



Numéro 19 (3) | juillet 2026

Processus de deuil(s) et de mémoire(s), mémoire(s) et deuil(s) en processus : regards croisés sur les violences politiques dans le Pays basque contemporain

La Trilogía de los Gondra: entre melancolía y cicatrización

Marina RUIZ CANO
Université Paris Nanterre, CRIIA

Resumen

Este trabajo pretende analizar la manera en la que la *Trilogía de los Gondra*, de Borja Ortiz de Gondra, representa la violencia pasada de la sociedad vasca así como las consecuencias de dicho pasado conflictivo en el individuo. El contexto sociopolítico y las tensiones intrafamiliares acaban sumiendo al sujeto en un estado melancólico que le impide ser feliz. A pesar de ello, veremos cómo algunos personajes intentan escapar de la melancolía para poder afrontar el duelo. Así, esta trilogía supone una tentativa para superar el trauma del terrorismo y cicatrizar las heridas que este ha provocado.

Résumé

Ce travail vise à analyser la manière dont Trilogía de los Gondra, de Borja Ortiz de Gondra, représente la violence passée dans la société basque ainsi que les conséquences de ce passé conflictuel sur l'individu. À cause du contexte sociopolitique et des tensions au sein de la famille, le sujet sombre dans un état mélancolique qui l'empêche d'être heureux. Malgré tout, nous verrons comment quelques personnages essayent de fuir la mélancolie afin de pouvoir affronter le deuil. Ainsi, cette trilogie est une tentative pour guérir du trauma du terrorisme et cicatriser les blessures qui en découlent.

Plan

Introducción

Violencia y trauma

Más allá de la melancolía

Superar el duelo: estrategias de cicatrización

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

La *Trilogía de los Gondra* de Borja Ortiz de Gondra –compuesta por *Los Gondra (una historia vasca)*, *Los otros Gondra (relato vasco)* y *Los últimos Gondra (memorias vascas)*, publicadas y estrenadas en el Centro Dramático Nacional de Madrid respectivamente en 2017, 2019 y 2021–, es un ciclo dramático de gran complejidad estructural, tanto por el elevado número de personajes (34 solo en la primera obra) como por la amplitud temporal –más de un siglo– y por el juego que se establece entre la realidad y la ficción. El subtítulo de cada una de ellas –« historia », « relato » y « memoria »– es significativo y polisémico, como ha estudiado Eduardo Pérez-Rasilla¹, y avanza la idea de huella, tanto física como psíquica, que las condiciones socio-históricas dejan en el individuo. A partir de la ficcionalización de su familia materna, el dramaturgo va desvelando la impronta que el terrorismo vasco ha tenido en las relaciones intrafamiliares, lo que convierte esta huella en traumática². Así, la trilogía presenta a varios personajes heridos, cuyo sufrimiento los sume en un estado melancólico que incluso da pie a la cólera y al deseo de venganza como acto desesperado para superar el duelo que las diferentes pérdidas han causado en ellos.

La primera obra, *Los Gondra*, es un mosaico de intrahistorias que indaga en los orígenes de la violencia vasca a través de varias analepsis en las que cada acto se corresponde con una época: 1985, 1940, 1898. Cada uno de estos cronotopos está marcado por la violencia ejercida en el seno de la propia familia –el terrorismo de ETA y su postrimería, la Guerra de España y las guerras carlistas del siglo XIX–, cuya reiteración generación tras generación parece una maldición. De hecho, cabría analizar esta trilogía a partir de su filiación con el género de la tragedia contemporánea. Los dos primeros actos están separados por un interludio cuyo marco temporal es 2015, fecha en la que también se enmarcan el prólogo y el epílogo. Estas escenas de *Los Gondra* proponen una primera reflexión acerca del lugar de la violencia, del silencio y del olvido en la sociedad vasca, aspectos que se desarrollan con fuerza en *Los otros Gondra* y *Los últimos Gondra*. En estas dos últimas obras, los personajes ficticios de los hermanos enfrentados (Bosco y Juan Ignacio), de la madre que defiende el silencio (Nuria) y de la prima que exige que su madre (Ainara), tras haberse exiliado por colaborar con la lucha armada, sea enterrada en el panteón familiar, aparecen con los nombres reales (Borja, Juan Manuel, Natalia y Ainhoa), o ese es el pacto de ficción que se establece con el lector/espectador. Este hecho multiplica las capas de esta autoficción³ que trasciende no solo las épocas sino también la vida, pues la última pieza parte de los recuerdos de un Borja que ya está muerto. La complejidad estructural es sintomática de la dificultad a la hora de abordar el tema que recorre la trilogía, a saber, la violencia inherente a la sociedad vasca, y que atañe también a una identidad que resulta ser impostada. Más aún, muchos personajes ni siquiera pueden llevar la vida que desean, por lo que se les arrebató su identidad por medio de varias formas de violencia que generan en ellos un profundo sentimiento de pérdida.

¹ Eduardo PÉREZ-RASILLA, «Introducción» en Borja ORTIZ DE GONDRA, *Los Gondra (una historia vasca)* y *Los otros Gondra (relato vasco)*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2019, p. 11. Todas las citas en este artículo proceden de la publicación de la trilogía completa: Borja ORTIZ DE GONDRA, *Trilogía Los Gondra*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2021.

² Véase Alison Guzmán, «La autoficción teatral, la memoria traumática, la autorreferencialidad, y el perdón en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 46, 2, 2021, p. 21-48.

³ Para ver desarrollado este aspecto, consúltase José Corrales Díaz-Pavón, «El narrador en la autoficción dramática. *Los Gondra (trilogía)*, de Borja Ortiz de Gondra», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 34, 2025, p. 337-357.

En este trabajo, vamos a comenzar dando cuenta de las diferentes manifestaciones de la violencia que recorren la *Trilogía de los Gondra*. A continuación, nos centraremos en las consecuencias de esta violencia sobre algunos personajes y su relación ambivalente con la melancolía, estado que intentan superar para poder pasar a la etapa del duelo. Por último, veremos las diferentes estrategias que los personajes eligen para superar sus traumas y cicatrizar sus heridas. Así, podremos observar que tanto en los cronotopos melancólicos –a veces fantasmagóricos o de duermevela– como en los procesos de cicatrización, los personajes pasan por estados intermedios en los que verán surgir sus propias contradicciones. Emprenden una búsqueda identitaria que los sitúa en un *entre-deux*: la persona que fueron, o recuerdan haber sido, y la persona en la que se han convertido tras superar los estragos de la violencia y pasar página.

