



LA LUCHA POR LA MEMORIA PÚBLICA A TRAVÉS DE  
LA AUTOFICCIÓN. POSMEMORIA, RESENTIMIENTO Y  
PERDÓN EN *LOS GONDRA* Y *LOS OTROS GONDRA*

*THE STRUGGLE FOR PUBLIC MEMORY THROUGH AUTOFICTION.  
POST-MEMORY, RESENTMENT AND FORGIVENESS IN LOS  
GONDRA AND LOS OTROS GONDRA*

Elena Cano Sánchez<sup>1</sup>

UC3M

[elena.cano@uc3m.es](mailto:elena.cano@uc3m.es)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7156-3394>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.52.08

ISSN 2444-3948

**Resumen:** Tras el anuncio del cese definitivo de la actividad armada de ETA, ha habido un cambio de paradigma en el tratamiento de la violencia en el País Vasco desde la fábula, pues este hecho abre la posibilidad de comenzar a pensar un futuro desde los conceptos perdón y culpa. El conflicto político-social que aborda Borja Ortiz de Gondra en sus piezas *Los Gondra (una historia vasca)* y *Los otros Gondra (un relato vasco)*, explora la necesidad de construir un relato posmemorial poniendo el foco en la indiferencia de aquellos ciudadanos que, ante la violación de los derechos humanos de sus vecinos, amigos, o incluso familiares, guardaron silencio y miraron hacia otro lado. Ortiz de Gondra se alza así como la voz de una segunda generación, la generación de la posmemoria, que exige rendir cuentas, sin tapujos, a una sociedad encerrada en

el miedo y la sumisión, construyendo un relato acerca de los límites del resentimiento y el perdón.

**Palabras Clave:** *Los Gondra (una historia vasca)*, *Los otros Gondra (un relato vasco)*, memoria, resentimiento, perdón, autoficción.

**Abstract:** After the announcement of the definitive cessation of ETA's armed activity, there has been a paradigm shift in the treatment of violence in the Basque Country from the fable, since this fact opens the possibility of starting to think about a future from the concepts of forgiveness and guilt. The political-social conflict that derives from the formation of the nationalist armed band has been treated mainly in novels and essays, but the autofictional contribution of Ortiz de Gondra, with his pieces *Los Gondra (una historia vasca)* and *Los otros Gondra (un relato vasco)*, has an innovative character, since in them the playwright explores the need to build a postmemorial story focusing on the indifference of those citizens who kept silent and looked the other way.

**Key Words:** *Los Gondra (una historia vasca)*, *Los otros Gondra (un relato vasco)*, memory, resentment, forgiveness, autofiction.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El relato posmemorial en las Narrativas del Regreso. 3. El espectador indiferente del atajo del perro muerto. 4. El resentimiento como herencia emocional y la posibilidad de perdón. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas

Copyright: © 2024. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ELENA CANO SÁNCHEZ es doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente es investigadora postdoctoral en la Universidad de Alcalá. Cursó el Máster de Creación Teatral y el Máster de Teoría y Crítica de la Cultura en la UC3M. Su línea de investigación principal son los estudios culturales, en especial, la recepción del espectador teatral contemporáneo. En su libro, *Juan Mayorga: hacia una filosofía del teatro* (Peter Lang, 2024), y principales publicaciones se ocupa del estudio de las tensiones propias de la escena teatral española, en concreto, del teatro de la memoria y la capacidad emancipadora del teatro dialéctico.

## I. INTRODUCCIÓN

Tras la declaración del cese definitivo de la actividad armada de ETA en el año 2011, ha habido una gran proliferación de obras artísticas que abordan el tema de la violencia ejercida en el País Vasco. La novela *El comensal* (2015) de Gabriela Ybarra, *Patria* (2016) de Fernando Aramburu, y el filme *Maixabel* (2021), dirigido por Itziar Bollaín, son solo algunas de las manifestaciones más recientes que pretenden pensar la posibilidad de reconciliación y perdón en el futuro del País Vasco. Pero si la ficción audiovisual acerca de la banda terrorista es extensa desde los años setenta<sup>2</sup>, abarcando distintos enfoques y géneros, las producciones teatrales han abordado el acto teatral como instrumento para el diálogo y la reflexión, apostando por un teatro centrado en la palabra y el testimonio. Conviene destacar la adaptación de *Los justos* de Albert Camus por la compañía 611 Teatro, que se estrenó en las Naves del Español en el año 2014, así como la trilogía *Rescaldos de paz y violencia*, de Proyecto 43-2, que, en la segunda pieza, *La mirada del otro*, escrita por María San Miguel y Julio Provencio, aborda el encuentro entre víctimas de ETA y los disidentes de la banda terrorista a través del teatro documento.

Para la elaboración del presente trabajo he considerado importante hacer hincapié en el cambio de paradigma que supone el abandono de las armas de ETA en el tratamiento de la violencia en el País Vasco desde la fábula, pues este hecho abre la posibilidad de comenzar a pensar un futuro desde los conceptos *perdón y culpa*, centrales, como ha señalado en repetidas ocasiones Borja Ortiz de Gondra, en su producción dramática (Siles, 2017, pág. 40). La contribución autoficcional de Ortiz de Gondra aporta a la obra un carácter innovador pues en sus piezas, como veremos a lo largo del presente trabajo, aborda la búsqueda de un relato que no parte de una experiencia vivida por los miembros de la familia de Borja que se encarnan en escena, sino como señala Carole N. Egger, aborda «la de la relación del propio dramaturgo con la herencia memorial, o memorialística, de su familia» (Nabet-Egger, 2019, pág. 575). El dramaturgo explora la necesidad de construir un relato posmemorial poniendo el foco en la indiferencia de aquellos ciudadanos que, ante la violación de los derechos humanos de sus vecinos, amigos, o incluso familiares, guardaron silencio y miraron hacia otro lado. En palabras del autor: «aquí no venía nadie de fuera a explotarnos ni a invadirnos, simplemente unos Gondra hacían unas cosas a otros Gondra» (Vicente, 2019).

