

BORJA ORTIZ DE GONDRA

LOS GONDRA
(TRILOGÍA)

BIBLIOTECA BORJA ORTIZ DE GONDRA, 1



PUNTO DE VISTA EDITORES

Biblioteca Borja Ortiz de Gondra, 1

Colección ÓmnibusTeatro SERIE OBRAS, 12

© De los textos, Borja Ortiz de Gondra
Los Gondra (una historia vasca), 2017
Los otros Gondra (relato vasco), 2019
Los últimos Gondra (memorias vascas), 2021

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, S. L. U., 2021
Todos los derechos reservados.

Primera edición: diciembre, 2021

Publicado por Punto de Vista Editores
C/ Mesón de Paredes, 73
28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com
puntodevistaeditores.com
@puntodevistaed

Director de la colección: Felipe Díez
Coordinación editorial: Miguel S. Salas
Corrección: Luis Porras
Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego
Fotografía de solapa del autor: © Lisbeth Salas

ISBN: 978-84-18322-53-2

Thema: DD

Depósito legal: M-34544-2021

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
www.conlicencia.com

Sumario

PRÓLOGO	9
OBRAS	
<i>Los Gondra (una historia vasca)</i>	19
<i>Los otros Gondra (relato vasco)</i>	101
<i>Los últimos Gondra (memorias vascas)</i>	155

Prólogo

«Hago autoficción para ser otro en mi propio nombre, porque mi vida no me basta pero tampoco me sirve la ficción». «Después de años de escritura, me hastía la falta de verdad que implica inventar vidas de otros». «Siento que la mentira de la ficción ha agotado su capacidad de dialogar con el mundo actual y el hambre de autenticidad me exige que la realidad externa irrumpa en la narración».

¡Cuántas veces repetí unas palabras similares a estas a lo largo de los ocho meses de 2021 en los que la promoción de la novela *Nunca serás un verdadero Gondra* casi llegó a solaparse con la de la trilogía teatral de los Gondra que presentamos en el Centro Dramático Nacional en Madrid! Desde que en 2017 estrené *Los Gondra (una historia vasca)* en ese teatro, las mismas preguntas se habían repetido constantemente en entrevistas y presentaciones de libros: ¿por qué poner a tu propia familia, apenas velada, en el centro de una obra de ficción? ¿Y por qué convertirte en personaje? ¿No es eso un exhibicionismo gratuito? ¿Y qué derecho tienes tú a desvelar miserias ajenas?

Seamos sinceros: cuando me piden que explique mi trabajo (como hicieron los editores de este libro), me veo obligado a dotar de coherencia *a posteriori* a un proceso que, en mi caso, siempre tiene algo de caótico, de irracional, de pulsional. Nunca he sido un escritor que trace un camino y se atenga a él, sino alguien que escribe visceralmente, cuando una historia le quema en su interior y necesita liberar esos fantasmas para que dejen de atormentarle. Pienso que cualquier racionalización posterior falsea la naturaleza caprichosa de la creación, al dotarla de una certidumbre y una causalidad que nunca tiene.

Yo mismo me he preguntado continuamente: ¿por qué vuelvo una y otra y otra vez, en la novela y en el teatro, a ese frontón del País Vasco de los años ochenta sobre cuyas paredes se pintarralearon amenazas de muerte, y en cada nueva iteración algo más complejo se va desvelando, al tiempo que la mentira de la literatura va saizando la

herida de la realidad intentando curarla definitivamente? ¿Por qué lo que nació como un proyecto de novela acabó por convertirse en dos obras de teatro (*Los Gondra (una historia vasca)* y *Los otros Gondra (relato vasco)*) que a su vez dieron lugar a otra novela distinta, la cual terminó por empujarme a escribir un nuevo texto teatral (*Los últimos Gondra (memorias vascas)*)?

Digamos que todo empieza con un recuerdo vivísimo... pero falso. O falseado. O soñado y no vivido. Aunque completamente coherente con mi biografía. Crecí en los años ochenta en un pueblo del País Vasco, en una sociedad marcada por el terrorismo de ETA en la que los asesinatos eran algo tan cotidiano como la lluvia: en los denominados «años de plomo», la organización mataba a alguien de un tiro en la nuca prácticamente cada semana, y los coches bomba, las dianas pintadas en frontones con el nombre de los «enemigos del pueblo» y los contenedores quemados eran una parte tan habitual del paisaje que ni nos llamaban la atención. El día que cumplí quince años, cuando me dirigía a jugar a pelota mano con mi hermano, una chica nos avisó de que no pasáramos por el callejón habitual, porque acababan de matar a uno. Dimos un rodeo para llegar al frontón y disputamos el partido a escasos metros de alguien que seguramente se desangró entre la indiferencia. Durante años, la vergüenza que empecé a sentir como adulto por mi insensibilidad como adolescente me empujaba a escribir sobre ese episodio. Pero siempre me parecía pornográfico regodearme en la culpa que podía sentir desde mi comodidad de superviviente de un tiempo pasado, cuando era la víctima, anónima para mí, quien debería ocupar el centro de la atención que entonces no le había prestado.