Violencia y trauma

La multiplicidad de cronotopos, en particular en *Los Gondra*, es reveladora del gran número de enfrentamientos que funcionan como motor de varias intrigas ligadas entre sí, puesto que forman parte de la misma historia familiar. Sin embargo, no puede afirmarse que todos los conflictos compartan un mismo origen. Cada una de las épocas de la primera parte de la trilogía (1898, 1940 y 1985) presenta analogías con las realidades sociales que muestra y, al mismo tiempo, adquiere un valor universal que permite conectar con las problemáticas actuales. Por ejemplo, el exilio por la orientación sexual de don Iñigo, la vuelta forzada de Cuba a Euskadi sin haber cumplido las expectativas económicas (1898) o el enfrentamiento producido por la Guerra de España (1940) dialogan con el presente de la representación (2015 en el texto dramático) porque son ejemplos de violencias que siguen existiendo hoy en día en varias partes del mundo.

Asimismo, las experiencias de la violencia que padecen los personajes hacen mella en su estabilidad y estado mental, dejando paso a un trauma que, en algunos casos, casi parece hereditario, encerrado en los objetos que se transmiten de generación en generación. En efecto, *Los Gondra* insiste en las ideas de legado y de transmisión puesto que uno de los hilos conductores es la herencia familiar de la casa, del viejo armario de Cuba y del panteón de la familia, por los que algunos miembros de la familia se pelean. Los dos primeros –la casa y el armario– se transmiten en vida el día de la boda de los hijos mayores, que reciben las llaves y se erigen en guardianes de esta memoria durante un periodo en la que coexisten varias generaciones. Algo similar sucede con la conservación del panteón familiar, símbolo de la perpetuación de la familia en el futuro al convertirse en verdadero espacio memorial, propiciando el encuentro a veces fortuito entre varias generaciones y ramas de la familia que acuden al mismo. El problema reside en que la tutela de estos legados se comparte, al menos temporalmente, y la gestión que contemplan los miembros de la familia no siempre coincide. En estos intervalos, o *entre-deux*, domina la incertidumbre sobre el futuro de dichas herencias, causa de nuevas disputas. Así, los enfrentamientos por este patrimonio anuncian la división familiar y, por metonimia, la fractura social en el País Vasco. Esta última realidad sí determina los incidentes desencadenantes de *Los otros Gondra* y *Los últimos Gondra*.

En el primer caso, destaca la hostilidad del encuentro que «Yo», alter ego del autor, nos cuenta al principio entre él y su prima Ainhoa. La intrusión del relato en el monólogo inicial, que se asemeja a una narración homodiegética, nos permite

comprender qué motiva al dramaturgo –al menos en el primer nivel ficcional– a escribir una segunda parte que no estaba prevista. El antagonismo entre ambos personajes, que contrasta con el diálogo entre los personajes de Borja y Ainhoa que había cerrado *Los Gondra*, es revelador de que el conflicto en la familia sigue latente, y desencadenará la búsqueda incesante de explicaciones para aceptar y soportar tanta violencia.

En el segundo caso, el conflicto concierne directamente a los personajes complementarios de «Yo» y «Borja». «Yo» es aquí un personaje fantasmagórico puesto que está muerto, al igual que Natalia, mientras que el segundo parece situarse fuera de la acción. Con esa perspectiva, nos comparte las desavenencias con su marido Matthew, un estadounidense que no soporta el apego de Borja por el País Vasco, «*damn shithole of yours*»⁴. El golpe de efecto del último tomo, en el que Borja resulta ser padre de gemelos, permite también mostrar la persistencia del conflicto fraterno por motivos políticos: Iker está en la cárcel por apoyar la lucha armada mientras que Eneko es un artista que se ha ido al extranjero para pasar página lejos de las reivindicaciones nacionalistas. Es verdad que no se precisa ninguna fecha, pero las alusiones a los encuentros con familiares señalan que los hechos suceden después de 2011, año del cese definitivo de la actividad armada de ETA y también del final de la «Vía Nanclares». Este proyecto, desarrollado durante la legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero, posibilitó el acercamiento al País Vasco de los presos etarras que condenaran públicamente el terrorismo de ETA, y dio lugar años después a los encuentros restaurativos, cuestión que genera bastante polémica y que no siempre está exenta de violencia. Esta es, precisamente, una de las características de varios textos de Borja Ortiz de Gondra.

Las piezas que componen la *Trilogía de los Gondra* no son las únicas del autor que rezuman violencia. *Del otro lado (Danzón)*, germen o « protohistoria »⁵ de la trilogía que el propio autor dirigió en 2001, en la Sala Cuarta Pared de Madrid, está atravesada por la violencia de principio a fin, desde el lenguaje verbal al no verbal, pasando por el impacto psicológico de los acontecimientos históricos, que se reflejan en numerosos silencios punzantes. El signo de Marte, de hecho, recorre su producción bajo diversas apariencias, como el racismo, la homofobia, la descomposición de la familia o el fanatismo, sin dejar de lado lo abyecto, cuyo epítome acaso sea *Mane, Thecel, Phares*, que muestra el lado oscuro del ser humano y que confirma la sentencia bíblica con aires de profecía apocalíptica que da título al texto –que podría traducirse, de manera un tanto libre, como «tus días están contados» .

En todos esos casos, como vamos a ver a través del ejemplo que aquí nos interesa, la violencia se escenifica por medio de varios dispositivos autónomos que completan el texto fuente. Así, mecanismos como proyecciones o ruidos estridentes redoblan la puesta en enunciación, en particular en la representación de *Los otros Gondra* a través de las imágenes del frontón con sus dianas, amenazas y desconchaduras, que revelan las cicatrices sobre el propio paisaje físico, el ruido seco y fuerte de la pelota al golpear la pared o los sonotopos de la tormenta. En otros momentos, la violencia se explicita a través del discurso, como en la didascalia «Se escuchan en la calle una explosión y ruidos de cristales rotos. Los tres se miran alarmados»⁶, cuya tensión dramática se acentúa en la puesta en escena a través del sonido de alarmas que se escucha entre las

⁴ Los últimos Gondra, op. cit., p. 162.

⁵ Prólogo a Trilogía de los Gondra, op. cit., p. 11.