*Los Gondra (una historia vasca)* y *Los otros Gondra (relato vasco)*, son el resultado de una cuidadosa meditación acerca de los límites del consentimiento, una historia que quiere pensar la catástrofe desde aquellos personajes liminares que, generalmente, no tienen acogida en el imaginario ficcional: los extorsionados, los exiliados y, en especial, los *espectadores indiferentes* (Arteta, 2010), cuya tolerancia a la violencia sirvió de aprobación de la lucha armada. Antes de continuar, conviene destacar que los conceptos que en su mayoría manejaré para analizar y entender la obra de Ortiz de Gondra, corresponden a una filosofía postauschwitz. Pero lejos de relativizar o establecer una comparativa entre el dolor de las víctimas de la Shoá y de las víctimas de la violencia vasca, sería estéril ignorar la filosofía elaborada tras el Holocausto. El cambio de paradigma en el pensamiento occidental del siglo XX nos sirve para pensar desde la barbarie de Auschwitz la colaboración pasiva de las sociedades contemporáneas. Como nos recuerda Marianne Hirsch en *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto* (2015), obra que será central en mi análisis conceptual, la memoria europea del Holocausto da lugar a un hecho de mayor alcance, «facilitar la formación de culturas de la memoria transnacionales que, a su vez, tienen el potencial de convertirse en la base cultural de políticas globales sobre derechos humanos» (Levy y Sznajder, 2007, pág. 1561).

Si bien la obra de Ortiz de Gondra puede ser estudiada desde distintas corrientes teatrales, *Los Gondra*, como señala Pérez Rasilla en la introducción a la obra, se encuentra emparentada a la tragedia griega que, como veremos a lo largo del trabajo, está íntimamente ligada a la concepción teatral del dramaturgo. Sin embargo, vamos a subordinar el análisis de la forma al de las razones que la constituyen: *Los Gondra* es el resultado de una pregunta ética antes que estética sobre los hechos que observará el espectador cuando comience la función. En este sentido, un análisis desde los conceptos *espectador pasivo*, explorado por el filósofo Aurelio Arteta en *Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente* (2010); *posmemoria*, desarrollado por Marianne Hirsch en *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto* (2010); y, *resentimiento y perdón*, discutidos por los filósofos Antonio Gómez Ramos y Carlos Thiebaut en *Las razones de la amargura. Variaciones y tientos sobre el resentimiento, el perdón y la justicia* (2018), pueden iluminar sentidos de la construcción dramática que podrían pasar desapercibidos, ya que como Ortiz de Gondra manifiesta en el Prólogo que antecede a la *Trilogía de*

*Los Gondra*; las piezas surgen de la necesidad de escribir para purgar la vergüenza por su insensibilidad como adolescente ante el asesinato de un habitante de Algorta (Ortiz de Gondra, 2021, pág. 10). Por ello, si en *Los Gondra (una historia vasca)*, la primera parte de la trilogía, el autor nos habla de la herencia emocional que se transmite por medio de cinco generaciones de la familia Arsuaga a lo largo de cien años, en *Los otros Gondra (relato vasco)*<sup>3</sup>, lo que se pone en jaque es la lucha por la ruptura del silencio, la lucha de un dramaturgo por encontrar el cómo hablar de aquello que se encuentra velado por el silencio, aquello de lo que no se puede, o no se debe hablar. De esta suerte, no es banal que la segunda parte de la trilogía tenga por título la palabra *relato*, pues según Gondra: «los vascos estamos ahora mismo inmersos en lo que se llama la batalla del relato, cómo vamos a contar lo que pasó y qué vamos a contar» (Siles, 2017, pág. 41).

El análisis de *LG* y *LOG* puede ser iluminador en cuanto a la representación del *trauma*, el *resentimiento*, la *posmemoria*, la *reconciliación* y la posibilidad de *perdón* y *olvido*, pues «[u]n escritor habla de lo que le duele. Y a mí lo que me duele es en qué medida el perdón exige el olvido» (Vicente, 2019). Para ello, comenzaré escudriñando las posibilidades que ofrece la escritura de Ortiz de Gondra para acercar al espectador al conflicto vasco desde la memoria y no desde la Historia, pues «Si la Historia es una reconstitución sabia y abstracta, [...] la memoria en cambio es una vivencia en perpetua evolución, presa de su propia auto-represión (en términos freudianos), es un concepto plural que pertenece a veces al registro de lo sagrado, de la fe o incluso de la pasión. Pero no por ello abandona su pretensión de dar cuenta de lo Real» (Nabet-Egger, 2019, págs. 574-575).

## 2. EL RELATO POSMEMORIAL EN LAS NARRATIVAS DEL REGRESO

*LG* está protagonizada por un dramaturgo que, tras el fin del terrorismo de la banda armada y la muerte de su hermano, víctima de una extorsión por parte de ETA, decide escribir sobre la historia de su familia, íntimamente relacionada con la violencia vasca. La obra está dividida en tres actos, el acto I se sitúa en los años de plomo (1985), el acto II en la posguerra (1940), y el acto III, en la tercera guerra Carlista (1898). Es decir, se parte del pasado más inmediato para hacer una regresión hasta

el siglo XIX, como si en este viaje al pasado la intención del autor fuera llegar a la raíz del conflicto en su familia, la familia Arsuaga, una familia de estructura claramente patriarcal donde el concepto de herencia es central. Herencia de bienes materiales: casa, armario, cartas, cesta de pelota vasca; pero, sobre todo, la herencia emocional, la prolongación de la violencia y el resentimiento derivado de la misma durante más de cien años en la estirpe de la familia Arsuaga. Así, la obra está contada desde las celebraciones más valiosas en una familia: boda en el primer acto, romería en el segundo acto y Nochebuena en el tercero. La alegría que debería desprenderse de estas celebraciones reforzará por contraste los conflictos de la pieza teatral.