Durante años, desde que comencé a publicar teatro en la década de 1990, esa historia me rondaba por la cabeza, pero no me atrevía a darle forma. 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 ese asunto era simplemente suicida. Por ello, la violencia sorda que implicaba aquel recuerdo surgía una y otra vez transformada en mi escritura, en obras que aparentemente no tenían nada que ver con el tema. Hasta que en 1997 me atreví a intentar una primera aproximación en un texto que la entreveraba con otras violencias y con el drama de la inmigración: *Mane, Thecel, Phares*. La acogida confirmó mi diagnóstico: ganó el Premio Calderón de la Barca y fue

publicado por la revista *Primer Acto*, tuvo excelentes reseñas... y ninguna representación, porque no encontré productor ni compañía que se animaran a montarlo.

Pero la necesidad de hablar en voz alta de ese cáncer que en mi opinión corroía a la sociedad vasca, que en general convivía con la violencia mirando para otro lado salvo honrosas excepciones, seguía habitándome. Y en 2001 sentí la obligación moral de dar el paso; en un tiempo en el que parecía que el terrorismo etarra no iba a terminar nunca, decidí que tenía que escribir al respecto para que un día futuro no tuviera que reprocharme que yo también había sido de los que se callaron. Soy muy pesimista con respecto a las posibilidades del teatro para cambiar el mundo y nada ingenuo en cuanto a la capacidad de agitar conciencias que tiene el escenario, pero pensé que no podía seguir contribuyendo al silencio y que mi aportación, por mínima que fuera, al menos serviría para dejar testimonio. Y decidí dirigir y producir yo mismo la obra, además de escribirla, de manera que pudiera decir todo lo que necesitaba decir. Nació así *Del otro lado (danzón)*, que podría considerarse una protohistoria de lo que luego sería todo el ciclo de los Gondra. En esa obra aparecían ya por primera vez el hermano que regresa al País Vasco después de tener que irse, la mujer que se lamenta bajo la lluvia de una muerte, los familiares en bandos opuestos o unos recuerdos navideños decisivos. No obstante, como dije más arriba, los caminos de la escritura son caprichosos e impredecibles y la violencia soterrada que habita en esa trastienda del bar que es todo el espacio escénico de la obra tenía mucho más que ver con la sensación de peligro constante y escaso valor de la vida que me habían impresionado en un viaje a México que había hecho poco antes. De ahí que la música que bailan repetitivamente las parejas a lo largo de la función, intentando exorcizar el pasado, sea un danzón mexicano que, bajo su ritmo en apariencia festivo, encierra una amenaza latente y una violencia a punto de estallar. Esa voluntad de apartarme del localismo, aunque las claves de la historia fueran reconociblemente vascas, se convertiría en una constante en los textos que siguieron.

Pero aún estábamos en 2001 y la obra tuvo el recorrido que cabía esperar: se estrenó en Madrid, en el Festival Escena Contemporánea, y solo se representó allí. Algún Ayuntamiento del País Vasco nos ofreció funciones, pero de común acuerdo, toda la compañía decidimos que no eran tiempos para arriesgarnos. No olvidemos que por entonces

significarse podía suponer una amenaza con consecuencias bien reales y yo no estaba dispuesto a poner en peligro a mi familia, que seguía viviendo en Algorta.

En 2004 me mudé a Nueva York y por algún tiempo abandoné el teatro porque sentí que necesitaba poner distancia con un género literario cuyas posibilidades me parecía que había agotado. Pero nunca dejo de escribir y allí, alejado de las presiones del lugar donde se había originado aquella imagen seminal que seguía obsesionándome, me planteé el reto de una novela en la que pudiera explorar sin tapujos esos fantasmas que me habitaban desde mi adolescencia en el País Vasco de los ochenta y bucear en sus raíces, que se hundían en las guerras carlistas del siglo XIX. En cuanto comencé con los primeros esbozos, supe que tenía que documentarme para poner en el centro del relato a aquella persona que se había desangrado en la calle mientras nosotros jugábamos indiferentes en un frontón a escasa distancia. Pero la hemeroteca fue despiadada con aquel recuerdo que tan vívido continuaba en mí: ese día de 1980 no hubo ningún asesinato de ETA en Algorta y en el callejón que aparecía nítidamente en mis pesadillas nadie sufrió un atentado nunca. En una conversación telefónica, mi hermano remachó el clavo de la verdad: él dejó de jugar a pelota cuando éramos niños y ese partido no pudimos disputarlo juntos.

