



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

Entrevista con Borja Ortiz de Gondra

David CRÉMAUX-BOUCHE
Laurence GARINO-ABEL
Université Grenoble Alpes – ILCEA4

Resumen

Entrevista con Borja Ortiz de Gondra (Bilbao, 1965), dramaturgo, novelista y traductor.

Su obra dramática y su novela exploran el duelo y la memoria de las violencias políticas en el País Vasco contemporáneo contando la historia de la familia Arsuaga de 1898 al presente. Consta de una exitosa trilogía dramática autoficcional: *Los Gondra (una historia vasca)*, Premio Max a Mejor Autoría Teatral 2018; *Los otros Gondra (relato vasco)*, Premio Lope de Vega 2017; y *Los últimos Gondra (memorias vascas)*; también de una primera novela, *Nunca serás un verdadero Gondra*, publicada en 2021.

Résumé

Entretien avec Borja Ortiz de Gondra (Bilbao, 1965), dramaturge, romancier et traducteur.

Son œuvre dramatique et son roman explorent le deuil et la mémoire des violences politiques au Pays basque contemporain en racontant l'histoire de la famille Arsuaga de 1898 à nos jours. Elle se compose d'une trilogie dramatique auto-fictionnelle qui a remporté un grand succès : Los Gondra (una historia vasca), Prix Max du Meilleur Auteur de Théâtre 2018 ; Los otros Gondra (relato vasco), Prix Lope de Vega 2017 ; et Los últimos Gondra (memorias vascas) ; et d'un premier roman, Nunca serás un verdadero Gondra, publié en 2021.

Mots-clés : Borja Ortiz de Gondra, théâtre, Pays basque, mémoire, violences politiques, XX-XXI

Plan

Introducción

La génesis de la trilogía

La repercusión del anuncio de ETA en 2011

La complejidad de la estructura y los juegos formales

La autoficción , la culpa y la culpabilidad

Las nuevas generaciones y la memoria traumática

El uso de la lengua vasca

La puesta en escena

La recepción de los Gondra

La intertextualidad con la tragedia clásica y la Biblia

La influencia de la música

La memoria sana

Bibliografía

Introducción

Borja Ortiz de Gondra (Bilbao, 1965) es dramaturgo, novelista y traductor.

El 27 de marzo de 2025, Borja Ortiz de Gondra (BOG en la entrevista a continuación) aceptó nuestra invitación para dar, en la Universidad de Grenoble Alpes (Facultad Sociedades Culturas y Lenguas Extranjeras), una master-class y una entrevista realizada por los estudiantes de tercero de grado de Filología, Historia y Culturas hispánicas, como preparación a la investigación.

En la entrevista, Gondra explica la génesis de la obra. Siendo una historia traumática, familiar y también del País Vasco y de España, comenta el proceso de escritura, el recurso a la autoficción y a la lengua vasca. Además, la entrevista plantea las cuestiones de la culpa y de la responsabilidad respecto a las nuevas generaciones: ¿cómo heredan la memoria de las violencias terroristas? ¿Cuál podría ser una postura sana?

La génesis de la trilogía

Primero, nos gustaría saber qué tipo de investigación realizó usted para desarrollar los personajes y la trama de la trilogía.

BOG: Bueno, puesto que en gran parte está basado en la historia de mi familia, no hubo una gran investigación.

Realmente empecé a escribir sobre cosas que yo había vivido, sobre cosas que me habían contado mis familiares. Pero, en mi familia, como en todas, había relatos familiares que eran contradictorios. Si preguntabas a una parte de la familia, contaban una historia y, si preguntabas a otra parte de la familia, contaba otra distinta. Como escritor, siempre me interesa el misterio, me interesa aquello que no se sabe o que no está claro.

En la primera obra de *Los Gondra*, hay cuatro tiempos distintos, que serían los años 1980, 1940 y 1848. Y todo esto está anclado en el ahora de cuando lo escribí, en 2017; sería como el tiempo en el que ocurre. En el siglo XIX, hay esta historia que se cuenta de que vivían en Cuba y había un armario y qué habían guardado en el armario. Esto es por donde empecé a escribir esta historia.

En casa, esto es real. En casa de mis abuelos había un armario en la entrada, un armario muy grande, que siempre contaban que ese armario había estado en el siglo XIX en la casa que mi familia tenía en la Habana, en Cuba, y que había venido en un barco. La tradición familiar era que, en ese armario, mis abuelos y tatarabuelos, que eran colonos españoles, habían metido todo lo que tenían de valor al volver de Cuba. Ese armario lo habían metido en la bodega del barco y, al llegar a Bilbao, encontraron que el armario lo habían desvalijado y todos sus valores los habían perdido. Entonces tenían que empezar desde cero a reconstruir la fortuna familiar. Esto a mí me sonaba excesivamente novelesco. Me parecía muy extraño, pero siempre era una fantasía. Ese armario real yo lo había visto. Cuando ya vendieron la casa, ese armario desapareció. Una tía mía lo vendió. Entonces, había algo muy misterioso en ese armario que era el origen de la fortuna y la desgracia de la familia. Empecé a preguntar a familiares alejados de la familia cercana sobre esa historia, y cada uno me contaba cosas distintas. Unos contaban que no era verdad, que ese armario no venía de Cuba, que venía de los años 40. Luego había muchas versiones distintas sobre qué se guardaba en ese

armario. Unos familiares decían que, en ese armario, durante la guerra, escondieron armas y luego esas armas se descubrieron. Otros me decían, no, ese armario estaba lleno de unas cartas prohibidas. Bueno, digamos que esto fue lo que a mí me llevó a pensar «Aquí hay una historia interesante para contar».

La investigación simplemente consistió en ir preguntando, entrevistando un poco a diferentes familiares sobre todas esas cosas que eran contradictorias, esas versiones diferentes según la persona de la familia a quien preguntaba. Claro, cuanto más lejanos estaban en el tiempo, pues más tenía que investigar.