*LOG* se construye en torno a las consecuencias de la escritura autofictiva de BORJA, si es posible en este punto hacer una distinción entre personaje, autor o actor, teniendo en cuenta que en la puesta en escena actúa el propio Borja Ortiz de Gondra. Los familiares de BORJA, en especial su madre, NATALIA, le reprocharán que cuente, mezcle y altere públicamente los conflictos familiares a través de la construcción dramática. Por medio de las intervenciones de NATALIA, que condena su relato autofictivo del mismo modo que condena su huida del País Vasco y su homosexualidad por no permitirle tener descendencia, Ortiz de Gondra reflexiona sobre la diferencia entre verdad histórica y verdad poética:

no es el trabajo de los historiadores el que nos va a ayudar a vivir. [...] Un historiador no puede contar el mecanismo emocional que ha llevado a hacer ciertas cosas o a perdonarlas, pero la ficción sí, y es en ese sentido que leer *Patria* es mucho más sanador que tres tomos de historia. (Vicente, 2019)

Ortiz de Gondra encuentra en la creación autofictiva un espacio donde reparar el pasado teniendo en cuenta la importancia de la acción en el presente, ya que le permite un acercamiento desde la poética, desde «la verdad de la ficción» (Friedländer, 1992), que le es negado desde la historiografía. El cuestionamiento acerca de lo que lo que puede y no inventar estará representado por medio de intervenciones como la que señalo a continuación, recurso que también utiliza para exponer su necesidad de escribir sobre aquello de lo que nadie habla:

ALBERTO.— Esta escena entre tú y yo no ocurrió nunca.

IGNACIO.— Esta escena es solo la ficción, el juego de espejos que imaginará otro Arsuaga dentro de cien años.

ALBERTO.— Un Arsuaga mentiroso y fabulador que poco sabe realmente de nosotros. (Ortiz de Gondra, 2021, pág. 96)

La relación que es descrita en *LG* entre el autor/protagonista y su familia, así como la imposibilidad para escribir la historia de su familia por la negativa de los mismos a hablar, por la cultura del silencio que se instala en el País Vasco desde los años setenta, podría estar íntimamente relacionada con la relación que describe Hirsch en *La generación de la posmemoria* entre la segunda generación y su incesante búsqueda de respuestas que alivien el sufrimiento que produce la incompreensión. Para Hirsch, el término *posmemoria* describe la relación de la «generación de después» con el trauma «personal, colectivo y cultural de la generación anterior» (Hirsch, 2021, pág. 15); es decir, explora la relación con las experiencias que ««recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron» (2021, pág. 15). BORJA no pertenece a la segunda generación, a pesar de que lo pudiera parecer por su marcha a Estados Unidos que dota su relación con la historia familiar de casi una distancia generacional. Sin embargo, su preocupación coincide con la segunda generación: el propósito de contar su historia coincide con la necesidad de que no vuelva a repetirse el error. La posmemoria para Hirsch no es un movimiento, un método o una idea, sino «una estructura intergeneracional y transgeneracional del retorno del conocimiento traumático y de la experiencia física del cuerpo [...] una consecuencia del recuerdo traumático [...] a una distancia generacional» (2021, pág. 21). Para Ortiz de Gondra, así como para Hirsch, lo que está en juego es precisamente la «custodia» de un pasado traumático, personal y generacional mediante la que mantienen una «conexión viva» con la experiencia de sus antepasados, impulsado por el debate ético que se desarrolla en torno a la cuestión de la *posmemoria*, el funcionamiento del trauma, y «los actos de transferencia intergeneracional» (Hirsch, 2021, pág. 14).

Hirsch relata cómo los descendientes de las víctimas supervivientes, los victimarios y los testigos de acontecimientos traumáticos, sienten una profunda conexión con las historias de la generación precedente, llegando a transferir la memoria a aquellos que no vivieron el acontecimiento. Así, Hirsch determina que el término *posmemoria* atiende a la

relación de la «generación de después» (Hirsch, 2021, pág. 19) no solo desde los relatos de los antepasados sino también a través del investimento imaginativo de una sociedad que parece constituir los propios recuerdos de la segunda generación, la generación de la posmemoria.

BORJA.— Si os doy la oportunidad de hablar, optáis por callaros. Y si escribo yo vuestras palabras, me acusáis de inventar.

NATALIA.— La gente normal preferimos el silencio. [...]

BORJA.— En el silencio, los secretos se pudren, *ama*.

NATALIA.— Así debe ser: silencio y secreto, hasta que las cosas dejen de doler.

BORJA.— Y la siguiente generación repita el error.