⁶ Los Gondra, op. cit., p. 29.

escenas. Los asesinatos y el clima de desconfianza puntúan varias conversaciones, como la siguiente entre Bosco y su hermano:

Bosco: [...] Mira lo que le pasó al alcalde... ¡Fue su propio sobrino al que le disparó, un chico al que conocía todo el pueblo!

Juan Ignacio: Si te señalan como objetivo, no hay parentescos que valgan⁷.

La frialdad de la última aserción de Juan Manuel es solo un ejemplo más de hasta qué punto la violencia ha inundado el día a día en el País Vasco, llegando a ser algo habitual, propio del paisaje y de la vida cotidiana: «las cosas son así: Llueve mucho y explotan bombas»⁸.

La ironía de Bosco en esta réplica es sintomática de la negativa de su familia a hablar sobre el tema. Parecen resignados a aceptar la realidad tal y como es, y su estrategia para soportarla lo mejor posible consiste en ignorar la cuestión. Varios son, de hecho, los personajes que rechazan hablar del conflicto⁹, incluido del que atañe directamente a su familia: la madre de Ainara vive en Francia debido a su colaboración con la lucha armada y Juan Manuel recibe cartas de extorsión exigiéndole el impuesto revolucionario, algo que su hermano no descubrirá hasta después de su muerte. Estos silencios son también sintomáticos de una herida traumática que los protagonistas no parecen estar dispuestos a querer afrontar y curar, por lo que el proceso de cicatrización –de nuevo un *entre-deux* entre el dolor y la sanación, e incluso entre el dolor y el perdón– se prolonga.

Por último, la violencia también se desprende de las relaciones intrafamiliares que sufre Bosco. Por un lado, su hermano se muestra muy frío y a la defensiva en el diálogo que precede su boda, y el tono agresivo de Juan Manuel deja claro que la comunicación resulta imposible. Por otro, su madre Nuria rechaza a Bosco y lo expulsa de la familia por su orientación sexual. Esta discriminación hace mella en la identidad del personaje, incluso en la segunda y tercera parte cuando aparece con el nombre de Borja o «Yo». En efecto, la repudia familiar va a provocar en él una búsqueda constante de su identidad y, a través de esas escenas y soliloquios, el personaje nos hace partícipes de una visión melancólica de su pasado.

La temporalidad y la relación que se establece entre el sujeto y el tiempo son dos aspectos determinantes a la hora de definir la melancolía. Así Édouard Zarifan define lo que él llama el «caos negro de la melancolía» como sigue: «*C'est un passé empli de fautes imaginaires, de reconstruction de ce qui aurait dû être ; c'est un présent vécu dans l'autodépréciation permanente ; c'est un futur bouché, vide de sens, qui ne peut s'ouvrir que sur la mort*»¹⁰. Estos pecados del pasado provocan un presente lleno de culpabilidad que impide imaginar un futuro luminoso si no se rompe con ese pasado o con esa cadena, por retomar el término utilizado por el propio dramaturgo. Los protagonistas quedan varados en una situación transitoria, pero que se extiende, propiciando delirios y cronotopos existentes que materializan dramáticamente el *entre-deux* mental en el que se encuentran: entre el pasado y el futuro, entre la memoria y el olvido, entre el perdón y la culpa. Es lo que le sucede a Ainhoa en *Los últimos Gondra* cuando su hija Edurne encuentra el arma utilizada décadas atrás por la madre de Ainhoa:

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ Ver por ejemplo *Ibid.*, p. 30, 36 y 37.

¹⁰ Édouard ZARIFIAN, *Les Jardiniers de la folie*. Paris, Opus Odile Jacob, 1994, p. 35.

Una pistola vieja. Manchada de sangre seca. Por eso es mejor dejar el pasado en paz. *Ainhoa toma el arma en sus manos con suma delicadeza. Es extraño tocar aquello de lo que se le había hablado tantísimas décadas atrás y, de momento, el tiempo se disloca.* Tengo diecinueve años. En esta misma casa, la noche, pues del banquete, me hacen sentir que soy la hija del enemigo. Entonces golpeó. Bajo la lluvia torrencial, corro al frontón y trazó la diana. Porque no es justo que las hijas carguen con los pecados de las madres. Cuando comprendo mi error es demasiado tarde. En los siguientes treinta y cuatro años, esa noche lluviosa en el frontón volverá una y otra vez en mis pesadillas. Mi mano que traza aquello que nunca debe pintar. Porque la culpa es un perro que se encarniza, dentellada tras dentellada en un círculo sin fin. Mientras esta casa permanezca en pie, yo seguiré teniendo diecinueve años. *Pero la grieta del tiempo se cierra pronto y la vida sigue*¹¹.

El uso de las luces en la puesta en escena materializa como «el tiempo se disloca», por retomar la expresión de la didascalia de la versión escrita, y muestra esa «grieta del tiempo» que se cierra cuando vuelve la luz y revela el espacio escénico construido en torno al lugar simbólico del frontón, que invade tanto el espacio visual como el sonoro. Ainhoa se refiere también a la casa familiar, cuya desaparición parece desear. Sin embargo, su postura, y la de varios personajes, no es tan clara con respecto al futuro de la casa y parecen vacilar en varios momentos. A veces expresan un deseo de posterioridad, acaso como posibilidad de comenzar de nuevo en esa misma casa, mientras que otras veces parecen sentir una necesidad apremiante de borrar completamente un lugar poblado de fantasmas.

Más allá de la melancolía

Para encontrar una respuesta a todos los interrogantes existenciales, y para hacer frente también al duelo por la muerte de su hermano, Borja/Yo decide retornar al hogar, tanto física como metafóricamente –motivo que también estaba presente en *Del otro lado*, cuando Joaquín regresaba al País Vasco motivado por la tregua de ETA. En efecto, se embarca en un viaje retrospectivo a través de la escritura para intentar desvelar la verdad de lo que le sucedió a su hermano, lo que da lugar a tres versiones diferentes en *Los otros Gondra*, todas ficticias, de una supuesta conversación entre su hermano Juan Manuel y su prima Ainhoa, detonante por un lado de este viaje en el que se embarca el personaje de «Yo» y, por otro, de la desdicha de Juan Manuel. Dos de estas conversaciones, en las escenas 1 y 4, tituladas «Tal vez la primera escena» y «¿Y si fuera esta la primera escena?» se desarrollan en 1985, justo después de la boda de Juan Manuel, y se adentran en el origen de la caída de la casa familiar de los Gondra, lo que supone una herida. El impuesto revolucionario que le piden a Juan Manuel lo arruina económica y moralmente, hasta el punto de que termina con su matrimonio y desencadena casi su locura puesto que sus sueños –«[e]n esa casa vivirán mis hijos, y los hijos de mis hijos, porque no nos vamos a ir. Don Alfonso la construyó en 1898 para sus descendientes y así seguirá siendo. Siempre en manos de la familia»¹²– nunca se cumplirán. En la segunda versión de esta conversación, Juan Manuel se muestra amenazante, y el hecho de que manche la frente de Ainhoa con su sangre, puesto que tiene un corte en la mano, anticipa simbólicamente tanto el destino trágico como la culpa. Estos augurios se confirman en la tercera conversación imaginada, que sucede años después, y en la que Juan Manuel, que solo aspira a que Ainhoa le pida perdón

¹¹ Los últimos Gondra, op. cit., p. 173.