De 1898 yo sabía muy poco. Había unos álbumes familiares de fotografías. Fui sacando personajes de esas fotografías e inventando cosas sobre lo que no sabía. Respecto a los personajes de 1940, los había conocido a algunos. En 1940 están mis padres, pero también están mis abuelos. Y era gente que conocía. No había mucho que investigar. Era como crear un personaje a partir de una persona real. Evidentemente hay una parte que es lo que yo recuerdo de ellos, pero luego hay muchas cosas que son inventadas. En 1980 aparece yo. Yo mismo estaba ahí, en esa boda, y realmente los personajes son mi familia directa, entonces no hay nada que investigar. Son la gente que yo conozco. Es más complejo porque muchas o algunas de esas personas están vivas. Hay que tener un poco cuidado con lo que inventas sobre las personas vivas. Y en el ahora, pues éramos mi madre y yo a día de hoy, y no tenía que investigar nada sobre mi madre.

Esa es la manera en la que creé unos personajes que en gran parte son reales. No tenía mucha investigación. Como sabéis, el teatro es una cosa muy concentrada, aunque esa obra es muy rara porque se hace con 11 actores, pero hay 39 o 41 personajes, nunca me acuerdo. Son muchísimos. Nunca hay tantos personajes en una obra de teatro.

Pero en la novela, al fin y al cabo, puedes escribir lo que quieras. En la novela hay muchísimos más personajes, se cuentan muchas más historias. Ahí sí que tuve que hacer un poco más de investigación. Pero, como está muy basado en gente que yo he conocido, gente con la que he vivido o familiares cercanos, no es como cuando escribes una obra totalmente alejada de ti, en la que hay un proceso previo de documentación. En este caso, mucha, mucha documentación.

La repercusión del anuncio de ETA en 2011

¿Tuvo el anuncio de ETA en 2011 una repercusión en el proceso de escritura?

BOG: Sí, por supuesto. Estas historias estaban en mi cabeza y yo pensaba que tenía como una obligación, como escritor, escribir sobre esto. Y escribí en 2003 otra obra que se llamaba *Del otro lado*, donde empezaba a tratar esta historia, pero no aparecían los nombres de mi familia. Estaba mucho más, digamos, oculto. Eran unos personajes, no tenían nada que ver con nosotros, no se llevaban con nosotros. Y esa obra la escribí en 2003. Imagínate, de 2003 a 2011, todavía quedaban ocho años, no sabíamos cuánto quedaba para el final del terrorismo. Y en 2003 todavía era peligroso hacerlo. De hecho, la escribí borrando cualquier huella que tuviera que ver con nosotros. Eran unos personajes totalmente inventados. Y la escribí sabiendo que era una obra de teatro, que la iba a representar. Pero, nadie la quería hacer. Yo había estudiado dirección de escena. La produje y la monté en Madrid y tuvo bastante éxito. Lo hicimos en un teatro

en Madrid. Y nos ofrecieron hacer una gira, una pequeña gira, con la obra por el País Vasco. Y decidimos no hacerlo, porque en esa época todavía era peligroso. Lo hacías y a lo mejor un día te encontrabas con un aviso de bomba en el teatro. Y nadie quería correr ese riesgo y además no tenía mucho sentido. Eran tres actores que no tenían por qué correr ningún riesgo.

En 2003 sentí que esto era lo más lejos a lo que yo podía llegar y pensé que no podría ir más lejos hablando de este tema mientras hubiera un riesgo real. Seguí escribiendo obras que no tenían nada que ver con este tema y obras sobre personajes totalmente de otro estilo.

Lo que ocurrió es que estas ideas seguían en mi cabeza porque creo que un escritor no elige los temas, sino que los temas te eligen a ti. Y esto seguía en mi cabeza. Curiosamente, en 2004, fui a vivir a Nueva York porque empecé a trabajar en la ONU como traductor. Entonces, estando tan alejado, empecé a escribir la novela, no las obras de teatro. La novela de una manera muy disimulada pero ya empezaba a tratar este tema como la base de la novela. Me costó mucho, no encontraba la manera de escribir, no encontraba la historia, no encontraba el tono. Bueno, muchos años de probar sin llegar a ninguna parte. Cuando en 2011 se anunció el final de ETA, al principio yo no tenía muy claro que fuera cierto porque ya había ocurrido anteriormente que había habido una tregua y, luego, esa tregua terminó con una bomba que pusieron en el aeropuerto de Madrid. No es que un día dijeran «A partir de ahora ya se ha acabado» y todos pensáramos que muy bien, ya estaba. No es tan sencillo. Hubo un tiempo en el que no estaba claro si iba a ser de verdad el final o no. Y luego también había un cierto miedo por parte de los creadores. Esto era muy reciente y era difícil tratar eso tan reciente. Tampoco la sociedad vasca estaba muy por la labor de verse reflejada tan pronto. O sea, tuvo que pasar un tiempo para que se pudiera, o yo realmente pudiera hablar con libertad para contar lo que quería que tenía que contar.

Todo se mezcló porque en 2016 me ofrecieron hacer una obra de teatro, una gran producción en el Teatro Nacional y entonces fue cuando decidí. La novela la tenía aparcada. No conseguía hacerla, pero a lo mejor conseguía hacer una obra de teatro con estas mismas historias. Ya era 2016, habían pasado cinco años. Ya aquello parecía que efectivamente era definitivo y me sentí más libre para decir ciertas cosas en voz alta. La escribí en 2016 realmente y luego se estrenó en el 2017. Y, claro, decía cosas en un escenario y además las decía yo, no los que estaban en torno. Me atreví porque obviamente no había ningún riesgo, no había un riesgo de que me pasara nada. Pero, aun así, la primera obra solo se hizo en Madrid, en el Teatro Nacional. Realmente nunca nos ofrecieron hacerlo en el País Vasco, pero no sé si lo hubiera querido hacer realmente en el País Vasco, no estaba muy seguro.