El dolor y la culpa eran ciertos; las circunstancias, no. Durante mucho tiempo me debatí sobre la licitud de emplear ese recuerdo fantasmático como material literario. ¿Suponía una traición a las víctimas verdaderas? ¿Qué derecho tenía yo a introducir la ficción en su tragedia, que era bien real? El episodio se convirtió en el núcleo alrededor del cual trataba de ensamblar la estructura de la novela, fracasando una y otra vez. No lograba superar la contradicción entre la necesidad de presentar un testimonio en primera persona que me habría acercado a las memorias y la pulsión de adoptar la distancia de las estrategias novelescas para armar un relato que me permitiera tomar libertades con respecto a la realidad. Por pudor, esa tarde camino del frontón nunca se contaba, y su ausencia terminaba por convertirse siempre en un cráter que minaba el propósito del conjunto. Después de múltiples intentos fallidos, los borradores terminaron en el archivo de los proyectos abandonados.

Avancemos ahora hasta 2016 y recordemos que en 2011 ya ETA había anunciado el cese definitivo de su actividad armada. Habían

transcurrido cinco años desde el comunicado y parecía que esta vez iba en serio. Entretanto, yo había vuelto a vivir temporadas en España y a escribir teatro. Ernesto Caballero, a la sazón director del Centro Dramático Nacional, me llamó para ver la posibilidad de hacer un espectáculo que estuviera relacionado con la memoria. Mi primera propuesta fue ambiciosa y obviamente, inasumible por el Centro: escribir tres obras que plasmaran tres momentos de las violencias políticas de distinto signo que se habían vivido en la historia moderna del País Vasco (las guerras carlistas del siglo XIX, 1940 y 1985); algo que coincidía en gran parte con los materiales narrativos descartados que dormían el sueño de los justos en una carpeta de mi ordenador. Caballero me puso los pies en la tierra: me dijo que escogiera solo una de ellas y si le convencía el texto, lo producirían. Ese condicionante fue crucial para una decisión que determinó toda la arquitectura de lo que terminaría siendo *Los Gondra (una historia vasca)*: cada una de esas tres épocas se convirtió en un acto de la obra, con una concentración extrema que me obligaba a reducir el conflicto a su esencia, abandonando gran parte del contexto histórico-político para concentrarme en sus repercusiones en el ámbito de la intrahistoria familiar.

El problema seguía siendo encontrar un hilo conductor para los tres actos que diera unidad al conjunto. Volviendo a una idea que había comenzado a esbozar en la novela, terminé por hacer que fuera un escritor que trataba de reconstruir la peripecia de su familia en esos períodos y que, apenas veladamente, era un trasunto de mí. Ante la oposición radical de su madre a que despejara en escena los silencios familiares de los Gondra, ese narrador, no demasiado fiable, se veía obligado a crear una familia teatral paralela, la de los Arsuaga: Borja se convertía en Bosco, Juan Manuel en Juan Ignacio, Ainhoa en Ainara, etc.

Pero la decisión radical que cambió todo el sentido del espectáculo que terminaríamos haciendo vino del director de escena, Josep Maria Mestres. En cuanto leyó la obra, me pidió que apartara ese velo de pudor y me subiera al escenario no para representar al escritor, sino para dirigirme al público desde mi verdadero yo. Aunque objeté todo tipo de dificultades técnicas («No soy actor, lo haré mal»), su argumento terminó por desarmarme: se trataba precisamente de que no actuase, sino de que mostrara la fragilidad de alguien que dice su verdad en escena sin la máscara del personaje.