¹² Los otros Gondra, op. cit., p. 110.

por la vida que se le arrebató y que nunca consiguió rehacer, es ya un hombre completamente roto:

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 en que tuviera delante a tu madre, pero todos esos años no han servido para nada. Absolutamente para nada. Yo no tuve los hijos que podía haber tenido, y a lo mejor ellos sí habrían podido aceptarte a ti ese regalo, pero no están aquí, no existen. 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 queda¹³.

Parece evidente que Juan Manuel no ha conseguido pasar la fase del duelo, lo que ha anclado en una etapa melancólica que le impide reconstruirse y crear cualquier lazo de amor con los demás. Prefiere vivir constantemente en sus recuerdos, actitud que se corresponde con la teoría de Freud en *Deuil et mélancolie*:

*Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. L'action des mêmes événements provoque chez de nombreuses personnes, pour lesquelles nous soupçonnons de ce fait l'existence d'une prédisposition morbide, une mélancolie au lieu du deuil*¹⁴.

El retrato que podemos inducir del personaje también concuerda con las características psíquicas de la melancolía según Freud: depresión dolorosa, suspensión del interés por el mundo exterior, pérdida de la capacidad de amar, inhibición de cualquier actividad y disminución de la autoestima¹⁵. La didascalia que cierra esta escena –«sobre [su] cuerpo caído sigue lloviendo en el silencio. De repente, un grito desgarrador sale de ese hombre vencido y reverbera por todo el frontón»¹⁶. Así, Juan Manuel nunca deja atrás su pasado, sino que lo reactualiza constantemente e interactúa con él, manteniéndolo vivo en el presente. Este no es el único personaje melancólico, pues Borja/Yo también presenta ciertos rasgos melancólicos, puesto que se confronta al pasado y a las pérdidas sufridas en él, en particular a la libertad que le negaron en su casa, donde nunca aceptaron su homosexualidad.

Ahora bien, sus múltiples reflexiones sugieren una evolución de la melancolía hacia la nostalgia, como sugieren los títulos de las escenas. Muchas de ellas vehiculan una pesadumbre producida por un pasado que ya nunca se revelará ni cambiará («La conversación que mi madre no me dejaba escribir», «Lo que mi madre no contaría nunca», «¿Por qué no se fue también?») así como por la imposibilidad de modificar el curso de las cosas por venir («Nunca aprendiste y ahora es tarde», «De lo que nunca supe y no entenderé ya» o «Pero ya es tarde»).

En efecto, la vuelta a casa viene acompañada en estos casos de la toma de conciencia de que la situación ha cambiado y de que las cosas no son ni como eran ni como se desean, por lo que el recuerdo, ya sea real o imaginario, se convierte en quimera imposible de alcanzar: «Tú quieres recuperar algo que ya no existe. El tiempo no vuelve»¹⁷. Ni el tiempo vuelve, ni Euskadi es el paraíso perdido con el que algunos sueñan, ese origen que atrae inexorable e inexplicablemente a Borja: «Después de tantos años viviendo en el extranjero... Ahora... ahora es cuando siento que me falta algo...que no hablar la lengua... o hablarla mal... *Ez dakit, jatorritik urruntzea bezala*

¹³ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴ Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie : Extrait de *Métapsychologie* », *Sociétés*, 86, 2004. p. 7.

¹⁵ Ver *ibid.*, p. 8.

¹⁶ Los otros Gondra, op. cit., p. 143.

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

*da niretzat... arbasoei traizio egitea bezala...»*¹⁸. La plenitud tan anhelada no es sin embargo posible si se mira al pasado, sino que hay que volverse al futuro más bien, lo que comprende Ainhoa tras enterrar a su madre en Cuba: «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»¹⁹.

El hogar debe pues dejar de ser esa pella de barro que llevara Ainara en el bolsillo hasta su muerte en Cuba, y que simboliza el apego a un paraíso recordado y recreado por la memoria, posiblemente idealizado, a esa tierra « que no quiere acogerla » ni después de muerta²⁰. La mirada al pasado, condensado en esa pella de barro, por ejemplo, se nutre de vacíos, de ausencias o de ideales rotos, y engarza directamente con la idea de nostalgia, tal y como la teoriza Svetlana Boym: «La nostalgia (de *nostos*, regreso al hogar, y *algia*, añoranza) es la añoranza de un hogar que no ha existido nunca o que ha dejado de existir»²¹. Además, tiene una dimensión utópica que «no se proyecta sobre el futuro»²², sino más bien sobre el pasado, como demuestran las constantes reescrituras de una escena en *Los otros Gondra* o, a nivel extraficcional, la propia escritura del autor, Borja Ortiz de Gondra, que retoma sin parar el pasado tanto en *Del otro lado* como en esta trilogía y, por último, en la novela que la completa, *Nunca serás un verdadero Gondra*, cuyo título niega la realización de cualquier utopía futura por el uso del adverbio «nunca». Esta novela y la trilogía están estrechamente ligadas, tal y como explica el autor en el prólogo a la trilogía. De hecho, el proyecto inicial era redactar una novela que al final nació mucho más tarde de lo previsto y, en parte, gracias al empuje que supuso la propuesta teatral de Ernesto Caballero:

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 pintarrajearon amenazas de muerte, y en cada nueva iteración algo más complejo se va desvelando, al tiempo que la mentira de la literatura va saando 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)*)?²³

Ahora bien, el pasado no se retoma para re-actualizarlo y reparar un presente considerado en decadencia, lo que defenderían las retóricas nacionalistas²⁴, sino para reflexionar sobre las circunstancias que explican dicho presente y, sobre todo, la culpabilidad.