Lo que pasó es que la situación cada vez en el País Vasco iba «normalizándose» más y, en 2019, cuando hice la segunda obra, que es ya mucho más descarnada y más directa, sí que nos ofrecieron ir al País Vasco. Era muy impresionante. Tenía mis dudas, pero luego fue una experiencia muy hermosa. Claro, en Bilbao, en el Gran Teatro, un teatro muy grande, de 1.100 personas, que estaba lleno; hice esta obra a 15 kilómetros del lugar donde había ocurrido. Salí a un escenario lleno, o sea, un teatro con 1.100 personas, donde dije ciertas cosas en voz alta que nunca hubiera podido decirlas si no estuviéramos donde estábamos. Realmente, lo que cambió es que me atreví a decir todo lo que quería decir, mientras que antes, en la obra anterior que hice, yo mismo me autocensuraba, en el sentido de que todo tenía que ser dicho con medias palabras, no ser claro, no decir yo sino atribuirlo a un personaje. Creo que no había la libertad o

la sinceridad para pensar solo en términos literarios, que es lo que creo que ocurrió finalmente con la obra de teatro y la novela. No tuve ningún condicionante político, ni pensar «¿Esto lo puedo escribir o no?» Era una cuestión puramente literaria: «¿Cómo armo esto para que pueda contar lo que quiero contar?» Pero ya no había ningún miedo.

Otra cosa es que hubo una recepción, digamos, un poco ambivalente, porque a ciertos ambientes gustó mucho y a ciertos ambientes no gustó. De hecho, hubo unas críticas bastante negativas por parte de ese mundo, pero pura crítica literaria que no tenía que ver con un riesgo físico.

La complejidad de la estructura y los juegos formales

¿Cuál ha sido la cuestión más difícil para usted durante la estructura de esta trilogía?

BOG: ¿La más difícil? La tengo que pensar.

Supongo que una cuestión técnica, que es no repetirme. Sí, porque soy un escritor muy intuitivo y muy poco reflexivo. Hay escritores que piensan la obra antes de hacerla, que tienen como un plan sobre la obra, un plan sobre cómo va a evolucionar su carrera y qué obras van a escribir. Yo soy muy intuitivo y me dejo llevar. De hecho, nunca pensé que iba a ser una trilogía, no nació como una trilogía. Las obras iban viniendo de una manera natural y orgánica.

La primera vino porque no había conseguido escribir una novela y no sabía cómo tratar esta materia, no sabía cómo hacerlo. Con el teatro vino la posibilidad de concentrarlo. Y entonces escribí esa obra de teatro *Los Gondra (una historia vasca)*. Cuando la escribí, pensé que no tenía más que decir.

Esa obra llegaba hasta el presente. Lo que hacía era buscar cuál era la raíz de la situación actual, cómo me iba remontando en la historia y siempre ocurría un conflicto, siempre había algo que nos llevaba a matarnos a nosotros. Y pensé que esto ya estaba y se me había ocurrido de una manera muy intuitiva esta estructura en la que se avanza hacia atrás.

Pero, en la escena final surgió la dificultad. La escena final, la hacía yo además con una actriz. Ya estábamos en el presente y quería un final abierto para que la obra no se cerrara. Esta actriz, que se supone que era mi prima, lanzaba una pregunta que es: «¿Podremos olvidar ahora?» Yo estaba contentísimo con que la obra ya había terminado con una pregunta que no tenía respuesta. Pero todas las noches, cuando lo hacía con esta actriz en el escenario, pensaba: «Claro, es que ahora habría que empezar otra obra. Ahora tendría que empezar una obra para saber qué hacemos ahora. Sé cómo hemos llegado hasta aquí, pero ¿qué pasa hoy? ¿Qué hacemos hoy con este pasado?» Y esto estaba en mi cabeza mientras hacíamos la escena y entonces, poco a poco, empecé a pensar: «Hay otra obra. Tengo que escribir una obra sobre el presente, sobre qué hacemos a día de hoy».

Decidí que lo iba a escribir y ahí empezó la dificultad porque como lo ven, en mis obras siempre son muy importantes las estructuras y los juegos formales, es algo que me gusta mucho. Pues esta obra tenía una estructura compleja. Dentro del marco de la obra, se insertaban tres tiempos que iban hacia atrás. Además, si recuerdan, el truco de esta obra es que empiezo hablando yo, que se supone que soy Gondra, pero de

repente las historias del pasado ocurren en otra familia que son Arsuaga. En una escena yo explico que mi madre no me deja escribir la historia de los Gondra. Invento una familia paralela que son los Arsuaga, pero de seguida se entiende que los Arsuaga no son más que una manera de disimular a los Gondra. Todo esto era muy complejo y había funcionado muy bien, pero claro, si ahora tengo que hacer una obra nueva, no puedo repetir eso. ¿Cómo hago? Primero, ¿qué cuento sobre el presente? Y la dificultad estaba en qué invento. Además, esta obra había tenido muchísima repercusión. Fue un enorme éxito en Madrid, ganó un montón de premios, salía en todos los periódicos. Había mucha presión. Y ahora, ¿cómo hago para que no quede una porquería?

No fue nada sencillo y di muchas vueltas. Empecé a escribir como posibilidades. Se me ocurrió esta otra, *Los otros Gondra (relato vasco)*, que también es muy extraña. Ya no podía utilizar esta escritura de Gondra y Arsuaga. Ya estábamos en el presente. Tengo que ser yo de verdad. No nos podemos esconder. Tengo que hablar de los Gondra y ser sincero. Lo que ocurrió fue que en el bar donde había ocurrido la historia real, en Algorta, de repente me dieron el Premio Aixegetxo, un premio que daban a una carrera literaria. Fui a recogerlo y tuve que hacer un discurso. Allí se me ocurrió la idea. La obra, en realidad, es: voy a recoger este premio y allí me encuentro con lo que ocurre al día de hoy. Empezó a haber como una pequeña idea: si esta obra es yo en el presente inventando una historia del pasado, me va a salir más compleja todavía. Intento escribir una obra y no puedo escribirla. Por esto, esta obra es muchísimo más compleja porque, en realidad, es la obra sobre la imposibilidad de escribir una obra. De hecho, toda la obra es: voy a ver a mi madre y me dice «No escribas, no cuentes, no digas, no hagas». Voy con mi prima: «No cuentes; si el pasado no fue así». Y, entonces, la obra es muy curiosa porque continuamente lo que ves es lo que quisiera escribir, pero no puedo escribir. Y hay una escena donde al final se dice «Vale, al final, esta obra nunca la escribiré». Es muy, muy raro y muy loco porque, de verdad, quería una escena donde estas dos archienemigas pudieran verse y decirse lo que nunca se había dicho en la realidad. Claro, sabía que nunca había ocurrido. Se me ocurrió esta escena rarísima en la que los propios personajes dicen: «Danos la oportunidad de escribir esta escena que nunca ocurrió». Pues esta última escena es una escena que nunca ocurrió; es una escena onírica. Lo extraño – la magia del teatro – es que, en el teatro, se había visto toda la obra y había una escena en la que había dicho «Esta obra nunca la escribiré» y, de repente, alguien me dice: «Inventa una escena sobre lo que podría ser» y lo hacíamos. Era una escena muy rara porque el espectador veía una escena que sabía que no era verdad pero que concluía la obra. Esto suena muy raro. Pero, en el teatro, fue fácil entenderlo.

