser lugar de denuncia del criminal. Esta escena (4 acto III) de LG sirve de pauta para construir *Quizá la última escena que escribas* de LOG. La prima terrorista pide el entierro de su madre en el panteón y se niega a pedir perdón a la víctima de la extorsión, quien teme que las pintadas en el frontón se conviertan en signos ilegibles para las nuevas generaciones a las que se les escamotea el significado y su función social durante el terrorismo:

JUAN MANUEL.—[...] ¿Tú sabes lo que era el impuesto revolucionario? ¿Lo que te ocurría si no pagabas? ¿Qué significaba una diana en el frontón?

AINHOA.—A ella no la metas.

JUAN MANUEL.—¿Si ellos no saben, todo aquello no sirvió para nada! (224)

¿Cómo perpetuar la memoria en el teatro de lo que se pretende que se olvide? Gracias a la autoficción metafictiva. El dramaturgo presenta diferentes materiales textuales, como texto previo o "ante texto", que dan cuenta del proceso de fabricación de una obra de ficción (Ferrer 11-30). En LOG, dos escenas, ubicadas en el frontón en 1985, constituyen la posible primera escena de la futura obra teatral. Ambas se conciben como la continuación de la escena 9 del acto I de LG donde la extorsionadora amenaza al novio con pintar su nombre en el frontón. En *Tal vez la primera escena*, detiene el gesto de iniciar la pintada, mientras que, en *¿Y si fuera esta la primera escena?*, escribe las iniciales de su primo en la diana y las tacha a continuación. En cambio, en el epílogo de LG, borra la pintada ante el dramaturgo, tras la muerte de su hermano en 2015, como signo de olvido y futura reconciliación. Mediante estos procedimientos metafictivos, se insiste en la acción, el tiempo y el espacio multiplicando los puntos de vista y seccionando cada intervalo.

El frontón aparece como lugar totémico de juego, de ganancia, de denuncia del crimen, de apropiación simbólica de un grupo ideológico y armado frente al individuo que debe ser sacrificado. La casa, el panteón y el frontón son muros que trazan la frontera entre incluidos y excluidos. Deben ser abatidos para que se produzca la reconciliación.

## EL DERRIBO DE LOS MUROS

Pese a las divisiones familiares de origen político, en todas las generaciones se producen fisuras en la unanimidad de la exclusión. Siempre hay un miembro que tiende puentes y trabaja por la reconciliación, aunque nunca se pide explícitamente perdón. En la segunda generación, Pilar es el vínculo entre sus hermanos y el fratricida cuyo dinero y proyectos empresariales ayudan al acercamiento y al olvido del crimen. En 1940, Manuel organiza un partido de pelota vasca, pero, ya antes, su madre le escribía cartas al hijo



exiliado, que el padre interceptaba. En la sexta generación, la abuela del novio telefona a la nieta de su hermano y la extorsionadora es invitada a la boda. Finalmente, treinta años después, el novio extorsionado y su prima extorsionadora se frecuentan.

Solo las últimas generaciones acaban, en un marco político pacificado, con exclusiones y exilios, no sin antes destruir los valores que fundamentan familia y comunidad y que están simbolizados en los muros. En el Epílogo de LG existe un proyecto de derribo del caserío originario mientras que en LOG se vende la casa de Don Alberto. La extinción física de la familia, reflejo del llamado invierno demográfico español (Macarrón 261-291), hace posibles el derribo y la venta. El extorsionado por ETA no deja descendencia, tampoco su hermano homosexual. La prima extorsionadora adopta a una niña de origen extranjero que se niega a cargar con el pasado de la familia y sus valores, pese a no hablar más que el vasco aprendido en la ikastola.

La destrucción del panteón se produce a manos de la madre del dramaturgo. Este trabajaba por la reconciliación familiar propiciando el entierro de su tía etarra en él. La reconciliación tomaría pues la forma de reintegración de las dos ramas familiares en la muerte. Pero su madre, hasta entonces defensora de los valores de la familia y de la tradición, destruye el panteón como monumento memorial:

Mi abuelo hizo lo que hizo a tu bisabuelo, tu abuela hizo lo que hizo a mi padre, tu madre hizo lo que hizo a mi hijo... y así vamos a seguir para siempre. Pero al menos, no habrá sitio para recordarlo. Se acabó. No habrá tumba por la que pelearse ni lápida que perpetúe ningún nombre (228).