NATALIA.— Gracias a ti, no habrá siguiente generación. (Ortiz de Gondra, 2021, pág. 111)

En repetidas ocasiones, Ortiz de Gondra ha destacado su fascinación por los clásicos griegos, entre los que *La Orestíada*, la única trilogía que conservamos del teatro antiguo y que fue escrita por Esquilo, ocupa en su pensamiento un lugar privilegiado. Como señala Pérez Rasilla en la introducción de la obra, en *Los Gondra* converge el mito de Caín y Abel, así como los pasos de los Atridas, el linaje descendiente de Atreo que fue castigado por iniciarse con el asesinato de su propio hermano, Tiestes. Sin embargo, existe un género sobre el Holocausto que en los últimos años ha cobrado cada vez más importancia denominado las *narrativas del regreso*. En este tipo de narrativa, un superviviente del Holocausto regresa a su antigua casa con un hijo ya adulto, o es el hijo, perteneciente a la generación de la *posmemoria* quien decide volver para conocer la historia de sus padres. Las tramas de las narrativas del regreso, así como la trilogía de *LG*, giran en torno a búsquedas que brindan, y siempre frustran, la promesa de revelación y recuperación. Además, las narrativas del regreso, tienen como argumento principal la búsqueda de la comprensión y la recuperación que generalmente queda frustrada por la incapacidad para reparar el daño acontecido. Así, Ortiz de Gondra, que en diversas entrevistas ha relatado la dificultad que le supuso escribir sobre la violencia y su familia, encuentra la forma de su pieza a través del regreso a Algorta:

Fue difícil hacerla porque había mucho material que yo no conseguía obtener. [...] *Los Gondra* se empezó a construir cuando comprendí que lo



que debía relatar era el viaje que hace un escritor, que soy yo, a través de la obra, tratando de hallar ese origen familiar. (Siles, 2017, pág. 41)

En las *narrativas del regreso*, las imágenes y los objetos mediadores son los protagonistas de la ficción, los miembros de la segunda generación protegen los objetos como imagen del testimonio y la memoria. Por ello, considero importante señalar que en la obra de Ortiz de Gondra, los objetos son de suma importancia por el vínculo que establecen entre los personajes y el momento en que fueron creados dichos objetos. La importancia de los objetos, según señala Nabet Egger, alimenta la obra de un plano simbólico y enigmático: «el enorme armario de caoba que funciona como símbolo de la tradición familiar que perdura a lo largo de las tres épocas, la cesta rota del primer acto que aparece intacta en el tercero, las cartas recibidas en los años 80 desde el otro lado de la frontera y que no se abrieron, las fotografías truncadas, o las de los candados y cerraduras con las manos del patriarca, el supuesto manuscrito perdido de la novela del patriarca...» (Nabet-Egger, 2019, pág. 581). Durante toda la pieza de *LOG, BORJA* intentará recuperar unas cartas que se encuentran en el armario, porque a través de ellas puede entender el pasado familiar del que nadie quiere hablar. La lucha por poseer estos objetos puede ser pensada como una metáfora de la lucha por poseer la memoria de la familia Arsuaga.

Ahora bien, si en las *narrativas del regreso* la vuelta de la segunda generación está motivada por la necesidad de reparación, por el conocimiento de «una narrativa abierta que alberga la necesidad de regreso y reparación, pese a aceptar su improbabilidad» (Hirsch, 2021, pág. 306), para Ortiz de Gondra, la reparación solo pasa por la denuncia de la complicidad con la violencia acontecida en el País Vasco, una complicidad de la que él también formo parte y cuya experiencia puede servir como medio de reflexión para los espectadores de hoy. En el *Prólogo*, que en las páginas que siguen estudiaremos, un dramaturgo arrepentido por su complicidad como *espectador indiferente* (Arteta, 2010), necesita escribir para contar al mundo aquello que una vez normalizó y calló. Por ello, la autoficción no es un encierro ególatra en sí mismo (Blanco, 2018, pág. 24), sino un camino de apertura a los demás que en *LG* viene motivado por un sentimiento de culpabilidad: «tengo esa sensación de culpabilidad, de no haber estado allí, de no haber hecho lo que tenía que haber hecho y un poco la intuición de que mediante la ficción, y a través del

teatro, voy a poder contar algo que yo no podría hacer en la realidad» (Gárate Oronoz, 2019).

### 3. EL ESPECTADOR INDIFERENTE DEL ATAJO DEL PERRO MUERTO

En el *Prólogo* que arranca la trilogía de *LG*, BORJA, que fue representado por el propio autor, nos describe el acontecimiento que da lugar a su escritura autofictiva. Ortiz de Gondra creció en los años ochenta, los denominados años de plomo, en Algorta, un pueblo del País Vasco marcado por la violencia cotidiana de los atentados de ETA. El 12 de mayo de 1980, día en el que BORJA cumple quince años, se dirige a jugar un partido de pelota vasca junto a su hermano, JUAN MANUEL, cuando una chica los avisa de que ha habido un asesinato en el «atajo del perro muerto», un callejón estrecho que conecta la iglesia de Andra Mari con el frontón. Al recibir la noticia, BORJA y JUAN MANUEL rodean el callejón impasibles hasta llegar al frontón. Este hecho marca la necesidad de escribir un texto artístico que dé cuenta de la insensibilidad de un adolescente, como metáfora de la sociedad vasca del momento, que no responde ante la violencia, sino que colabora por medio del silencio de una forma pasiva con la violencia acontecida en el País Vasco.

La indiferencia que describe el dramaturgo ante el atentado terrorista no es un caso aislado. En los últimos años, la filosofía se ha preocupado de estudiar los fenómenos sociales que hacen que, ante la violencia explícita o no, los ciudadanos elaboremos estrategias para justificar nuestra pasividad. Una pasividad que no es más que complicidad encubierta alimentada desde la polarización del pensamiento ciudadano y el alivio de la culpa por medio de una cultura católica que descarga la culpa de los males sociales a un ser superior. «Esa noción de ‘el Mal’, extrapolada, encarnada y proyectada en el mundo con jerarquía de Ente. [...] Es el gran comodín ideológico, exorcismo de urgencia para cualquier vacilación moral» (Sánchez F., 2009, pág. 33).