Aunque el cuerpo y algunas de las memorias que se presentaban en cada función sí eran los míos, ese narrador en escena no era exactamente yo, sino una representación de lo que puedo ser en la vida real, una ficción de mí mismo. Darme cuenta de eso en los ensayos me hizo entender que tampoco lo que confesaba en las tablas debía ser exactamente lo que viví en la realidad: el escenario me permitía crear un mundo no necesariamente cierto en el seno de un universo autobiográfico. Me sentí entonces autorizado a emplear como inicio del espectáculo la narración de aquel recuerdo imaginado, sin advertir al público de su condición; pronunciado en un escenario, con una iluminación concentrada y el efecto de sonido de un disparo, era tan cierto y tan mentira como todo lo demás que veía el espectador. Interpretar cada día algo que al mismo tiempo ha de ser orgánico (porque el público detecta inmediatamente cuándo uno está siendo falso) y no ser verdad (porque no está ocurriendo realmente) fue una epifanía: problematizar la voz autoral escindiendo la identidad entre los elementos reconocibles que figuran en el DNI y otros ficcionales que ensanchan la vida vivida abriéndola a lo deseado, lo soñado y lo alternativo sería a partir de entonces mi camino.

En 2017, el espectáculo de *Los Gondra (una historia vasca)* tuvo una enorme repercusión y, entre otros reconocimientos, logró un Premio Max. Seguramente, el mayor sorprendido fui yo: una historia tan local y tan personal (el recorrido por los cien años de una familia de Algorta, un pequeño pueblo real del País Vasco) parecía tocar una fibra mucho más amplia, universal. Y me valió lo que menos podía esperar: el Premio Aixegetxo, que me concedió el propio Ayuntamiento de Algorta-Getxo por mi trayectoria. Algo parecía haber cambiado y yo lo sentí como el regreso a la casa del padre: una reconciliación con ese pasado conflictivo que me había empujado a alejarme de allí en cuanto pude.

Esa impresión de círculo que se cierra confluyó con algo que sentía cada noche al final de la representación. Cuando mi prima Ainhoa, encarnada por la actriz Pepa Pedroche, me hacía la pregunta para la que mi personaje no tenía respuesta y con la que cerrábamos el espectáculo («¿Podremos olvidar ahora?»), yo tenía la impresión de que nos faltaba algo: un cuarto acto en el que explorar qué hacíamos a día de hoy con todo ese pasado conflictivo. ¿Olvidar? ¿Perdonar? ¿Quién y cómo podía hacerlo?

De esas dos sensaciones surgió, orgánicamente, en 2019, una segunda obra, *Los otros Gondra (relato vasco)*; en ella decidí ir más allá: ya no me escondería detrás de la familia ficcional de los Arsuaga e introduciría desde la primera réplica algo tan real que cualquier espectador podría comprobarlo con una rápida búsqueda en Google. Así, la obra comienza el día en que recibo el Premio Aixegetxo en el Ayuntamiento de Algorta, un episodio fácilmente verificable. Sin embargo, la ambigüedad del yo autoral que había descubierto y la posibilidad de que la mentira de la ficción sirva para sanar las heridas de la realidad se convertían ahora en el eje del nuevo texto. Se trataba de indagar en los límites morales de la autoficción: ¿qué derecho tengo yo a convertir en personajes teatrales a mis familiares y especular con lo que les ocurrió? El centro de gravedad de la obra es algo terrible que sucedió (o tal vez no) entre mi hermano y mi prima en un frontón, y que yo nunca he llegado a dilucidar. Ese hecho que marcó nuestras vidas es también un ejemplo de lo que vivieron muchas familias; un material literario extraordinario, pero unido a una terrible ruina moral. Y eso me obligó a encontrar una doble estrategia con la que sortear la duda ética de si era lícito exponer en un escenario miserias que no son las mías propias. Por un lado, para conceder a mis familiares la posibilidad de decirse «esto nada tiene que ver con nosotros», en la obra incluí un dato decisivo que cambia por completo la realidad que ellos vivieron; por otro, el texto confiesa continuamente que es una especulación sobre algo que nunca supe y termina por convertirse en una obra de teatro sobre la imposibilidad de convertirlo en teatro.

Armado de esas dos experiencias teatrales, me atreví a retomar el proyecto de novela, que se llegaría a publicar dos años después con el título de *Nunca serás un verdadero Gondra*. A diferencia del teatro, la narrativa se basa en la potencia del lenguaje para armar la ilusión de universos posibles y por eso decidí crear dos voces distintas para el mismo yo que respondieran a mundos ficcionales diferentes: una muy pegada a mí hablaría en mi propio nombre con la finalidad de dar testimonio de un presente sembrado de dudas, y otra más intervenida y alejada buscaría introducir la ficción en un pasado del que apenas tengo certezas, lo que venía a ser un equivalente narrativo del doble plano de los Gondra y los Arsuaga en *Los Gondra (una historia vasca)*. Me pareció que el hecho de que el libro fuera a publicarse en una colección de ficción y no como «memorias» o «autobiografía» contribuiría

a que el lector aceptase libertades con respecto a mi vida real que le parecerían inadmisibles en la literatura abiertamente confesional.