Ella, que excluyó en su día a su hijo por homosexual, decide autoexcluirse ahora. Frente al culto a la tierra y la permanencia de la piedra, elige para sí misma la incineración y el mar. Se opone lo líquido a lo sólido, lo cambiante a lo perenne e inamovible. Rompe toda la mística que se mantiene en torno a la tierra heredada por primogénitos, generación tras generación. La extinción biológica de los Gondra hace posible su remplazo y la construcción de otro futuro sin asiento en el pasado:

tienes que ser tú, que no tienes una sola gota de sangre Gondra en tus venas, la que empiece de nuevo. Fui al notario la semana pasada. Es legal. Te he dejado una cantidad importante. Está todo explicado en mi testamento. Compra una parcela en el cementerio. Empieza sin ninguno de nosotros... (228).

En la tradición vasca, la Señora de la casa, representante de la diosa Mari en el hogar, ocupaba un asiento fijo en la iglesia para conmemorar a los difuntos, "una misión que tiene que ver [...] con el alma de la casa" (Ortiz-Osés 53). En esta obra, la señora de la casa rompe con esa misión que la tradición le ha encargado: velar por los muertos.

El último muro que falta por derribar es el de la negativa a pedir perdón. Cuando existe una petición de perdón, las víctimas perdonan, superan el trauma y construyen su nuevo futuro (Echeburúa, *Superar* 191-200). El ofensor recibe también un beneficio lavando y descargando su conciencia (Echeburúa, *valor* 70). Para ambos, el perdón es un olvido liberador que permite desligarse del pasado (Ricoeur 652). En la familia Gondra, las necesidades económicas recomponen las relaciones silenciando el pasado.



La metáfora de la lluvia ilustra este proceder rutinario: “Miramos cómo llueve y esperamos a que escampe al final, siempre deja de llover” (63). Los ofensores ni piden perdón ni se arrepienten de su acto porque consideran su compromiso político de una lealtad superior a la familiar.<sup>4</sup>

La antigua extorsionadora que se ha negado a pedir perdón a su tía, madre del extorsionado, le pide perdón a su hijo dramaturgo una vez que ya la destrucción se ha consumado: biológica, derribo del caserío, venta de la casa, fin de la concesión del panteón. Esta petición rebasa el ámbito de lo personal y alcanza una dimensión familiar, colectiva. Borja, que recibe la petición de perdón, no ha sido víctima directa. Él se caracteriza por su indiferencia ante el crimen cuando tenía quince años y ante la situación de víctima de su hermano. Se convierte en el último representante de la familia para acoger la petición y otorgar el perdón. A ese perdón voluntario, íntimo y privado el dramaturgo le da una dimensión pública con su obra. En cada función, quema una carta de extorsión de las recibidas durante veintiocho meses. La destrucción física de las cartas, que no irán a ningún heredero ni a ninguna organización memorial, equivale a la destrucción del caserío y del panteón.

Podemos concluir que, en estas dos obras autofictivas, se nos ofrece un proceso de sanación personal y colectiva. La antigua indiferencia del dramaturgo ante las víctimas del terrorismo le genera una culpa que lo degrada. Confesarla y repararla mediante la creación dramática le permite expiarla. Este propósito genera el último enfrentamiento de la saga. De él, saldrá victorioso cuando sus familiares acaben por aceptar sus dobles especulares en una obra entreverada de hechos reales y ficticios. A pesar de este proceso luminoso, el dramaturgo da una visión sombría de la sociedad vasca. El perdón y la reconciliación son posibles cuando caen los muros que han perpetuado la violencia política y su respuesta defensiva. La caída de esos muros físicos –casa, panteón, frontón– y mentales –apego a la tradición– supone el rechazo liberador, cuando no la destrucción, de las bases culturales sobre las que estaban erigidos.

## BIBLIOGRAFÍA

Alonso Rey, M<sup>a</sup>. Dolores. “Ética y estética del perdón en *Años lentos* de Fernando Aramburu.” *Tonos Digital*, núm. 33, jun. 2017, pp. 1-19.

Alonso, Martín. “Un repudio que se hace esperar. El terrorismo de ETA y la verdad de la víctima.” *Las víctimas como precio necesario*, editado por R. Mate, Editorial Trotta, 2016, pp. 124-127.

Barthes, Roland. *Variations sur l'écriture*. Seuil, 1994.

---

<sup>4</sup> En LG, el fratricida Don Alberto ni se arrepiente ni pide perdón. Cuando vuelve de Cuba, sus hermanos juran que no habrá perdón. En 1940, Josetxu ni se arrepiente ni pide perdón. Su padre jamás podrá perdonarle haber escondido documentos en su casa. Magdalena y Xabier, tía y padre del novio, exigen perdón a Izaskun, etarra. Juan Manuel espera el perdón de Ainara por la extorsión.