Arteta señala que la idea del mal y del bien que hoy día arrastramos en nuestras sociedades proviene de un residuo teológico de la lucha entre Dios y el Diablo. Esto provoca una sustancialización del mal alejando la responsabilidad del *daño* (Thiebaut, 1999) del ser humano. Así el mal se constituye como comodín ideológico y no como producto de la falta de responsabilidad de la ciudadanía. Para el filósofo, existe un mal de

(o por) consentimiento debido a que la condición necesaria para que ese mal se perpetre es precisamente la indiferencia del pueblo, ese daño se ha podido producir «porque iba a ser consentido» (Arteta, 2010, pág. 24). Es por ello que, la escritura de Ortiz de Gondra sobre el conflicto vasco pone el foco en el consentimiento de la sociedad vasca, en aquellos personajes grises que consintieron con su silencio el atropello de los derechos humanos del pueblo vasco.

Hay mucha hambre de ficción que nos lleve directamente al corazón de esos personajes que son, a lo mejor, incomprensibles, pero que tenemos que entender por qué llegaron a hacer eso, aunque no lo justifiquemos y eso nos permitirá dar el paso adelante para poder por fin mirarnos a los ojos y decir, ‘es tan humano como yo’. (Oronoz, 2019)

Ortiz de Gondra necesita dar cuenta de su complicidad con la violencia por medio del silencio, y, de esta imposición moral, surgen esencialmente dos preguntas éticas que le impiden escribir sobre aquel atentado si no es desde la autoficción. La primera de ellas va precedida de una cuestión práctica: ¿cómo escribir sobre el terrorismo cuando todavía en la sociedad española era un tabú hablar de ETA? Esta pregunta queda patente en el Prólogo que antecede a la trilogía cuando el autor señala que desde la década de los 90 no deja de pensar en escribir sobre el asesinato del callejón: «Además del dilema moral, había una cuestión práctica: por entonces, el teatro español era completamente refractario a tratar del terrorismo y si a un autor vivo ya le era difícil estrenar, pretender hacerlo con este asunto era simplemente suicida» (Ortiz de Gondra, 2021, pág. 10). La segunda pregunta surge de una cuestión moral no ajena a la representación artística de la violencia ejercida sobre las víctimas de la historia ¿qué derecho tengo a hablar en nombre de las víctimas representándolas en escena? De la complejidad por entender, nace la complejidad de las piezas: Ortiz de Gondra muestra la fractura de la verdad. En un mundo donde la verdad es una y construida por consenso, la única evidencia del mundo de sus personajes es que la verdad se muestra fracturada. Las continuas interrupciones de la trama dramática al más puro estilo brechtiano, los saltos temporales, la fragmentación, los cambios de nombres en cada pieza para un mismo personaje, las escenas encabezadas por preguntas, o los familiares muertos negando la historia se convierten en un elemento de intriga constituyente de la

misma, «muestran tanto las barreras que debe sortear el creador como la evolución de los personajes ante la realidad y ante su representación artística» (Alonso Rey, 2021, pág. 223).

Así, los títulos de las 16 escenas de *LOG* que componen la segunda pieza de la trilogía, muestran la continua pregunta del poeta acerca de aquello que debe representar: «Un nuevo principio / Tal vez la primera escena / La conversación que mi madre no me dejaba escribir / La última Gondra / ¿Y si fuera esta otra la primera escena? / Si nadie me da las respuestas... / Lo que mi madre no contaría nunca / Volviste, y no fue un sueño / ¿Por qué no se fue también? / Nunca aprendiste y ahora es tarde / ¿Debo seguir? / Quizás la última escena que escribas / De lo que nunca supe y no entenderé ya / Pero ya es tarde / Al mar, lejos, mar adentro / Postdata». Los nombres de las escenas atienden a la cualidad vacilante, ambigua, del trabajo *posmemorial* de la segunda generación. Como bien ha señalado María Dolores Rey: «[s]e parte de la impotencia creativa, se pasa por la hostilidad hacia la escritura y se acaba con un imperativo de escritura» (2021, pág. 223).

Como ya he mencionado en otros puntos del trabajo, otra característica indisociable de *LG* es su parentesco con la Tragedia de una estirpe griega. La herencia emocional es central en la escritura de Ortiz de Gondra, así lo expresa en las vísperas del estreno de *Los Gondra* en el año 2017, cuando Javier López Rejas le pregunta si su intención al escribir la pieza teatral era curar las heridas de su familia:

Las heridas que nos causan nuestras familias nunca se curan. Se arrastran a lo largo de la vida. Aprender a habitarlas es parte de la madurez. Pero para un escritor, ese dolor por el daño que nos hicimos es un filón inagotable y yo he querido bucear en él para tratar de entender por qué tuve que irme muy lejos del País Vasco y de mi familia para poder ser quien era. (López Rejas, 2017)

*LG* se nos presenta como una estirpe de cuyos actos es imposible escapar, pero si en la tragedia griega el factor principal que articula la trama es la culpa heredada de padres a hijos, la tesis que sostengo en el presente artículo es que, en *LG* y *LOG*, no es la culpa, sino el *resentimiento* aquello que moviliza a los personajes a actuar de una u otra manera.

#### 4. EL RESENTIMIENTO COMO HERENCIA EMOCIONAL Y LA POSIBILIDAD DE PERDÓN

En *LG* asistimos al acto de heredar la casa de la familia Arsuaga como el acto de recibir la herencia de un pasado que no te pertenece, pero con el que tienes que lidiar. Los Arsuaga se rigen por las leyes de la familia troncal, JUAN IGNACIO<sup>4</sup> hereda la casa como una maldición, pues lo constituye como víctima al deber pagar un impuesto revolucionario que no posee, además de cómplice de verdugo, al heredar junto a la casa las llaves de un armario que contiene una pistola y una carta de extorsión de ETA enviada por su tía segunda IZASKUN la madre de AINARA.