Cuando entendí que esta obra estaba relacionada con la anterior, era como una segunda parte. El problema era que tenía que ser distinta, pero tenía que tener también algún tipo de relación formal con la anterior. Tenía que ser «rara». Tenía que tener estos desarrollos. Bueno, ya me quedé tranquilo. Pensé que esto ya estaba. Pero, mi cabeza nunca para de pensar. Cuando la estábamos haciendo, pensé: «Claro, he contado el pasado, he contado el presente, pero no he contado el futuro. Y sería interesante especular sobre qué pasará en el futuro. ¿Adónde va esto? ¿Ha dejado alguna huella o esto desaparece y mañana no importa nada?»

Pasó una cosa, para mí muy terrible. Mi sobrino que era un chico muy jovencito, que tenía quince años, un día hablando, no sabía lo que era el impuesto revolucionario que, en la primera obra, es fundamental: las cartas que reciben, las amenazas, por qué las reciben, quién las envía. Cinco años después de terminar 2011, la gente de veinte años no sabía lo que era. Pues, pensé que la obra del futuro tenía que ir sobre qué pasaría

cuando no estuviéramos las personas que vivimos eso. Ahí se me ocurrió la cosa más loca que es que yo estoy muerto en la obra.

De nuevo la gran dificultad era cómo hacer una obra para seguir contando esta historia, inventar lo que yo no sabía porque eso era el futuro y, al mismo tiempo, tener este tipo de estructuras formales. No podía hacer una obra convencional. No podía sentarme... Esta me costó mucho, mucho, mucho. No sabía cómo hacerla. En este caso se apuntó una cosa todavía más compleja es que el Teatro nacional, que había visto las dos primeras que habían sido un éxito, me propuso, en cuanto dije que tenía una idea para la tercera, que la hiciéramos y se presentarían las tres juntas. Pues, yo ya tenía la presión de que sabía que se iba a estrenar. Me habían dado una carta blanca y tenía que inventar algo que fuera bueno pero que también tuviera todas esas complejidades. Y me costó muchísimo. Estuve a punto de devolver el dinero y decir «No lo hago porque no me sale».

Y llegó la pandemia que me pasé encerrado yo solo en una casa. Me pilló solo. En España no podía moverte de tu región. Estuve solo en una casa tratando de escribir esta historia. Allí empezaron a aparecer estas imágenes de los fantasmas del pasado, de las voces, de quienes podían ser en el futuro. Y pensé que ya era necesario ser complejo, hacer cosas muy locas y contar un poco lo que me estaba pasando y que nunca estaba claro. Tengo una teoría sobre la temporalidad en la última obra. Pero, esta idea mía no está clara en la obra. La obra está sujeta a interpretación. Lo que yo quería era que el espectador no supiera si esto era una fantasía sobre lo que pasaría en el futuro, si era el momento en el que yo moría y, como se dice, en el último minuto de vida, pasa toda tu vida por la cabeza. Quería que quedara muy ambiguo. Pues por eso en la obra nunca está muy claro dónde están y qué están haciendo. Me reprochaban mucho que las obras fueran grandes dramas, que siempre eran historias terribles. Pues me pareció que había algo divertido en buscar un humor negro y reírme de mis propias miserias. En esta obra, hay escenas en las que aparece mi marido, mi viudo, mis hijos que hablan de mí de una manera muy cómica, muy crítica. Traté de hacer algo distinto, pero me costó muchísimo. La dificultad era cómo hacer que la obra fuera ambigua para que tú no supieras dónde estaba ocurriendo, cómo hacer con mis hijos si es que los tengo, y que la obra no dejara de ser un drama pero que hubiera humor. Fue muy, muy difícil.

Con la tetralogía, ya no puedo escribir más sobre esto.

La autoficción , la culpa y la culpabilidad

¿Es la autoficción el recurso más adaptado cuando de culpa y culpabilidad se trata?

BOG: Simplemente no lo sé. No tengo una idea muy clara sobre eso. La autoficción la descubrí por casualidad. No es que un día te levantes y te digas «Voy a escribir autoficción» o «Voy a escribir la historia de mi vida». No funciona así. Explico como llego a este proceso, pero no sé si la culpa está allí: no me digo ya que trato de culpa, voy a hacer autoficción. No funciona así.