- Blanco, Sergio. *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores, 2018.
- Dotras, Ana María. *La novela española de metafiction*. Ediciones Júcar, 1994.
- Echeburúa, Enrique. "El valor psicológico del perdón en las víctimas y en los ofensores." *Eguzkilore*, núm. 27, 2013, pp. 65-72.
- . *Superar un trauma*. Pirámide, 2004.
- Ferrer, Daniel. "Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique de mondes possibles." *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, editado por M. Contat y D. Ferrer, CNRS Éditions, 1998, pp. 11-30.
- García Barrientos, José Luis. "Paradojas de la autoficción dramática." *El yo fabulado*, editado por A. Casas, Iberoamericana-Vervuert, 2014, pp. 127-146.
- González Abrisketa, Olatz. "El frontón: permanencia y pertenencia en la cultura vasca." *Kobie (Serie Antropología Cultural)*, núm. 9, 1999, pp. 35-41.
- . "Fundación cultural en el deporte: el caso de la pelota vasca." *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 61, núm. 2, 2006, pp. 209-224.
- Guerra Garrido, Raúl. *La Carta*. Alianza Editorial, 2007.
- Jódar, Pilar. "Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI." *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, editado por G. Laín Corona et al., Visor libros, 2019, pp. 263-277.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil, 1996.
- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. El Aleph Editores, 2005.
- Lurker, Manfred. *Diccionario y símbolos de la Biblia*. Ediciones el Almendro, 1994.
- Macarrón, Alejandro. "El invierno demográfico ya está aquí." *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, núm. 188, 2014, pp. 261-291.
- Ortiz de Gondra, Borja. *Los Gondra (una historia vasca)*. Centro Dramático Nacional, 2017.
- . *Los Gondra (una historia vasca). Los otros Gondra (relato vasco)*. Punto de vista editores, 2019.
- Ortiz de Gondra, Borja y Pablo Iglesias Simón. "Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado." *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*, editado por G. Laín Corona et al., Visor Libros, 2019, pp. 215-230.
- Ortiz-Osés, Andrés. *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*. Universidad de Deusto, 2017.
- Ortiz-Osés, Andrés y Franz K. Mayr. *El inconsciente colectivo vasco*. Editorial Txertoa, 1982.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, Paidós, 1998.
- Reher, David. *La familia en España, pasado y presente*. Alianza Editorial, 1996.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil, 2000.
- Rodríguez Fouz, Marta. "Batallas simbólicas. La lucha por el espacio público en Euskadi." *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, núm. 2, 2010, pp. 1-50.
- Toro, Vera et al., editoras. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana-Vervuert, 2010.
- Ulayar Mundiñano, Salvador. *Morir para contarlo*. Autoedición, 2014.



Vázquez de Prada, Mercedes. "Para una historia de la familia en el siglo XX." *Memoria y civilización. Anuario de historia*, núm. 8, 2005, pp. 115-170.

Zorrilla, José A. "Los Gondra, una historia vasca." *Claves de razón práctica*, núm. 253, 2017, pp. 66-71.

---

**María Dolores Alonso Rey** es Maître de Conférences en la Universidad de Angers (Francia). Sus principales líneas de investigación se centran en la representación de los conflictos de grupos humanos en la literatura, las representaciones sociales, así como las relaciones entre texto e iconografía. Cronológicamente se ocupa del teatro de los siglos XVI y XVII y de la narrativa y el teatro de los siglos XX y XXI que tratan el tema del terrorismo vasco. Sus últimas publicaciones son: "Ética y estética del perdón en *Años lentos* de Fernando Aramburu." *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, núm. 33, jun. 2017 y "Perdón condicionado y estética del desorden en *Patria* de Fernando Aramburu." *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, núm. 36, ene. 2019.

<https://orcid.org/0000-0003-1512-6821>

[mariadolores.chevallier@univ-angers.fr](mailto:mariadolores.chevallier@univ-angers.fr)

---

Alonso Rey, María Dolores. "Muros y postterrorismo en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra", n. 25, *Muro/Muri. Forme e rappresentazioni del muro fra lingue, letterature e arti visive*, pp. 221-234, May 2021. ISSN 2035-7680. Disponibile all'indirizzo:

<<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/15554>>.

Ricevuto: 08/06/2020 Approvato: 10/03/2021

DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15554>