Este conflicto posteriormente se recupera en *LOG* con la representación de la muerte civil de JUAN MANUEL por haberse negado durante años a pagar la extorsión de la banda terrorista. AINHOA, su prima, pintará su nombre en una diana quedando marcado para el resto de su vida como objetivo de ETA. JUAN MANUEL, extorsionado a través de veinticuatro cartas que Borja quemará en las veinticuatro representaciones hechas en Madrid, sufre el rechazo de sus vecinos cuando se enteran de que está en el punto de mira de la organización terrorista. Con este argumento, Ortiz de Gondra de nuevo refuerza la complicidad con la violencia que se hace tangible en ambientes de opresión.

En *Las razones de la amargura* (2018), Carlos Thiebaut y Antonio Gómez Ramos describen el resentimiento como la imposición a vivir en un doble tiempo: el tiempo pasado, donde se acontece el acto que produce dolor, que produce el daño; y, el tiempo presente, donde la víctima, *re-vive, re-siente*, el daño acaecido. El doble tiempo en el que se percibe el daño actúa del mismo modo en el arte teatral, en escena se está dando siempre ese doble tiempo: el ahora de quien lo representa, de quien ve, y el del tiempo que se quiere poner en escena. La tesis que persigue Thiebaut en el capítulo «La mutante persistencia del daño en la memoria» es que la víctima se resiste, con frecuencia, a recuperar por medio del lenguaje el daño recibido. De ahí la negativa de la familia Arsuaga/Gondra de contarle a BORJA lo que sucedió en distintos momentos de la historia familiar. Es por ello que, si el dramaturgo quiere entender el pasado de su familia, debe moverse en distintos tiempos, aquellos donde se desarrollaron los distintos conflictos, e incluso comunicarse con los muertos pues, como señala Sebald en su aclamada novela *Austerlitz* (2001), «el tiempo no existe en absoluto, solo algunos espacios... entre los que los

vivos y los muertos van y vienen según les place» (Hirsch, 2021, pág. 84).

El drama se mueve entre los acontecimientos del pasado y la situación actual familiar, distintos tiempos en los que BORJA viaja y traslada a sus familiares en un intento de *lectura reparatoria* por medio de la posibilidad del perdón a través del diálogo y del reconocimiento del daño acaecido, pues para el autor, «*Los Gondra* habla de que los seres humanos nos equivocamos cuando no somos capaces de reconocer el daño que hemos hecho» (Siles, 2017, pág. 42). Pero, si el resentimiento es el motor que mueve a los personajes a la acción en *Los Gondra*, la demanda fundamental de unos personajes a otros es el repudio de sus actos pasados o los de sus padres/madres/hermanos, debido a que la escucha como mandato cultural y moral, como forma de justicia, no es exactamente arrepentimiento. El arrepentimiento requiere del *repudio* de un acto o de alguna actitud, «repudio aquel acto que hice, es decir, lo considero no solo no justificable, sino errado, erróneo, injusto» (Thiebaut & Ramos, 2018, págs. 242-243). Veamos cómo se expresa el dolor en *Quizás la última escena que escribas*, cuando JUAN MANUEL pide cuentas a AINHOA, le exige que pida perdón, le pregunta si ahora, en el tiempo presente, volvería a hacer lo mismo, si volvería a escribir su nombre en la diana del frontón. Pero la respuesta es «un silencio muy largo, bajo la lluvia constante»:

AINHOA.— En La Habana, cuando enterré a mi ama... Yo sabía que su sitio estaba aquí... Eso es lo que ella hubiera querido... Pero siempre tuvo miedo del regreso... Sin embargo yo, en el viaje de vuelta, cuando el avión iba a tomar tierra... Cuando vi Algorta desde el aire... Lo supe... Supe que era tiempo de olvidar... de que mi hija Edurne comenzara de cero... Ella puede borrar el pasado... ser la nueva Gondra... Tenemos algo para ti.

*Edurne va a acercarse, pero las palabras de Juan Manuel la detienen.*

JUAN MANUEL.— Eso no es justicia.

AINHOA.— Lo pasado, pasado. Deja que entierre a mi ama en el panteón familiar.

JUAN MANUEL.— Dime que te arrepientes. Que has venido a pedirme perdón.

[...]

AINHOA.— Cumpí con lo que pensaba que era mi deber. No soy quién para decir si estuvo bien o estuvo mal. Todos hicimos cosas que hoy

seguramente no haríamos. Pero ahora estoy aquí. Y queremos que tengas esto tú.

[...]

JUAN MANUEL.— (A Edurne) No podéis venir y borrar el pasado como si no hubiera existido. Porque las heridas siguen aquí dentro, y no se cierran, y he pasado mi vida echándoles sal para que no cicatrizaran hasta que llegase el día que tuviera delante a tu madre, pero todos esos años no han servido para nada. ... Todo ese dolor ha sido inútil. Nadie lo recordará el día de mañana. Pero yo estoy aquí. Y lo recuerdo. Y es lo único que me queda. (Ortiz de Gondra, 2021, págs. 140-141)

Para JUAN MANUEL, el arrepentimiento no es la pena por lo hecho con la cláusula de que, si me encontrara en la misma situación de nuevo, volvería a repetir mis actos, como parece defender AINHOA. Lamentar o condenar las acciones que hirieron a alguien y por las cuales ahora se resiente, requiere atender a la perspectiva de quien fue dañado. «Repudiarse un acto pasado o bien arranca de reconocer como daño aquel acto, lo que implica verlos desde sus efectos sobre otras personas, o bien tiene como efecto inmediato ese reconocimiento» (Thiebaut & Ramos, 2018, pág. 243).