Una novela es un artefacto literario que permite meandros, digresiones y desarrollos que el teatro, por su propia esencia, rechaza. Escribir sobre ese mundo de los Gondra que ya habían surgido en la escena, pero desde un ángulo diferente, hizo que brotaran nuevos episodios y temas que tomaban entidad propia. Es decir, la novela no era una transposición de las obras dramáticas a la narrativa, sino un objeto autónomo sobre aspectos distintos del mismo universo, en el que pude desplegar hechos que en los textos teatrales estaban apenas esbozados o directamente no existían. Uno de esos caminos que se abrieron fue alejarme progresivamente de los conflictos políticos en el País Vasco (que apenas ocupan un tercio del libro) y poner más el acento en la búsqueda de la identidad propia frente a una familia y una tierra, o en la licitud del olvido frente a la necesidad de la justicia.

Entregué el manuscrito en los primeros días de la pandemia por COVID-19. El confinamiento, encerrado a solas durante meses en una casa, trajo consigo un bloqueo absoluto para empezar ningún nuevo proyecto de escritura. Me sentía incapaz de crear mundos ficcionales cuando la irrealidad se había instalado en mi cotidiano. Algunos fantasmas empezaron a visitarme, y el terror a perder pie y extraviarme en los laberintos de la locura comenzó a rondarme. Supongo que, en ese período extraño en el que la vida se volvió duermevela y un día era igual a otro, brotarían en algún lugar del inconsciente ideas que iban conformando lo que finalmente sería una tercera obra teatral sobre los Gondra. No podía escribir ni una sola línea, pero las imágenes empezaban a surgir y las voces, a susurrarme al oído.

En esas noches interminables entre cuatro paredes, volvía un terror antiguo: ¿no habrá nadie que perpetúe mi memoria cuando yo ya no esté? ¿No tener hijos había sido una traición al imperativo familiar? De haberlos tenido, ¿cuál habría sido su relación con el pasado conflictivo que yo heredé y que les habría transmitido a ellos?

Algunas experiencias con Gondras muy jóvenes me habían confirmado lo que ya aparecía incluso en la prensa: los menores de treinta años apenas conocen nada del pasado que tan traumático fue para las generaciones anteriores. Su relación con él va de la ignorancia a la indiferencia. «¿Es que la herida se ha cerrado definitivamente?», me preguntaba.

Cuando por fin empecé a esbozar, con muchísimas dificultades, las primeras líneas de una obra extraña, parecía que la pesadilla pandémica no tendría fin: siempre se alargaba más. Cada tarde, releía las tragedias clásicas griegas tratando de encontrar alguna guía en lo que siempre ha sido mi razón de ser para dedicarme al teatro. Nunca me he sentido más perdido escribiendo: lo que surgía era una amalgama heterogénea sin ninguna coherencia. Lo mismo aparecían ecos y fantasmas de esas lecturas de la tragedia ateniense que chuscos destellos de humor absurdo. Visto con perspectiva, en realidad estaba practicando sin ser consciente una escritura libérrima; una escritura que no tenía miedo a mezclar géneros, tiempos y planos narrativos; una escritura audaz en la que todo cabía como respuesta a un mundo en el que lo impensable se había convertido en cotidiano.

Pasó el tiempo, la pandemia empezó a permitirnos respiros y surgió la posibilidad, gracias al nuevo director del Centro Dramático Nacional, Alfredo Sanzol, de presentar juntas las tres obras sobre los Gondra. La tercera no era todavía más que una acumulación de escenas deslavazadas, aunque algo palpitaba en ellas que me convencía de que debía conferirle una forma que respondiera a esa pulsión caótica en la que habían nacido. Y de manera muy intuitiva, la posibilidad que había descubierto en las dos anteriores de «mentir» en mi propio nombre (o, si se prefiere, de que lo posible sustituya a lo factual) me condujo a la paradoja última: estar muerto y a la vez vivo sobre un escenario. Entre la vida y la muerte, o entre el sueño y la duermevela, en ese tiempo suspendido en el que todo es posible, se jugaba con la memoria, pero también con el legado y con los potenciales futuros. El coro de las sombras del ayer de los Gondra comenzó a traer voces de vengativas erinias contra quien había traicionado el mandato familiar, y terminó por abrir la obra con un eco que proviene directamente del *Agamenón* de Esquilo: «Si hablar pudiera / la casa misma / todo lo diría». Pero también surgió una extraña cestera ciega que parece predecir el futuro como una nueva Casandra. Y un hijo que, al igual que Edipo, renuncia a la herencia de la sangre para marcharse lejos: «Mi nombre es Eneko. Sin apellidos. Sin antepasados. Eneko. Nada más que un nombre». Su mellizo, en cambio, pretende suprimir la memoria familiar que se ha impuesto hasta entonces y honrar a otros antepasados después de un encuentro en una playa con el fantasma de su padre muerto. ¿Cómo conjugar estos referentes con los brochazos humorísticos que