La imposibilidad de corresponder al destino que la familia Gondra quiere imponer, trazado de antemano y pensado para perpetuar el apellido de la familia, símbolo de la pervivencia de una estirpe ilustre que se debe defender –evocado tanto en la novela como en la trilogía–, insinúa en cierto modo el declive del proyecto de nación vasca.

¹⁸ *Ibid.*, p. 134.

¹⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁰ *Ibid.*, p. 118.

²¹ Svetlana BOYM, *El futuro de la nostalgia* [2001], trad. por Jaime Blasco, Madrid, Ana Machado Libros, 2015, p. 13.

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ Borja ORTIZ DE GONDRA, «Prólogo», *Trilogía Los Gondra*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2021, p. 9-10.

²⁴ Ver Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, «Mitos que matan. La narrativa del “conflicto vasco”», *Ayer*, 98, 2015, p. 217-218, que se inspira de Matthew LEVINGER y Paula FRANKLIN LYTLE, «Myth and mobilisation: the triadic structure of nationalist rhetoric», *Nations and Nationalism*, 7-2, 2001, p. 186.

Los tiempos han cambiado y el futuro que esbozan las obras de Gondra se aleja del futuro utópico de la retórica nacionalista, pues la recuperación de los tiempos ilustres de la familia se cierra abruptamente con el rechazo a acoger en su seno a algunos miembros, esos «últimos Gondra» sin quienes la familia no tiene futuro, o al menos no el imaginado por los sectores más reaccionarios de la misma. La evolución del personaje de Ainara/Ainhoa, que pasa de defender ese pasado mitificado a aceptar su error, forma un contrapunto con Iker, empeñado en reavivar ese pasado, con los riesgos que ello conlleva.

La nostalgia también es peligrosa, como explica de nuevo Svetlana Boym, ya que «tiende a confundir el hogar real con el imaginario. En casos extremos, puede llegar a crear una patria fantasma por la cual uno esté dispuesto a matar o a morir»²⁵. Esta «nostalgia irreflexiva» «engendra monstruos»²⁶, como ha sido el caso en el País Vasco con el nacionalismo fanático y la fábrica de héroes, mitos y símbolos nacionales. Reavivar este fanatismo es lo que se propone hacer precisamente Iker al final, cuando entierra una urna vacía «[s]ímbolo del silencio» –o sea, opuesto al diálogo– en el «jardín maldito»²⁷ de los Gondra. Es su tentativa de imponer un monumento de un pasado imaginado que se erija en mito, su manera de inventar la tradición desde el tiempo presente²⁸. Frente a esta nostalgia restauradora característica de los nacionalismos, la nostalgia reflexiva «se centra en el *algia*, en la añoranza y la pérdida, en el proceso imperfecto del recuerdo»²⁹, recreándose «en las ruinas y en la pátina del tiempo»³⁰. La encarna Eneko, el gemelo de Iker, que, por un lado, admira la huella del paso del tiempo y, por otro, sueña con otros lugares³¹. Así, la obra pone en evidencia la fascinación que Eneko siente por el viejo armario de Cuba, con toda la memoria que en su día atesoró, pero de cuya grandeza ya no queda nada. Considera que esa memoria es fruto de una invención, aunque solo sea por su propia disposición –qué elementos se conservan o no– y transmisión, manipulando los contornos de la historia. La memoria del armario no es por lo tanto sincera, y Eneko prefiere encontrar la verdad –su verdad– lejos de Euskadi. Curiosamente, actúa como don Íñigo y como Borja: tres artistas que deciden irse lejos para encontrarse consigo mismos y reflexionar, gracias a la distancia, sobre el pasado. En vez de ensalzar una memoria manipulada y perpetuarla hasta el infinito, estos tres hombres tienen en común el amor al arte, ya sea literatura o escultura, que consideran una manera de conocerse y de (re)conocer al otro sin juicios de valor. Ahí donde la mirada enfermiza al pasado alimenta la memoria melancólica de una realidad que nunca existió realmente, la creación artística permite crear un *ailleurs* más ético y contemplar serenamente el futuro gracias al valor terapéutico del arte y a la utilidad de este en los procesos de duelo.

Esta idea aparece ya en el monólogo que abre la primera obra, en la que el personaje de Borja opone la esterilidad de la memoria –sus tentativas de dar cuenta de qué sucedió *realmente*– al poder sanador del teatro:

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

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ Los últimos Gondra, p. 224.

²⁸ Remitimos a la ya célebre obra de Eric HOBBSBAWM y Terence RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

²⁹ Svetlana BOYM, *op. cit.*, p. 73.

³⁰ *Ibid.*, p. 74.

³¹ Ver *ibid.*

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 culpa³².

Dicho de otro modo, se empieza ya a proponer el valor del arte como estrategia de duelo, es decir, como experiencia que marca un antes y un después y que permite aceptar que ya nada será lo que era, incluso el propio sujeto. «Anestesiar la culpa» implica, al fin y al cabo, renacer, destruirse para reconstruirse tras un combate consigo mismo. Esta idea, que entronca con el papel social del género trágico, se desarrollará a lo largo de toda la trilogía hasta cristalizar en la última parte a través del personaje de Eneko.

En efecto, los hermanos también reproducen en cierto modo, aunque de manera diferente, los modelos de la melancolía y del duelo: ahí donde Iker quiere imponer la memoria, una memoria deformada que ignora parte de la verdad, Eneko opta por realizar el luto ya no personal, sino de los Gondra; es decir, decide dejar atrás el pasado y darlo por muerto:

ENEKO. (*A nosotros.*) Te equivocaste, *aita*... Empeñado en mirar atrás, como todos ellos... Había que abandonar las sombras a las sombras.

[...]

ENEKO. Las heridas nos cierran nunca. Pero algún día habrá que olvidarlas. Ese armario que me dejaste... el armario de Cuba... lo voy a hacer astillas. Eso será lo que presente en la exposición de La Habana. Las esquirlas de una memoria condenada a desaparecer³³.

En esta declaración de intenciones de Eneko, observamos la estrategia que él elige para superar el dolor y completar el proceso de duelo. Asimismo, su elección estética subraya la performatividad de la creación artística, que no es simple producto de ocio, adorno vital, ni objeto de consumo, sino que tiene valor terapéutico y la capacidad de actuar sobre la sociedad. En cierto sentido, lo que propone Eneko es conectar la melancolía con el duelo, siguiendo el proceso creativo del ser melancólico teorizado por Walter Benjamin, que establece un *continuum* temporal entre el pasado y el presente para poder construir un *avenir*³⁴.