Como podemos observar en la siguiente intervención de LOG, la tenacidad con la que muchos victimarios sostienen que repetirían sus actos, no solo no impide la clausura del daño, sino que lo prolonga. Cuando BORJA increpa a su madre por no sentir pena por AINHOA, ya que él pone en duda que fuera ella quien pintara el nombre de JUAN MANUEL en la diana del frontón, surge una cuestión de suma importancia por parte de su madre: no es posible el perdón porque no ha habido un proceso de sanación de las heridas, nadie ha asumido la responsabilidad del daño.

NATALIA.— No entiendes nada. Lo que hizo arruinó la vida de tu hermano. Es muy fácil decir que la lucha era así, no era nada personal, ahora han cambiado los tiempos y hay que olvidar, ni vencedores ni vencidos, mirar al futuro y todo eso... Pero nadie asume la responsabilidad de los que le pasó a mi hijo, que podía haber tenido otra vida... y mientras Ainhoa no acepte que lo que hizo tuvo consecuencias, habrá que seguir recordándose. (Ortiz de Gondra, 2021, pág. 115)

Llegados a este punto, debemos preguntarnos qué lugar puede ocupar el perdón en la sociedad vasca. Para Ortiz de Gondra, sólo a partir del reconocimiento del daño acaecido y el aprendizaje del mismo, es posible pasar la página. El propio autor ha declarado en distintos medios de comunicación que la lucha contra el olvido impuesto es fundamental para sanar: «Piensa que no hay que pasar nunca la página porque no se pidió perdón y hasta que ese dolor no se reconozca, no se puede pasar la página. [...] Yo, personalmente, creo que debemos leer la página hasta el final pero una vez que la hayamos leído, habrá que pasarla» (Ornoz, 2019). *LG* y *LOG* representan la lucha contra el silencio, pues la sanación solo es posible desde el tratamiento del trauma, que debe partir de la comprensión del otro y eventualmente del perdón. «Sólo así es posible la sanación de las heridas y una auténtica reconciliación» (Saz, 2020, pág. 124).

## 5. CONCLUSIONES

Ortiz de Gondra nos ofrece dos finales de los que podríamos extraer su pensamiento filosófico acerca del perdón, a pesar de haber expresado en diversas entrevistas que la obra acaba con una pregunta abierta: «la función termina con una pregunta que no responde la obra, que tiene que responderla el público. Y creo que, de alguna manera, se trata de una obra abierta a la esperanza» (Siles, 2017, pág. 41). Si bien *LG* y *LOG* no ofrecen un final cerrado, considero que podemos extraer de ellas una respuesta para la eterna pregunta sobre el perdón y el olvido en el País Vasco, pues toda la producción dramática del dramaturgo vasco está atravesada por la intención de elaborar una *lectura reparativa*, un acercamiento a la memoria abierto a enfoques conectivos y afiliaciones, «a formas de pensamiento que conectan diferentes experiencias históricas, sobre las que aportan puntos de vista comunes sobre cómo afrontar el pasado en nuestra imaginación presente y futura sin dejarnos apabullar por sus trágicas dimensiones» (Sedgwick, 2003, pág. 48).

La última escena de *LG* muestra el encuentro entre BORJA y su prima, AINHOA, que tampoco tiene descendencia: ¿podremos olvidar ahora? es la pregunta que se impone en este abrupto final. A lo que BORJA no contesta, un sonido en *off* de un partido de pelota invade la escena y la obra termina con la acotación «Probablemente, son niños los que juegan» (Ortiz



de Gondra, 2021, pág. 100). El autor ha confesado en distintas ocasiones que el sonido de la pelota alude al sonido de los Gondra antepasados susurrándole al oído. Quizá lo que le estén susurrando es «escribe una nueva obra, acaba nuestra historia», porque si el final de *LG* alude a la posibilidad de romper con el dolor de la familia por medio de la decisión de no tener descendencia, será en *LOG* donde por primera vez AINHOA, que, como hemos visto se negaba a reconocer el dolor que produjeron sus actos, adopta a una niña, EDURNE. Así, en la última escena de *LOG*, titulada *POSTDATA*, tras el enfrentamiento con el pasado, el reconocimiento de la culpa y el dolor del otro, AINHOA, escribe una carta a BORJA donde en el reverso pone «Perdón» (Ortiz de Gondra, 2021, pág. 153). Es la segunda generación, la generación de la posmemoria la que se hace cargo del dolor de sus antepasados y de ellos mismos, porque precisamente por esta distancia son aquellos que pueden perdonar recordando siempre, como el ángel que Klee regaló a Walter Benjamin, volando hacia delante pero siempre haciendo memoria de las víctimas de la historia

## 6. OBRAS CITADAS

- ALONSO REY, MARIA DOLORES (2021). Muros y postterrorismo en *Los Gondra y Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra. *Otras modernidades*, 25, 221-234.
- ARTETA, AURELIO (2010). *Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente*. Alianza Editorial.
- BLANCO, SERGIO (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores.
- FRIEDLÄNDER, SAUL (1992). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the «final Solution»*. Harvard University Press.
- GIL, LORENA (2018). Rechazo unánime de los colectivos de víctimas a 'Herengun!' por ofrecer «una visión sesgada y sin rigor», *El Correo*, <https://www.elcorreo.com/politica/victimas-de-eta/rechazo-unanime-colectivos-20181116141717-nt.html>
- HIRSCH, MARIANNE (2021). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem.
- LEVI, PRIMO (2017). *Los hundidos y los salvados*. Península imprescindible.

