



MINISTERIO
DE DEFENSA

INSTITUTO ESPAÑOL
DE ESTUDIOS
ESTRATÉGICOS



Los Gondra

(una historia vasca)

de
Borja Ortiz de Gondra

Dirección
Josep Maria Mestres

Producción
Centro Dramático Nacional
Colabora Instituto Etxepare



Sala
Francisco Nieva

Del
18 de enero
al
19 de febrero
2017

Reparto
(en orden alfabético)
Marcial Álvarez
Sonsoles Benedicto
Maria Hervás
Iker Lastra
Borja Ortiz de Gondra
Francisco Ortiz
Juan Pastor Millet
Pepa Pedroche
Victoria Salvador
Cecilia Solaguren
José Tomé

Escenografía
Clara Notari
Iluminación
Juanjo Llorens
Vestuario
Gabriela Salaverri Solana
Música original
Iñaki Salvador
Videoscena
Álvaro Luna
Movimiento y coreografía
Jon Maya Sein

**"UNA CRÍTICA DE
TEATRO.
LOS GONDRA (UNA
HISTORIA VASCA)
DE BORJA ORTIZ DE
GONDRA
TEATRO VALLE-
INCLÁN
(PLAZA DE LAVAPIÉS,
MADRID)
HASTA EL 19 DE
FEBRERO"**

"Una crítica de Teatro" Reseña del IEEEE
Federico Aznar Fdez-Montesinos 07.02.2017



**UNA CRÍTICA DE TEATRO.
LOS GONDRA (UNA HISTORIA VASCA) DE BORJA ORTIZ DE GONDRA.
TEATRO VALLE-INCLÁN (PLAZA DE LAVAPIÉS, MADRID)
HASTA EL 19 DE FEBRERO**

“A la naturaleza se la explica, al hombre se le comprende” escribía Dilthey queriendo significar con ello que el ser humano no es solo racionalidad, linealidad; quien lo vea así se equivoca. Es una estructura compleja en la que, como nos recuerda Nietzsche, se conjugan entremezclados elementos apolíneos y dionisiacos. Y las sociedades mucho más. Las familias, los clanes son el tejido sobre el que estas se construyen; son grupos sanguíneos pero también y sobre todo, colectivos dotados de lazos de una alta intensidad emocional.

Lo irracional, las emociones y su proyección en el tiempo deben ser por tanto tenidas en consideración en cualquier hecho social, constituyéndose en un necesario objeto de estudio; de hecho, es bien conocida su relación con la violencia (derivada del latín *vis*, fuerza y a su vez del griego *bios*, vida).

La plasticidad del teatro permite su escenificación, más aun la representación de dinámicas, de emociones encadenadas, de interacciones y conflictos que de ese modo se racionalizan al tiempo que se hacen comprensibles. Peor y recordando a Jenkins, “el terrorismo es teatro.” No es casualidad que Deimos y Fobos, personificaciones del terror y el pánico, fueran hijos de Ares, dios de la guerra, pero también de Afrodita, diosa de la belleza.

Como sostiene Manuela Fox, “las diferentes búsquedas estéticas de los autores para encontrar la manera de poner en escena el trauma colectivo de la violencia terrorista, ha dado lugar a una variedad de resultados, cuyo análisis es extremadamente interesante.”

Y es que, sí la guerra es un acto de comunicación, una dialéctica, con un suplemento de violencia, el terrorismo es, parafraseando a Mao una actividad política escenificada (palabra muy del gremio) mediante un cierto derramamiento de sangre. El terrorismo es ficción de guerra en la medida en que es ficción de poder.

Se trata de un combate expresivo, simbólico, una violencia con la que se pretende reclamar la legitimidad de una causa, erigirse en representante de la sociedad, poseedor de la verdad y vengador de sus agravios. Este teatro se representa no para los actores (las víctimas son actores involuntarios, cuando no parte del mobiliario, que quedan cosificadas en escena; es preciso sacarlas de la obra y humanizarlas cuanto antes) sino para un público al que se busca con ahínco. Con el terrorismo la política se hace violencia y la violencia pedagogía, una pedagogía con la que enseñar al pueblo desde el estrado. Está cortado a la medida de los medios de comunicación; sus actuaciones tienen las dimensiones en profundidad y anchura del objetivo de una cámara o de un escenario. Sus actos son una mera puesta en escena en la que se juega con los sentimientos buscando irracionales carambolas.

La obra que nos ocupa, producto de un dramaturgo bilbaíno (1965) que precisa explicarse y mantener la intimidad a un tiempo, por eso desde la incorporación de elementos autobiográficos, narra la historia clásica de la familia Arsuaga a lo largo de los últimos 150 años, a partir del asesinato en Algorta en el llamado “atajo del perro muerto” de su compañero de colegio (real o ficticio) Ignacio, miembro de esa familia, hecho del que, sin conocer la identidad de la víctima, tiene conocimiento inmediato y ante el que este se conduce con culpable indiferencia.

El tema del terrorismo no es extraño en nuestro país donde desde 1950 una treintena de obras lo tratan desde diferentes puntos de vista centrados sobre la experiencia nacional (el 11-M, pero sobre todo ETA) e internacional (el11-S). De hecho, no es la primera vez que Ortiz de Gondra aborda estos asuntos. En “Del otro lado” (2001) el eje es ya la rebelión contra el silencio y el miedo impuestos en el País Vasco. Dos hermanos reaccionan de manera diferente frente a la muerte en atentado terrorista de su madre y de otro de sus hermanos. Uno opta por el exilio, mientras otro se queda. Trece años después la situación sigue igual y uno de ellos muere.