apuntaban en otros momentos y la autoparodia en la que me reía de mí mismo para quitar solemnidad? ¿Podían convivir ambos estilos? Esta fue una duda que me acompañó hasta las primeras representaciones, en las que pudimos comprobar que el público aceptaba fácilmente los saltos continuos de código dramático que proponía el montaje.

Efectivamente: en octubre y noviembre de 2021, durante casi dos meses, hicimos las tres obras sobre el universo de los Gondra en el Centro Dramático Nacional. Los espectadores podían ver una cada día y el conjunto parecía dotado de un sentido unitario que me empujó a denominarlo «Trilogía de los Gondra». Contempladas así, comprendí que en la primera, *Los Gondra (una historia vasca)*, había tratado de la historia; en la segunda, *Los otros Gondra (relato vasco)* del perdón; en la tercera, *Los últimos Gondra (memorias vascas)*, de la memoria. Representándolas como una unidad repartida en días sucesivos, veía claramente aquello de lo que no había sido consciente escribiéndolas: al igual que la piedra que cae en un lago creando ondas concéntricas que van expandiéndose, el núcleo central de la historia que aparece en todas (la pintada maldita en el frontón) crea ondas expansivas que cada vez van alejándose más del referente concreto vasco y abriendo caminos hacia temas universales.

En esa apertura, el interrogante que termina por imponerse es el que todos debemos hacernos alguna vez: ¿quién soy yo? Para un escritor, esa pregunta puede ser estéril, si conduce a encerrarse en su interior y desemboca en el narcisismo. Pero cuando quien escribe se abre a la alteridad, aceptando que «yo es otro» constituido por todos aquellos que fueron necesarios para que él exista y que a su vez conformará a quienes le sucedan, puede ser inagotable en sus posibles respuestas. Ahora sé que indagar en ellas es lo que he hecho en esta trilogía que escribí sin pretenderlo, y que abrir mi propia biografía a la otredad es el modo que he encontrado de comunicarme con el lector o espectador.

«El tiempo se pliega sobre sí mismo / y ayer es hoy / y es mañana / y lo que recuerdas / lo que sueñas / lo que inventas / son todo uno», llegan a susurrarme las voces de mis antepasados en la última obra. No se me ocurre mejor manera de describir lo que he tratado de hacer desde que empecé a ser otro en mi propio nombre.

BORJA ORTIZ DE GONDRA

LOS GONDRA
(UNA HISTORIA VASCA)

Premio Max 2018 a Mejor Autoría Teatral

Los Gondra (una historia vasca) se estrenó en la Sala Francisco Nieva
del Centro Dramático Nacional el 18 de enero de 2017,
con el siguiente reparto y equipo artístico:

REPARTO

(por orden alfabético)

Marcial Álvarez
Sonsoles Benedicto
María Hervás
Iker Lastra
Francisco Ortiz
Borja Ortiz de Gondra
Juan Pastor Millet
Pepa Pedroche
Victoria Salvador
Cecilia Solaguren
José Tomé

EQUIPO ARTÍSTICO

DIRECCIÓN: Josep Maria Mestres
MÚSICA ORIGINAL: Iñaki Salvador
ESCENOGRAFÍA: Clara Notari
ILUMINACIÓN: Juanjo Llorens
VESTUARIO: Gabriela Salaverri
MOVIMIENTO Y COREOGRAFÍA: Jon Maya Sein
VIDEOESCENA: Álvaro Luna
ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO (EUSKERA): Karlos Cid Abasolo
ASESORAMIENTO VOCAL: David Peralto
AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Fran Guinot
DISEÑO DE CARTEL: ByG / Isidro Ferrer
FOTOS DE ENSAYO: marcosGpunto

PRODUCCIÓN

Centro Dramático Nacional

*El autor desea agradecer a Karlos Cid Abasolo
y Koldo Zuazo su ayuda inestimable para traducir
todos los pasajes en euskera.*

*Y también a Javier Cillero, Iñaki Gaminde e Isabel Gondra,
las sugerencias lingüísticas que hicieron.*