¿Por qué llegué a esta cosa extraña? Pues porque, en 2004, empecé a escribir algo que yo quería que fuera una novela sobre este tema y no sabía muy bien cómo hacerlo. Lo primero que escribí fueron intentos de novela. Inventaba personajes, inventaba historias pasadas de mi familia, etc. Pero sentía que hacer ficción pura no tenía el

mismo valor que los testimonios que estaba leyendo. En esa época, trabajaba en la ONU y leía mucho sobre testimonios de violencia en países donde había habido graves casos de violencia y el mundo de la posviolencia, de la posguerra. Y a mí me parecía que la ficción era pobre, pobre para contar eso que nos había ocurrido. Me parecía que introducía una distancia para que el lector tuviera la experiencia directa del dolor que yo había vivido. Entonces, otro de los caminos que intenté eran las memorias que, por definición, son no ficción. Al principio, empecé a escribir unas memorias sobre que nos había ocurrido con la premisa de que, en una memoria, no se puede inventar nada. Tiene que ser todo cierto. El problema que tenía era el contrario: había cosas que nos habían ocurrido, a mi familia, no a mí sino a otros miembros de la familia, de que yo no estaba seguro, que no sabía. Haciendo memorias de no ficción, me decía que en historias de ficción no podía inventar nada. Era muy frustrante. Esto se reducía únicamente a aquello que yo sabía al cien por cien que había ocurrido. No me sentía moralmente autorizado a describir cosas que habían ocurrido a mi hermano o a mi prima. Era muy frustrante porque sólo podía escribir muchas menos cosas que con la novela. Y esta dicotomía estuvo durante años y no sabía por cuál de los dos caminos optar. Entonces, cuando escribí la primera obra de teatro y se me ocurrió intuitivamente esta idea que podía, en el ahora, hacer memoria: contar desde mí mismo las cosas que sabía y que sentía. Pero, en el pasado, como claramente digo que esto no les ocurrió a los Gondra sino a los Arsuaga, y claramente cuento que ésta es una historia inventada, ya podía hacer una obra de teatro, pero ficción. Entonces inventé estos dos planos: la memoria real con la ficción en el teatro. Y así llegué a la autoficción de una manera muy intuitiva. Me daba mucha más confianza. Lo bueno que tenía esta fórmula respecto a la culpa es que, claro, en voz alta yo podía decir muchas más cosas. En la primera obra, decía con el monólogo: «Yo también fui un asesino». Ahora, en voz alta, digo: «Yo lo hice mal». Confieso que me había confundido. Confieso mi culpa en voz alta. Eso me permite repartir culpas por todo el pasado a otras personas sin realmente saber qué es lo que hicieron de verdad. Supongo que la autoficción permite hablar de la culpa propia en voz alta pero también hacer preguntas sobre qué hubiera podido hacer. Esto aparece sobre todo en la segunda y en la tercera, y en la novela. La autoficción permite especular sobre qué hubiera podido hacer, por qué no hice esto. Pasados alternativos.

Las nuevas generaciones y la memoria traumática

¿Qué papel tienen las generaciones jóvenes en la trilogía y cómo usted piensa que afrontan la historia familiar y política?

BOG: Bueno, sobre todo en la última obra de la trilogía, como lo recordaba antes, quise especular con qué podría pasar cuando ya no estemos los que vivimos esta historia. Entonces inventé esos hijos ficticios que nunca se sabe si los tuve, e inventé los gemelos que tienen posturas totalmente contrarias. Son un poco basados en gente muy joven que tenía cerca, mis sobrinos, o gente joven de unos 18-20 años a la que di clase en una escuela de artes en el País vasco. Saqué muchas frases y muchas experiencias de esta gente joven que tenía cerca, para crear estos personajes. Yo veía que había lógicamente posturas muy distintas. Primero, en general, los jóvenes no tenían mucho conocimiento de lo que había ocurrido, algunos porque no querían saber nada. Había jóvenes que pensaban que esto era cosa de sus padres y que, al día de hoy, el problema ya no existía. Y daba igual ser vasco que ser un pueblo africano o tailandés. Es una sociedad como otra cualquiera. Este pasado no nos afecta. Está un poco

reflejado en el personaje del gemelo que es artista y al que esta historia vasca no le importa nada. Vive ya en el mundo postterrorista; es un artista internacional. Luego, había una nada pequeña de esta juventud que seguía pensando que, hasta cierto punto, la violencia y el terrorismo estaban justificados. Su postura es que hoy día, ya no, pero, entonces, sí porque había represión, había problemas; eran momentos de hacer la lucha armada. Pero ahora, no. Por eso escribí este personaje del otro hermano que va a salir de la cárcel porque se entiende que ha cometido actos de terrorismo y, al día de hoy, no se arrepiente de lo que hizo, pero se interroga sobre qué va a hacer ahora. Y lo que quiere hacer ahora es crear una memoria que se adapte a justificar lo que pasó. Tenemos nuestra propia memoria. Ellos tienen la suya; ponen unas placas para recordar a los muertos. Son las dos maneras que encontré de especular sobre lo que podría pasar con la generación joven. Y no tengo la respuesta porque el papel del escritor es plantear preguntas. Ya será el espectador o el lector quien las responda. La obra viene a presentar como posibilidades para el futuro y la pregunta es cuál es la postura sana para tener una memoria sana. Porque si no recordamos lo que ocurrió seguramente vamos a repetirlo. Pero, al mismo tiempo, si sólo pasamos el día recordando lo que ocurrió y reviviendo el dolor, tampoco vamos a pasar página ni a superar esto. Entonces, lo que la obra cuenta al fin y al cabo es que no hay una solución mágica. Esta nueva generación tendrá que convivir con ese pasado conflictivo. Luego, hay una cosa que para mí también era importante y que aparece en la segunda obra, en la tercera y en la novela era que, cuando yo vivía allí y era joven, era una sociedad muy, muy uniforme donde apenas había emigración. Este mundo del nacionalismo y de la integridad – hay que ser de una única manera – se sostenía porque el noventa por ciento de la sociedad era igual. Pero, cuando vuelvo veinticinco años después, lo que me encuentro es una sociedad muy diversa. Hay muchísima emigración y, de repente, ... Es una cosa que cuento en la novela. Había todos los años unos bailes que hacían los niños del pueblo, que yo había hecho. Eran unos bailes tradicionales. Cuando yo los hacía, no había un solo niño o una sola niña que no tuvieran el mismo color de piel que el mío, que no hablaran el mismo idioma. Claro, cuando veinticinco años después, voy a esas mismas fiestas resulta que, a lo mejor, del color de piel mío, había cinco y los otros veinticinco tenían todas las variedades de piel y de idioma. Claro, esto para el futuro plantea una gran pregunta: ¿Qué es ser vasco al día de hoy si ya no hay esta uniformidad?