En “Los Gondras” el marco se amplía, se hace discursivo y se enlazan sucesos de 1874 (un comienzo ausente de la obra pero el origen de todo), 1898, 1940, 1985 y 2015, en una suerte de bucle, de idas y retornos en la que la desgracia en un periodo viene a constituirse en parte del acervo familiar una vez releída en clave de futuro en otro. El

mundo de los sentimientos es siempre laberíntico, con múltiples vericuetos. Odio y culpa frente a perdón y olvido, las contradicciones de toda una sociedad.

La identidad es poliédrica y no puede racionalizarse porque no pertenece sólo a lo racional; cuando se hace así se le hurta una parte. La simple pregunta ¿quién soy? No tiene una sola respuesta y además esta cambia con el tiempo.

La cohesión es el objeto real de la pugna y la falta de claridad ayuda a ello. Es obligado saber siempre hacia donde resulta apropiado mirar. Ese es el debate real y el resultado debe quedar establecido. Pasado y presente, mirados con las claves adecuadas, vienen a ser lo mismo. Lo importante, al decir de Gilbert Becaud, son los Arsuaga (o los Gondra, en una dualidad solo separable con los conocimientos del autor).

El clan es la ecúmene, el conjunto del mundo conocido por una cultura, separado por la anecumene el mundo desconocido o mejor aún habitado temporalmente que es el resto. Las fechas enlazan hitos trágicos generales que se concretan en actos que golpean con singular dureza a la familia al tiempo que presentan la fractura de la sociedad y como ésta se vive, su reflejo, en el clan: la última guerra carlista, el Desastre del 98, el fin de la Guerra Civil, los años de plomo del terrorismo etarra y el momento actual.

La melancolía – en griego literalmente, “bilis negra” – una suerte de tristeza por una pena indeterminada, que envuelve todo y que no puede resolverse ni corregirse, impregna un discurso regresivo que marcha del presente al pasado para retornar súbitamente al presente, siendo el autor de la obra venido en actor el que personalmente da principio y fin a la misma. La muerte de un hermano joven señala cada uno de estos hitos extremos.

El resultado que la obra plantea es un bucle melancólico, como lo denomina Juaristi en su obra del mismo título, en la medida en que es incapaz de cerrarse y, perdida en el narcisismo, resolver su propia dinámica. Así, desencadenan un proceso que no solventan, porque la resolución es racional mientras el planteamiento emocional. Esa resolución en falso del problema se reitera una y otra vez en una familia que no busca vencedores ni vencidos sino trascender a las luchas sociales y perpetuarse, cosa que al final, castigo de los dioses, no consigue.

Cada hito es un *dejavú*, como sucede al contar las historias desde su final; pero también es una sucesión de agonías, de luchas entre el deseo de pertenecer y renovar la pertenencia por un lado, y el de escapar y alcanzar la libertad por otro; al mismo tiempo, explicita tanto las fracturas de la sociedad como las del clan con esta. Los lugares simbólicos ayudan a la interpenetración: un frontón (su enlace con la sociedad), el caserío (el espacio clánico), el armario de Cuba (el poder familiar), el broche. El juego que desarrollan la mayoría de los actores, representando un personaje distinto en cada época, ayuda a trenzar el discurso, a imbricarlo, a darle coherencia y potencia, a hacer que abandone el ámbito de las personas, a veces títeres del tiempo y las circunstancias.

En cada espacio temporal, tras una apología musical que es todo un homenaje a la vida y, con y pese a todo, una expresión de la solidez y cohesión del grupo, como epílogo de cada uno de los hitos queda en el aire un melancólico discurso similar al de Azaña: “paz, piedad, perdón” que condensa la lucidez emotiva y desolada del líder republicano y que no alcanza a tener respuesta sino que se reitera en cada nueva situación para subrayarse al final de la obra. Pero los muertos no volverán hasta la Comunión de los Santos y la disculpa no se explicita.

El término *catarsis* (*katharsis*, en griego), significa purga y se encontraba inicialmente referido a la medicina; en el mundo del teatro alude a la purificación experimentada por el espectador al identificarse con los personajes y sentir las mismas emociones que en escena. No pocos de los vascos que me acompañaban en la representación e incluso los autores de las reseñas consultadas, veían en la saga a sus propias familias. Tampoco viene mal recordarlo puesto que se sienten ecos similares a otros conflictos: en la antigua Yugoslavia, los francotiradores buscaban preferentemente matar a los hijos como forma de desarticular las familias; sólo sus prietas filas les permitirán subsistir, eso sí, al precio muchas veces de su libertad, de su indiferencia y/o de su inanidad.

El grupo se construye sobre acuerdos explícitos o implícitos en muchas ocasiones transparentes y que marcan el significado de las cosas. Su cuestionamiento o reformulación puede suponer su disolución.

Esta vital historia clánica, de familia en su sentido más amplio constituye, la base para las historias social y política que se construyen sobre ella; por tanto, resulta imprescindible su comprensión pues sin ella no puede entenderse el fenómeno en su conjunto. Y algo que no se comprende, difícilmente se va a poder resolver.

Esta obra ayuda a comprender. Ese es precisamente su valor estratégico y la razón de la crítica que se le realiza. Y es que el análisis del fenómeno que nos ocupa en no pocas ocasiones queda cojo pues falta la aproximación micro en la que se gesta, así como todas sus implicaciones en el entramado social. Enlazar los sentimientos de grupos menores con las dinámicas sociales es crítico para la correcta comprensión de un problema tan trascendente.

Sólo una puesta en escena extraordinaria (el director es Josep María Mestres, la escenografía está a cargo de Clara Notari mientras Gabriela Salaverri se ocupa del vestuario) y un fabuloso elenco de actores (José, Tomé, María Hervás y Sonsoles Benedicto extraordinarios dentro de lo extraordinario) han hecho posible un trabajo tan penetrante y clarificador.