REPARTO*

	2015	1985	1940	1898
Actor 1, unos 25 años	Don Íñigo de Gondra			
Actor 2, unos 30 años		Bosco	Josetxu	Ignacio
Actor 3, entre 35 y 45 años		Juan Ignacio	Manuel	Pedro
Actor 4, entre 45 y 55 años	Borja	Padre Antxon	Luis	Donato
Actor 5, entre 50 y 60 años		Xabier	Rufino	Alberto
Actor 6, más de 70 años		Manuel	Donato	Padre Lecumberri
Actriz 1, unos 20 años		Ainara	Garbiñe	Isabel
Actriz 2, entre 30 y 40 años		Klara	Aurelia	Pilar
Actriz 3, entre 50 y 60 años		Nuria	Isabel	Manuela
Actriz 4, entre 50 y 60 años	Ainhoa	Magdalena	María	Eulalia
Actriz 5, más de 70 años	Natalia	Aurelia	Pilar	Benita

* Concebido para cinco actrices y seis actores, que se repartirán los personajes de todas las épocas conforme a la tabla adjunta. Cuando un personaje aparece en dos épocas, será interpretado por actores distintos en cada una de ellas. En la producción original, el personaje de Borja era interpretado por el propio autor, Borja Ortiz de Gondra.

REPARTO, POR ÉPOCAS

2015

NATALIA, BORJA (hijo de Natalia), AINHOA (prima segunda de Borja), DON ÍÑIGO DE GONDRA.

1985

MANUEL, AURELIA (esposa de Manuel), NURIA (hija de Manuel y Aurelia), XABIER (esposado de Nuria), MAGDALENA (hija de Manuel y Aurelia), JUAN IGNACIO (hijo de Xabier y Nuria), KLARA (esposa de Juan Ignacio), BOSCO (hijo de Xabier y Nuria), PADRE ANTXON (primo tercero de Nuria y Magdalena), AINARA (prima segunda de Juan Ignacio y Bosco.)