Superar el duelo: estrategias de cicatrización

La destrucción del armario de Cuba no es una elección al azar, puesto que se trata de un objeto catalizador de la melancolía anquilosante, como evidencia el diálogo entre Ainhoa y Blanca, treinta y cuatro años después de la boda de Blanca con Juan Manuel. Como el armario se transmitía, junto con la casa, al primogénito de la familia, Blanca guardó las llaves de su marido, «el guardián de la familia», incluso después del divorcio. Cuando se reencuentra con Ainhoa, tras la afrenta que esta le había hecho, y sabiendo todo lo que Juan Manuel había sufrido por los actos de Ainhoa, decide darle esas llaves para intentar dejar el pasado atrás.

BLANCA. (*Muy amarga.*) Disfrútalas. Ganasteis vosotros, ahora puedes colgártelas tú.

AINHOA. (*Igualmente amarga.*) Estas llaves ya no abren nada.

³² *Los Gondra*, p. 26.

³³ Los últimos *Gondra*, p. 225.

³⁴ Walter BENJAMIN, «Theses on the philosophy of history», *Illuminations*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, p. 258.

[...]

AINHOA. Treinta y tres años tardé en volver a aquella casa. Pero el armario ya no estaba. (*Un silencio.*) Y ahora el heredero es otro. (*Tendiendo las llaves a Blanca.*) Llégaselas a él. Yo también perdí³⁵.

La omnipresencia del armario constituye un obstáculo al duelo para los personajes, como confirma Martina: «No le entregues esas llaves a Iker o todo volverá a empezar»³⁶. Así, los hachazos con los que Eneko destroza el armario son, en cierto modo, una estrategia para dejar el pasado atrás y poder entrar en una fase activa de duelo que permita reconstruirse tanto a nivel individual como social. La performance de Eneko presenta un carácter ritual, al igual que el baile del *aurreku* que, unos instantes antes, le dedica a Borja tras el funeral, lo que remite a la importancia de los ritos en el proceso del duelo y a su función purificadora y catártica. Algo semejante sugiere el fuego que consume las veintiocho cartas de amenaza al final de *Los otros Gondra*.

La negación e incluso destrucción del pasado pone sobre el tapiz el dilema en torno a la memoria y el olvido, cuestiones que gravitan alrededor de los procesos de melancolía, de duelo y de cicatrización³⁷. El proceso de cauterización que nos interesa se inspira en el papel que desempeña la experiencia dramática a la hora de reconstituir una sociedad que ha vivido un trauma, como puede ser la sociedad vasca, y pretende mostrar el contraste entre el estatismo de la melancolía y la performatividad de la cicatriz. Si la melancolía precede y acompaña al duelo, la cicatrización manifiesta la completud del proceso. Este concepto es ambivalente: la cicatriz puede entenderse como la marca que deja una herida después de su curación o cicatriz como huella psíquica que muestra un gran sufrimiento moral. La cicatriz no es pues sintomática de un pasado clausurado ni de una herida cerrada, sino que sirve para actualizar el pasado, que se torna presente en el teatro, ese arte de la re-presentación que impone el recuerdo, actividad necesaria para reconstruirse tras una experiencia traumática. La cicatriz se erige así en un *entre-deux* que a veces se acerca al duelo, entendido como luto pasado y herida cerrada, y otras se reaviva para renovar el dolor.

En consecuencia, la cicatriz y la memoria van de la mano, y el conjunto de obras-cicatriz, entre las que incluimos la *Trilogía de los Gondra*, no solo recuperaría el relato de ese pasado que no pasa, actualizándolo en pos de una rehabilitación, sino que adquiriría un valor performativo en busca de la reconstrucción social y colectiva. Dicho de otro modo, y refiriéndonos a la teoría de Erika Fischer-Lichte en *La estética de lo performativo*, la obra de teatro contemporánea es un acontecimiento que marca al espectador, lo cual no deja de remitir a la noción de *événement* de Paul Ricœur –ese hecho histórico que supone una ruptura que exige ser comprendida–, imbricando la experiencia estética y la vida. A partir de este valor performativo, consideramos que las obras de Borja Ortiz de Gondra sobre la violencia en el País Vasco participan del proceso de cicatrización de la sociedad vasca, que pasa por el diálogo y por la difusión de una memoria plural, cuestión en la que *Los últimos Gondra* indaga varias veces. La

³⁵ Los últimos Gondra, p. 217.

³⁶ Ibid.

³⁷ Carole Egger ha explorado la relación entre el olvido y el perdón en «Los Gondra (una historia vasca) o la posibilidad del olvido y el perdón», in Guillermo LAÍN CORONA y Rocío SANTIAGO NOGALES (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor Libros, 2019, p. 573-584. La cuestión del perdón también aparece en el trabajo de Elena CARO SÁNCHEZ, «La lucha por la memoria pública a través de la autoficción. Posmemoria, resentimiento y perdón en *Los Gondra* y *Los otros Gondra*», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 52, 2024, p. 211-229.

memoria resulta ser ambivalente: en su vertiente más activa y voluntaria, actúa como el cuchillo que hace daño al remover una y otra vez la herida; pero también es el síntoma de un trauma, o herida de la mente³⁸, no tratado. Los recuerdos intempestivos e incontrolados impiden que dicha herida moral cicatrice, como le sucede a Juan Manuel. Siguiendo las teorías sobre el trauma de Susan Brison, los recuerdos para Juan Manuel «pueden ser en sí mismos, traumáticos: incontrolables, intrusivos y frecuentemente somáticos»³⁹. Incapaz de olvidar o, mejor dicho, reacio a ello, no deja de pensar que el pasado violento que le impuso la situación política en el País Vasco es el culpable de sus males actuales y de su infelicidad. Para este personaje, la memoria es pues una forma de resistencia, una estrategia para seguir reclamando una reparación.

Su vida quedó destrozada por las amenazas enviadas por su propia familia, y Juan Manuel parece alimentar el recuerdo de esa vida no vivida para poder echarle en cara a la madre de Ainhoa sus acciones pasadas. Se niega en cierto modo a pasar página y a hacer el duelo de esa vida imaginada que nunca tuvo, lo que acaba convirtiéndolo en fantasma de sí mismo: un hombre vencido. Este retrato bien se corresponde, como ya hemos adelantado, con el del sujeto melancólico, cuyo cuadro clínico presenta culpabilidad, miedo, frustración, cambios de humor o adicciones, huidas de la realidad, como sucede en este caso por medio del alcohol. Cabe destacar que la noción de culpabilidad es clave en la escritura de Gondra: evoca la culpabilidad de estar vivo, frente a aquellos que fueron asesinados⁴⁰, y también la culpabilidad de no cumplir las expectativas de los demás, especialmente las familiares: «¿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?»⁴¹. Estos interrogantes atañen no solo a la memoria y a la transmisión, sino también a una cierta responsabilidad ética y a una incertidumbre que puede llegar a martirizar al sujeto.