Entonces, cuando escribí el personaje de la hija, de Ainhoa, que por fechas se entiende que es una hija adoptada pero que nunca se dice, lo único que puse era que tenía que hacerlo una actriz no blanca. No quise determinar cuál era el color de su piel. Y, curiosamente, la actriz que lo hacía, que era una actriz estupenda, era una actriz cuyos padres venían de Mali, pero una actriz catalana que había nacido en Barcelona. Yo tenía esta imagen muy hermosa de esta chica que era negra: ella tenía un momento muy hermoso en que hacía un monólogo, hablaba en euskera. Y, para mí, era una manera de contar que esto era la nueva realidad. Me gustó tanto esta imagen que, cuando escribí la novela, ya lo conté. En la novela ya, no puedes decir... Tienes que contar, escribirla. Cuando hice la tercera obra, tomé a la misma actriz. Lo que es interesante es que las nuevas generaciones ya tienen una apertura al mundo que va a hacer que esa sociedad no pueda seguir tan cerrada como lo era hasta los años 2005-2006.

El uso de la lengua vasca

¿Por qué no escribió usted la obra entera en castellano, sino con partes en vasco? ¿Cómo hizo las traducciones?

BOG: Bueno, realmente no la escribí entera en castellano. Fue complejo. Lo explico rápidamente.

El euskera –el vasco– es una lengua que sólo se unificó en 1963, creo. Hasta aquí, hacia 1980, había distintos dialectos según las provincias. En 1963 se unifica la lengua, y de niño estudié la lengua unificada. Tengo un nivel intermedio bajo de esa lengua. En 1980, sí lo podía escribir yo porque hablan esta lengua unificada. Pero, el dialecto que hablaban mis abuelos, yo no lo hablaba. Tuve que trabajar con un filólogo, de filología vasca de la universidad, que me ayudó. Yo escribía lo que decían los personajes o en castellano o en la lengua unificada, que se llama *batúa*. Él me lo traducía al dialecto. El dialecto es muy distinto. Me cuesta entenderlo. No lo entiendo muy bien. Pero, en una obra histórica, en esos otros tiempos, no podían hablar la lengua que no se había inventado. Mi lengua de trabajo, y la lengua que hablo, era el castellano. Hacer lo que yo hacía y eso es algo importante, para mí, para contar: dejar la realidad de esas familias que, como la mía, mayormente eran castellanohablantes. Sin embargo, al estar en una región donde se hablan dos idiomas, siempre se mezcla un poco al otro idioma; o decimos unas palabras o hay frases que conocemos. Pues lo usábamos y los vascos lo usan más yendo hacia el mundo rural. Y en el mundo rural se habla más. Pero, en el año ochenta, casi no lo hablan. Lo que sí sé y es muy importante, es que una cosa es la verosimilitud – para mí, una obra donde sólo hablar en castellano viviendo en el País Vasco no sería verosímil por lo cual tenía que mostrar esa pequeña mezcla de idiomas – pero, al mismo tiempo, soy consciente de que es una lengua que, para los espectadores o lectores, no es comprensible. Claro, de alguna manera, tienes que hacer que esto se pueda entender. Encontré dos fórmulas distintas. En el libro, para los lectores, hay una nota a pie de página: todo lo que necesitaba en euskera, lo ponía en euskera, y en una nota a pie de página estaba la traducción al castellano. Así el lector puede leer. En el teatro, no puedes hacer una nota a pie de página. En el teatro tienes que traducirlo. Por ello, lo que hicimos fue con mucho cuidado, dejarlo como en un veinte por ciento, quince por ciento. La mayoría de las frases que estaban en euskera en mi libro, en la obra de teatro, se decían en castellano, pero manteníamos algunos momentos en euskera para dar esta idea. Pero, también en dos ocasiones había una cosa que a mí me importaba mucho: unos personajes usaban esa lengua para que otro personaje, que no la entendía, no supiera lo que estaban diciendo. Había un momento muy cómico en la función porque estábamos en Madrid y prácticamente, casi nadie habla euskera en Madrid. Había una cosa muy cómica que sería un chiste que hacemos la compañía. En la familia, cuando están en el segundo acto con toda la fiesta, el abuelo hace un chiste en euskera y toda la familia se ríe, claro. Sabíamos perfectamente que los espectadores no entendían nada. Era como el test. Si algún día en el teatro, una persona se reía, era que hablaba euskera. Pero había días en que no se reía nada. Era una manera de hacerle sentir al espectador que ésta era la situación: si tú no hablas esa lengua, te pueden ocultar información. Y lo hacíamos de una manera muy debida en el ambiente de una fiesta. Se entendía que decía algo gracioso; toda la familia reía y el espectador no sentía eso como una agresión. Entendía que se había perdido algo, pero, bueno, que sería un chiste. Pero, para mí, hacía obvio en escena que la lengua se podía utilizar como una manera para ocultar.

La puesta en escena

En *Los otros Gondra (relato vasco)*, ¿cómo usted pensó y realizó la puesta en escena entre los personajes de Borja y Yo?

BOG: [Risa] Bueno, tengo que explicar una cosa. Realmente, las obras de teatro, yo las escribí, pero siempre las dirigió un director de escena muy, muy bueno, gracias a Dios. Entonces, yo trabajaba como actor. Me ponía a su disposición. En la escritura, era más o menos sencillo porque Yo era yo de verdad y Borja era un personaje que hacía un actor. Era como un nivel fácil en la lectura entender que, cuando habla Yo, soy yo hablando delante de los espectadores y, cuando habla Borja, es un personaje que hace cosas con otros personajes. Luego, en la obra, no era tan sencillo. A veces, estábamos los dos en escena y uno hacía unas frases y otro, otra. ¿Cómo le cuentas al espectador que, en realidad, hay un personaje que representa a la persona real que has visto al principio de la obra? Yo estaba allí contando cosas y, de repente, aparecía este actor, que además era una cosa muy teatral, porque no se parecía nada a mí. Me parecía ridículo que encontraran a un actor que se pareciera a mí, que fuera vestido como yo y que me imitara. Encontraron a un actor de los mejores que hay en España, un actor extraordinario, pero que no se parece en nada. Si veis las fotos, es un chico más bajito que yo, con el pelo blanco; nada, nada que ver. Pero se producía la magia del teatro. Yo empezaba contando esta historia y el otro venía por detrás y, en el momento dado, había un par de frases que las decíamos los dos a la vez y, luego, él seguía por el monólogo. Pasábamos el testigo y ya él se convertía en mí. Eso, como ocurría en la primera escena, ya para todos los espectadores quedaba claro que era lo mismo. Pues, a lo largo de la obra, se repetía ese juego. Había cosas que hacía yo y cosas que hacía él.