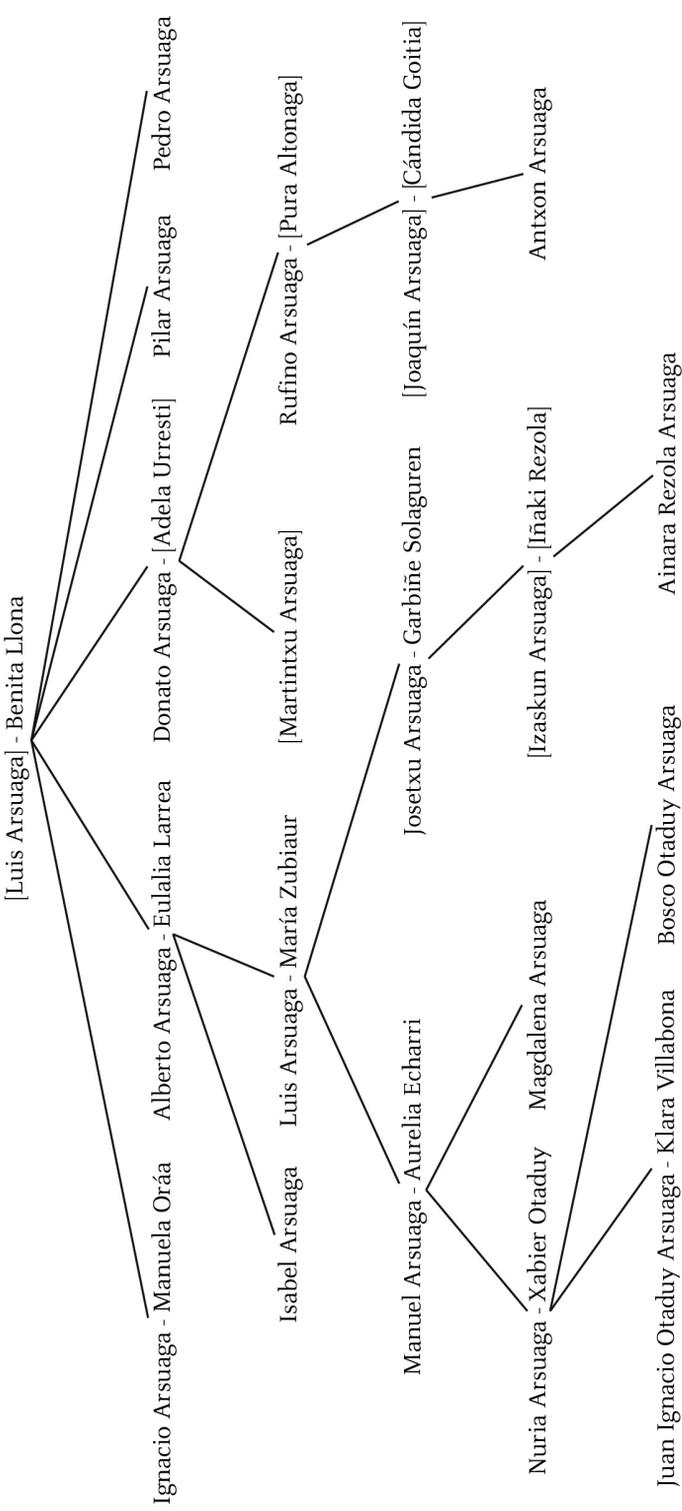
1940

LUIS, MARÍA (esposa de Luis), ISABEL (hermana de Luis), DONATO (tío de Luis), PILAR (tía de Luis), MANUEL (hijo de Luis y María), AURELIA (esposa de Manuel), JOSETXU (hijo de Luis y María), GARBINE (novia de Josetxu), RUFINO (primo de Luis.)

1898

BENITA, IGNACIO (hijo de Benita), MANUELA (prometida de Ignacio), ALBERTO (hijo de Benita), EULALIA (esposa de Alberto), DONATO (hijo de Benita), PILAR (hija de Benita), PEDRO (hijo de Benita), ISABEL (hija de Alberto y Eulalia), PADRE LECUMBERRI.

Árbol genealógico



* Entre corchetes, los familiares que no aparecen en la obra.

Prólogo

Borja juega con una pelota de pelota vasca en las manos.

BORJA. Buenas noches. Mi nombre es Borja Ortiz de Gondra y soy el autor de la obra que van a ver. Este proyecto, *Los Gondra*, comenzó a gestarse en mi cabeza el 12 de mayo de 2015. Ese día yo cumplía cincuenta años y el teléfono sonó dos veces en mi casa de Nueva York.

La primera llamada es de [nombre del teatro donde se represente la función]. El director, [nombre del director del teatro], quiere leer alguna obra mía, me pregunta qué estoy haciendo. No me atrevo a decirle que llevo dos años bloqueado, intentando desesperadamente una novela sobre algo que he creído descubrir en el pasado de mi familia. Pero por las noches, cuando me siento a escribir, el sueño siempre termina por vencerme y en él aparecen misteriosamente dos llaves cruzadas, el armario que vino de Cuba en el siglo XIX y un antepasado bellissimo del que nadie en la familia quiere contarme nada. De hecho, dicen que ni siquiera existió.

La segunda llamada es desde Algorta. Mi madre me dice que acaba de fallecer mi hermano Juan Manuel, y «como siempre que ocurre algo, Borja, tú no estás aquí».

Mucho tiempo antes, el 12 de mayo de 1980, cumpla quince años. En Algorta, dos encapuchados disparan en la nuca a Ignacio Arsua-ga en el «atajo del perro muerto», un callejón estrecho que lleva de la iglesia de *Andra Mari*¹ al frontón. Como todas las tardes, yo voy caminando a jugar a pelota mano cuando una chica me avisa de que no pase por el atajo, que acaban de matar a uno: «Hartu beste kalea, ez pasatu lasterbideetik, baten bat hil berri dute eta».² Doy entonces un rodeo para evitar el callejón y me encuentro para el partido de pelota con mi hermano Juan Manuel y nuestros primos. Ganamos

1 Santa María.

2 Coge la otra calle, no pases por el atajo, acaban de matar a uno.

nosotros: *hogeita bi eta hamazazpi!*³ Luego vamos todos a casa a celebrar mi cumpleaños.

Durante años, he tratado de escribir sobre aquella tarde. Qué familiares vinieron, qué cocinó mi madre, cuáles fueron nuestras conversaciones. Porque solo una descripción objetiva podría dar testimonio de la indiferencia. Porque solo un contar neutro y frío podría mostrar que nuestro silencio también mató, que yo también fui un asesino.

Pero el teatro no consigue dar cuenta del horror del mundo. El teatro solo puede añadir más ficciones al mundo, multiplicar el juego de espejos hasta anestesiar la culpa.

Ignacio Arsuaga era el hermano de Alberto Arsuaga, mi compañero de pupitre en el Colegio de los Jesuitas.

Borja hace un saque imaginario con la pelota. Escuchamos el ruido de esta al chocar contra la pared del frontón.

3 ¡Por veintidós a diecisiete!