En el caso del personaje de Juan Manuel, es posible que quisiera huir del dolor por medio del alcohol, olvidar ese futuro que nunca llegó buscando su propio paraíso artificial: es su fuga constante a un lugar inexistente, de la misma manera que busca apropiarse de un futuro inexistente que sería su «objeto inapropiable», por retomar la expresión de Agamben⁴². Si el recuerdo constante de un pasado que no se puede modificar y sobre el que nada se puede construir acarrea peligros, tampoco es conveniente el olvido completo, que sin embargo parece inevitable por efecto del paso del tiempo. Es la idea que sugiere la alusión intermedial a la canción «Avec le temps» de Léo Ferré: «Con el tiempo / con el tiempo todo se olvidará / se olvidarán las caras /

³⁸ Cathy CARUTH, *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3.

³⁹ Susan BRISON, «Trauma Narratives and the Remaking of the Self», in Mieke BAL, Jonathan CREWE y Leo SPITZER (eds.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, University Press of New England, 1999, p. 40.

⁴⁰ En este sentido, las siguientes palabras del prólogo a la trilogía son reveladoras: «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». «Prólogo», *Trilogía de los Gondra*, op. cit., p. 10.

⁴¹ Ibid.

⁴² Agamben define la melancolía no como «reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor» sino como «la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable». Ver Giorgio Agamben. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 53.

y las voces / que hoy tanto duelen / y los gritos / y los golpes / y el miedo»⁴³. El uso deliberado del futurofunciona como una *mise en abyme* de la realidad vasca del siglo XXI y las nuevas generaciones, avanzando una sociedad futura, utópica y libre de violencia que habría culminado el proceso de cicatrización.

Para que esta quimera se materialice, el diálogo es una herramienta indispensable, y en él se insiste varias veces en *Los últimos Gondra* con las referencias a los encuentros de familiares. El relato de los recuerdos dolorosos se confirma pues terapéutico ya que al narrar el pasado se retoma el control sobre este: dicho de otro modo, ya no se padece, sino que se ordenan los eventos para poder reconstruirse. Esta «memoria narrativa»⁴⁴ le falta a Juan Manuel, y es la que persigue sin cesar Borja, en particular en el último volumen de la trilogía, al tratar de recomponer el pasado de su familia y de encontrar la novela perdida de su antepasado don Iñigo.

En *Los Gondra* y *Los otros Gondra*, en cambio, las tentativas de reconstrucción son prácticamente inexistentes o infructuosas, y la reticencia a comunicar con los del otro lado es sintomática de la violencia que recorre la sociedad vasca, herida por una profunda división ideológica que lleva a muchos al exilio, ya sea por cuestiones de militancia clandestina o porque no pueden soportar el recuerdo de lo sufrido o las miradas y comentarios hirientes. Sea como fuere, lo que es evidente es la profunda herida que impide vivir, simplemente, en Euskadi, donde por un lado hay víctimas del terrorismo, en mayor o menor grado y, por otro, personas insatisfechas y que alimentan un discurso de odio, al que hay quien responde. El nexo entre ambas partes es que las dos tienen que hacer un duelo, ya sea por las personas que ya no están, ya sea porque tienen que librar un combate consigo mismos y admitir que su lucha fue un error, o estéril, ya sea porque con el tiempo vuelven a una tierra que ni reconocen ni los reconoce, que ya no es la que era para nadie –ni para Iker que sale de prisión, ni para Blanca que está de visita por la boda de su hijo, ni para Borja cuando decide dejar los Estados Unidos atrás, y con él a su marido, para volver a una tierra de la que él mismo se había ido voluntariamente. El dualismo del duelo emerge aquí con claridad: es tanto un combate –no solo entre dos campos, sino también entre el sujeto consigo mismo– como un sentimiento de aflicción que puede llegar a angustiar al sujeto, incluso cuando este decide volver a su tierra natal para reconciliarse con su interior, como sucede aquí. Este retorno al hogar provoca el solapamiento de las temporalidades, acentuado por la presencia de personajes fantasmagóricos que configuran una voz coral. El pasado se le aparece como un fantasma a «Yo» en la última parte de la trilogía, donde el personaje colectivo «Sombras del ayer» actualiza el dolor pasado y revela la huella traumática en la ciudadanía. Esta amargura impide también el desarrollo de la identidad de los personajes, cuya anagnórisis sería una forma de sanación. Este reconocimiento de sí mismo es, posiblemente, uno de los ejes centrales de la escritura de Gondra, sobre todo a tenor de la siguiente afirmación en el prólogo a la trilogía: «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»⁴⁵. En cierto modo, se trata de hacer frente a los fantasmas del pasado para completar el duelo y poder reconciliar el yo-pasado con el yo-presente. El personaje «Sombras del Ayer» asocia el pasado que no pasa con la enfermedad, como nos muestra el siguiente extracto cuya enunciación en la puesta en escena queda fragmentada, compartida entre varias voces de épocas sucesivas:

⁴³ *Los otros Gondra*, op. cit., p. 82.

⁴⁴ Expresión que tomamos prestada a Susan Brison, ver op. cit.

⁴⁵ «Prólogo», *Trilogía*, op. cit., p. 12.

DON IÑIGO. Esta generación nueva
en la que habías puesto vanas esperanzas.
YO. De reconciliación
y tiempos mejores.
SOMBRAS DEL AYER. Está tan enferma de pasado
como todas las precedentes⁴⁶.