La recepción de los Gondra

¿Leyó la trilogía su familia? En caso afirmativo, ¿qué opinaron las personas de su entorno, en particular su madre, a la que retrata en su obra y que está en contra de que escriba y publique sobre los traumas y los secretos de la familia?

BOG: Esta es la pregunta que siempre me hacen. Mi familia vino a ver las tres obras y creo que son muy sanos y tienen una relación bastante sana. Creo que han entendido que la autoficción tiene mucho de ficción. Entonces siempre dicen: «Cosas de Borja». «Esto no es verdad». «Son inventos de Borja». Creo que es una manera de protegerse. Además, hay que entender, claro, que Bilbao es una ciudad de provincias y que, en el gran teatro de Bilbao, con la mitad de la ciudad, yo conté en voz alta intimidades familiares. Entonces, ellos siempre dicen «Bueno, esto no es verdad». A un nivel menos anecdótico, el problema de la autoficción para mí es un problema moral. Yo puedo deshojarme en escena y contar cosas muy íntimas pero qué derecho tengo a contar cosas de mi madre o de mi hermano. Creo que no tengo ningún derecho. No puedo revelar el secreto, pero en las tres obras y en la novela, ocurre algo en los dos primeros minutos o tres primeros minutos que no ocurrió en la realidad. Para ellos que conocen la realidad, invalida lo que estoy contando. No puedo decir lo que es o lo que no es, pero, básicamente, cuando vienen a ver la función y en el minuto tres yo digo una cosa y saben que no es así para nada, que es aproximada, pueden decirlo a todos sus

conocidos, que a la familia no, porque los de la familia la vieron todos. Pero, cuando se dio la primera obra en un teatro más pequeño, de cuatrocientas butacas, hubo una función a la que vinieron treinta Gondras. A ver [risa], pensaba «Treinta personas allí, a lo mejor se levantan y se van». Y esto no fue. Eran muy sanos y luego me daban palmadas. «¡Qué divertido! ¡Qué divertido!» Creo que porque entendían desde el principio que no eran ellos. Claro, la primera vez que lo viste las cosas gordas les pasaban a los Arsuaga. Entonces, podía decir «Eso, son los Arsuaga».

La intertextualidad con la tragedia clásica y la Biblia

Es inevitable apreciar la intertextualidad con la tragedia clásica o incluso con las sagradas escrituras. ¿Cómo fue el proceso de composición de las tres obras teatrales respecto a esta intertextualidad?

BOG: Pues, de nuevo, cuando escribo, no pienso «Ahora voy a hacer esto». Sale de una manera muy natural. De hecho, para mí, la página en blanco es una tortura y, cada mañana, pienso que no voy a conseguir que hablen, que no voy a escribir nada. Y va saliendo. Es muy curioso porque obviamente esto que has señalado está clarísimamente. Pero, esto creo que es como el pozo que sale sin que tú seas consciente, es decir yo, como dramaturgo, lo que siempre estaba en la base de mis estudios, el teatro que me ha interesado y que más se trabajaba era la tragedia griega. Toda la tragedia griega es la base de lo que quiero contar. Claro no me pongo a escribir pensando que voy a hacer una obra sobre una familia y están todos los Atridas por detrás. Pero esto después aparece y es muy curioso. Una cosa curiosísima de que no me di cuenta hasta que se publicó: hay un verso al principio de la última obra que, si no recuerdo mal, empezaba así: «Si pudiera hablar la casa misma lo contaría» o «Si pudiera hablar la casa misma lo diría». Me parece un verso estupendo que se me había ocurrido y, más tarde, me di cuenta que estaba al principio de *Agamenón*. No es que yo lo quiera hacer, pero esto está. Hay como un humus y que aparece. Luego no es consciente. Como en la primera, si la viéramos no en el orden del universo, sino en el orden real. Hay un crimen y ese crimen va pasando de generación en generación. Que no deja de ser la tragedia griega. ¿Cuándo se rompe la cadena de la culpa? Toda la idea de la culpa y de la justicia y del precio que hay que pagar, en realidad, no es más que lo bestial termina como lo abestiado. Alguien tiene que romper esta cadena.

Y en cuanto a la Biblia, qué quieren que les cuente. Si has nacido en el País Vasco en los años sesenta y pico como yo, serás un ser católico que yo lo soy. Es el mundo en el que vivo. A mí intuitivamente se me ocurrió esta idea de los dos hermanos. En todas las generaciones hay dos hermanos y un hermano expulsa al otro porque no pueden vivir unidos. Evidentemente, estoy haciendo Caín y Abel, y lo estoy repitiendo, y lo estoy repitiendo. Al final, el núcleo de la obra es: un hermano mató a otro y nunca queda claro si lo hizo voluntariamente o no. Y luego no se sabe si disparó porque quiso disparar o se volvió y disparó y mató sin saber lo que era. En cualquier caso, un hermano mata a otro y a partir de allí todas las generaciones están dañadas y van repitiendo eso. Obviamente, Caín y Abel es un arquetipo mítico que viene de la Biblia: los hermanos no saben vivir juntos. Pero, nunca se me va a ocurrir la idea de escribir una obra que tome la plantilla de Caín y Abel. Para mí, es mucho más intuitivo y más fácil. En mi familia, como en todas las familias vascas, en todas las familias en las que hay este tipo de violencia social, en realidad hay una rama de un lado y otra rama del otro. Siempre hay un primo que está en un movimiento y el otro en no sé qué; uno que

está amenazado y otro que se le amenaza. Mi manera de trabajar es buscar lo que quiero contar, pero inspirándome de la realidad. Pero, claro, como todo escritor me paso la vida leyendo y esto aparece sin ser consciente. Sé que sería incapaz de sentarme a decir «Bueno, voy a escribir una obra que trate sobre el mito de Caín y Abel y, además, sea en tres tiempos». No me apetece.