- LEVI, PRIMO (2020). Auschwitz, ciudad tranquila. En P. Levi, *Cuentos Completos* (págs. 823-827). Península.
- LEVY, DANIEL y SZNAIDER, NATAN (2007). The Holocaust and Memory in the Global Age. *American Journal of Sociology*, 112, 5, 1560-1562.
- LÓPEZ REJAS, JAVIER (2017). Borja Ortiz de Gondra: 'Sin perdón, la sangre no se secará en el País Vasco', *El cultural*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20170113/borja-ortiz-gondra-sin-no-pais-vasco/185732515\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20170113/borja-ortiz-gondra-sin-no-pais-vasco/185732515_0.html)
- NABET EGGER, CAROLE (2019). Los Gondra (una historia vasca) o la posibilidad del olvido y del perdón. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): en homenaje al profesor José Romera Castillo* (págs. 573-584). Visor.
- ORMAZABAL, MIKEL (2019). «La controversia por el relato salpica a los estudiantes», *El País*, 24/01/19, Madrid, Nacional España, M016.
- ORTIZ DE GONDRA, BORJA (2021). *Los Gondra (Trilogía)*. Punto de Vista Editores.
- ORONÓZ, ANTONIO G. (2019). «La hora cultural», <https://www.rtve.es/play/videos/la-hora-cultural/hora-cultural-14-01-19/4939489/>
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2017). *Los Gondra* (una historia vasca), de Borja Ortiz de Gondra. En *Los Gondra* (págs. 9-25). Centro Dramático Nacional.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL (22 de enero de 2009). El Mal es un comodín ideológico. *El País*, 33.
- SAZ, SARA M. (2020). La autoficción, ¿un camino para cerrar heridas? El caso de *Los otros Gondra*. *Telón de fondo. Revista de Teoría Crítica y Teatral*, 115-127.
- SEDGWICK, EVE K. (2003). *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press.
- SILES, LUIS EDUARDO (2017). Borja Ortiz de Gondra, dramaturgo «Los vascos somos un pueblo ensimismado en el pasado». *El siglo*, 1185, 40-42. [https://elsiglodereuropa.es/hemeroteca/2017/1185/185cultura\\_Ortiz-de-Gondra.pdf](https://elsiglodereuropa.es/hemeroteca/2017/1185/185cultura_Ortiz-de-Gondra.pdf)
- THIEBAUT, CARLOS. (1999). *De la tolerancia*. Visor.
- THIEBAUT, CARLOS y GÓMEZ RAMOS, ANTONIO (2018). *Las razones de la amargura. Variaciones y tientos sobre el resentimiento, el perdón y la justicia*. Herder Editorial.

VICENTE, ÁLVARO (2019). «Borja Ortiz de Gondra, de los Gondra de toda la vida», *Revista Godot*.

## 7. NOTAS

- <sup>1</sup> Trabajo desarrollado en el marco de la «Convocatoria de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023, de la Universidad Carlos III de Madrid, de 31 de Mayo de 2022» del «Ministerio de Universidades»
- <sup>2</sup> A continuación algunas de las aportaciones más importantes al audiovisual cuyos argumentos tienen como factor principal el conflicto con la banda terrorista: Comando Txikia (Muerte de un presidente)' (José Luis Madrid, 1976); 'Operación Ogro' (Gillo Pontecorvo, 1979); 'El proceso de Burgos' (Imanol Uribe, 1979); 'La fuga de Segovia' (Imanol Uribe, 1981); 'El pico' (Eloy de la Iglesia, 1983); 'La muerte de Mikel' (Imanol Uribe, 1983); 'Goma-2' (José Antonio de la Loma, 1984); 'El caso Almería' (Pedro Costa, 1984); 'La blanca paloma' (Juan Miñón, 1989); 'Ander y Yul' (Ana Díez, 1989); 'Días de humo' (Antonio Eceiza, 1989); 'Amor en off' (Koldo Izaguirre, 1992); 'Sombras en una batalla' (Mario Camus, 1993); 'Días contados' (Imanol Uribe, 1994); 'A ciegas' (Daniel Calparsoro, 1997); 'Yoyes' (Helena Taberna, 2000); 'El viaje de Arián' (Eduard Bosch, 2000); 'Asesinato en febrero' (Eterio Ortega Santillana, 2001); 'La playa de los galgos' (Mario Camus, 2002); 'La pelota vasca, la piel contra la piedra' (Julio Medem, 2003); 'El lobo' (Miguel Courtois, 2004); 'GAL' (Miguel Courtois, 2006); 'Clandestinos' (Antonio Hens, 2007); 'Tiro en la cabeza' (Jaime Rosales, 2008); 'Todos estamos invitados' (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008); 'Futuro: 48 horas' (Manuel Estudillo, 2008); 'El asesinato de Carrero Blanco' (Miguel Bardem, 2011); 'Asier Eta Biok (Asier y yo)' (Aitor y Amaia Merino, 2013); 'Lasa y Zabala' (Pablo Malo, 2014); 'Negociador' (Borja Cobeaga, 2014); 'Lejos del mar' (Imanol Uribe, 2015); 'El padre de Caín' (Salvador Calvo, 2016).
- <sup>3</sup> A partir de aquí utilizaré las abreviaturas *LG* para referirme a *Los Gondra (una historia vasca)*, y *LOG*, para *Los otros Gondra (relato vasco)*, con el propósito de agilizar la lectura.
- <sup>4</sup> El mismo personaje se llamará en *LG* Juan Ignacio y en *LOG* Juan Manuel; así como Ainara y Ainhoa respectivamente.