La puesta en escena solapa a veces la identidad de este personaje colectivo con el de otros personajes interpretados por el mismo actor o actriz, multiplicando así el juego con los límites entre realidad y ficción, y haciendo aún más compleja la cuestión de la identidad. Encontramos un ejemplo casi al final de *Los últimos Gondra*, cuando la actriz que representa a Ainhoa encarna una especie de monólogo de estas «Sombras del ayer» en el que se fantasea con la destrucción de la casa, que al fin y al cabo puede considerarse como un personaje de pleno derecho, con la que los personajes mantienen una relación de amor-odio. Aquí parece que Borja hubiera imaginado su destrucción, sugerida ya en el epílogo de *Los Gondra* y aceptada tanto por Ainhoa como por Borja, pero al mismo tiempo ambos demuestran querer perpetuar este lugar y transmitírselo a sus descendientes. Paradójicamente, están defendiendo un lugar que no ha sido tan positivo para ellos en realidad, pues fueron expulsados. Emerge así la dimensión utópica de la nostalgia y sus derivas fantasiosas.

Pero la obra también plantea elementos purificadores, como la lluvia y el arte. La danza y el paisaje sonoro⁴⁷ que componen las huellas sonoras de la cultura vasca, entendidas como «sonidos de una comunidad, únicos o fácilmente reconocibles por los miembros que la componen o que tienen en ellos una resonancia particular»⁴⁸ generan una reacción emocional en el público vasco, provocando quizás un sentimiento de comunidad emocional. Es llamativo el motivo musical de la *trikitixa* o acordeón diatónico compuesto por Iñaki Salvador y que funciona como hilo conductor principalmente en las dos primeras obras, convirtiéndose en una especie de leitmotiv que, alternando con otras canciones populares y en euskera, junto con alguna habanera, remite a un pasado mitificado y a una cultura compartida, cuya reconciliación posible se sugiere simbólicamente por la cesta rota, que por analogía representa la reconstrucción de la sociedad vasca dividida.

Conclusiones

El proceso de cicatrización pasa necesariamente por el duelo, ya sea este resultado de la muerte de un ser querido o de la conciencia de que un ideal es erróneo o imposible. En este sentido, personajes como Ainhoa o Martina atraviesan sin duda una fase de duelo que les permite asumir sus errores del pasado, particularmente el apoyo a la lucha de ETA, etapa por la que no pasa, por ejemplo, Imanol. La perseverancia de este a la hora de apoyar a Iker y de reclamar una placa para su esposa, muerta desde hace años, le impiden llevar a cabo el duelo por su mujer –conserva su ropa y pone un plato suplementario los domingos, como si siguiera viva– y por la situación política presente en el País Vasco, que ha cambiado. Las incertidumbres y los vaivenes entre el deseo de recordar y el olvido sitúan la trilogía en un *entre-deux* que oscila entre, por

⁴⁶ Los últimos Gondra, op. cit., p. 203.

⁴⁷ Raymond Murray SCHAFER, *Le Paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, Editions Wildproject, 2010, p. 382.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 382. La traducción es nuestra.

un lado, la memoria y la reactualización melancólica del pasado y, por otro, la cicatrización, la clausura de ese pasado y el punto final al duelo⁴⁹, indispensable para seguir hacia delante y cultivar una memoria sana.

La memoria aparece también como una forma de resistencia y su puesta en escena refuerza la concomitancia de la realidad y la ficción, más que explícita en la *Trilogía de los Gondra* por medio de los sucesivos simulacros y personajes fantasmagóricos. Los diferentes niveles ficcionales subrayan así la frontera entre lo real y lo imaginario que, a modo de sutura, permiten por momentos suspender el tiempo y provocar una reflexión política sobre y en el presente. Como plantea el propio Borja en el prólogo a la edición completa de la trilogía, «la mentira de la literatura va saizando la herida de la realidad intentando curarla definitivamente»⁵⁰. Tal vez el teatro sea pues estrategia de cicatrización, costura que reconcilia pasado, presente y potencial futuro, baliza que advierte de los peligros de la nostalgia, salvavidas que evita el hundimiento del ser melancólico.

⁴⁹ «Borja: [...] Yo me equivoqué. Creí que diciendo en voz alta todas aquellas historias antiguas cerraba las heridas y lo único que hice fue echarles sale... Ellos, lo que desaparecieron en el silencio, ellos han conseguido una cierta pas... Porque allá adentro, en el mar, lejos de esta tierra maldita, algo deja de doler por fin...» (*Los últimos Gondra*, op. cit., p. 204).

⁵⁰ Trilogía Los Gondra, op. cit., p. 10.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. «Los fantasmas de la melancolía», *Pasajes*, 8, 1987, p. 5-22.
—, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- BENJAMIN, Walter, «La estética de la melancolía», traducido por José Muñoz Millanes, *Revista de Occidente*, 105, febrero de 1990, p. 5-30.
- BOYM, Svetlana, *El futuro de la nostalgia* [2001], traducido por Jaime Blasco, Madrid, Ana Machado Libros, 2015.
- BRISON, Susan, «Trauma Narratives and the Remaking of the Self», in Mieke BAL, Jonathan CREWE y Leo SPITZER (eds.) *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, University Press of New England, 1999, p. 39-54.
- CARUTH, Cathy, *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- DÍAZ-PAVÓN, José Corrales «El narrador en la autoficción dramática. *Los Gondra* (trilogía), de Borja Ortiz de Gondra», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 34, 2025, p. 337-357.
- EGGER, Carole, «*Los Gondra* (una historia vasca) o la posibilidad del olvido y el perdón», in Guillermo LAÍN CORONA y Rocío SANTIAGO NOGALES (eds.), *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor Libros, 2019, p. 573-584.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, «Mitos que matan. La narrativa del “conflicto vasco”», *Ayer*, 98, 2015, p. 213-240.
- GUZMÁN, Alison, «La autoficción teatral, la memoria traumática, la autorreferencialidad, y el perdón en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 46, 2, 2021, p. 21-48.
- HOBBSAWM, Eric y Terence RANGER, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- LEVINGER, Matthew y Paula FRANKLIN LYTLE, «Myth and mobilisation: the triadic structure of nationalist rhetoric», *Nations and Nationalism*, 7-2, 2001, p. 175-194.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja, *Mane, Thecel, Phares*, en *Primer Acto*, 274, 1998.
—, *Del otro lado (danzón)*, en *Primer Acto*, 289, 2001.
—, *Trilogía Los Gondra*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2021.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Introducción» in Borja ORTIZ DE GONDRA, *Los Gondra* (una historia vasca) y *Los otros Gondra* (relato vasco), Madrid, Punto de Vista Editores, 2019.

SCHAFER, Raymond Murray, *Le Paysage sonore : le monde comme musique*,
Marseille, Editions Wildproject, 2010.

ZARIFIAN, Édouard, *Les Jardiniers de la folie*. Paris, Opus Odile Jacob, 1994.