La influencia de la música

¿Qué influencia tienen otros géneros artísticos como la música o el cine, en su proceso creativo? ¿Podría dar un ejemplo específico?

BOG: Verdaderamente, soy muy literario. Lo que hago es leer y leer y ver teatro. Sí que me ocurre cuando hay escenas que no sé muy bien cómo abordarlas, a veces, me pongo música que me lleva a ponerme en un estado emocional. Y entonces, por ejemplo, la primera escena, en los años cuarenta, de la primera obra de la trilogía: están esas dos mujeres que bailan un fox-trot. Sabía más o menos lo que quería contar y tenía un recuerdo de unas tías mías bailando juntas un fox-trot con unos vestidos de fiesta. Puse en bucle un fox-trot y esto me llevó a escribir. Es verdad que luego con las actrices, trabajando la escena, tiene un ritmo que parece que están bailando con lo que dicen. Escribí con el ritmo del fox-trot detrás. En la última, como estaba tan bloqueado que no sabía qué escribir, escuchaba ciertas músicas que me recordaban ese mundo vasco en el que había nacido. Las escuchaba en bucle.

Es lo único que podría decir porque lo audiovisual no me inspira mucho. No veo muchas series. Me gustan mucho las exposiciones, veo muchas, pero no recuerdo en concreto que haya salido algo.

La memoria sana

En sus respuestas, repetidas veces ha empleado usted el adjetivo «sano»: «memoria sana», «familia sana». ¿Qué significa exactamente lo sano?

BOG: Personalmente, creo que la única manera de convivir con un pasado que es traumático – que este pasado que hemos tenido es absolutamente traumático – es cómo hacemos para que aparezca el trauma y podamos vivir tranquilos y con una confianza de que esto ocurrió, pero a partir de ahora no va a volver a ocurrir. Hay como dos posibles posturas que, al día de hoy, no las hemos resuelto, son las que siguen, digamos, en lucha en el País Vasco: las personas que quieren pasar página por completo, es decir esto ya pasó y no hace falta ni recordarlo porque no quieren asumir la responsabilidad de lo que hicieron. Para mí, esto lo que hace es que no cicatriza la herida porque quienes ignoran lo que ocurrió, primero, pueden repetirlo y, segundo, no pagan un precio por lo que hicieron. Esto no sana la herida. La herida sigue allí oculta, pero no se sana. Luego, que es mucho más difícil y también traumático, a las personas que han sufrido esa violencia, les cuesta mucho, y es completamente comprensible, dar el paso adelante para cerrar esa herida. Hay personas que siguen todavía en el dolor, siguen traumatizadas por lo que ocurrió y no encuentran la manera de superar ese trauma. Estas personas están todavía atrapadas en el pasado porque nadie les pidió perdón, o porque no han sabido salir de ahí, entonces siguen exigiendo una compensación, una disculpa, un perdón que no se les concede. Tampoco consiguen

sanar su herida. Siguen, digamos, dolidos y siguen sufriendo aquello que ocurrió. Esto tampoco es sano porque no se consigue dar un paso adelante. Las dos posturas tratan de transmitir eso a la generación siguiente. Los que quieren pasar la herida, los que quieren olvidarlo todo, su mensaje a las generaciones siguientes es: «Bueno, de esto no habléis y, además, cuando se hizo estaba bien. Ahora, al día de hoy, a lo mejor, no pero cuando se hizo, estaba bien». Esta parte de esta juventud no tiene una relación objetiva con lo que ocurrió. Por otra parte, el otro lado que no sale del dolor sigue transmitiendo a la generación: «No olvidéis y no dejéis que desaparezca el daño que nos hicieron». Y también esta generación joven viene con una mochila, con un peso que uno se puede plantear: «Mataron a tu padre. Mataron a tu abuelo. Pero no te mataron a ti o a gente de tu generación. Pues, tú llevas cargando algo que pasó. Y, ¿cuándo dejas de ser el heredero del dolor que causaron a tu abuelo?» Esa postura, es terrible humanamente, pero decir que tampoco es sana porque no permite a ese nieto de alguien que mataron vivir una vida en la que recuerda lo que pasó pero que no es el centro de su vida.

Este término «sano» para mí es la manera de decir... Es una pregunta, yo no sé si se puede hacer, pero ¿hay alguna manera de que la memoria recuerde lo suficiente lo que pasó para que no lo olvidemos y, al mismo tiempo, no determine el presente ni el futuro? No sé cómo se hace, pero habrá una manera sana que no siga perpetuando los traumas, de honrar el pasado, y al mismo tiempo estar abiertos a que en el futuro... Es terrible, pero en treinta años, esto será historia. Esto me hace pensar mucho en cuando mis abuelos – está un poco en la primera escena – hablaban de unas guerras del siglo XIX que era la guerra carlista. Para ellos, era algo que habían vivido sus abuelos, que era algo todavía presente, pero para mí las guerras carlistas eran como, no sé, una cosa del siglo XV. A mí no me suponía nada.

Lo que es horroroso para los que hemos vivido esta violencia terrorista es que, en sesenta, ochenta años, estas historias para esa gente que nace entonces, será igual. Serán cosas de un pasado. Creo que, si encontramos por lo menos la manera de hablar de una forma común, sana sobre eso que ocurrió, a lo mejor no transmitimos eso a los siguientes.

Bibliografía

- ORTIZ DE GONDRA, Borja, *Los Gondra (Trilogía)*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2021.
- , *Nunca serás un verdadero Gondra*, Madrid, Literatura Random House, 2021.