

**EL NARRADOR EN LA AUTOFICCIÓN DRAMÁTICA.
LOS GONDRA (TRILOGÍA), DE BORJA ORTIZ DE GONDRA**

THE NARRATOR IN DRAMATIC AUTOFICTION:
LOS GONDRA (TRILOGÍA), BY BORJA ORTIZ DE GONDRA

José CORRALES DÍAZ-PAVÓN
Universidad de Castilla-La Mancha
jose.corrales@uclm.es

Resumen: La teoría sobre la autoficción dramática parte de la ausencia de la figura del narrador como clave para explicar las presuntas diferencias entre la autoficción narrativa y la que se escribe para el teatro. Sin embargo, la semiología del teatro y estudios de referencia como el de Abúin demuestran, a nivel teórico, lo que la escritura dramática del siglo XX evidencia: que la figura de un narrador teatral es perfectamente posible. Así, en este estudio se utilizará este concepto y el de *didascalía* propuesto por García Barrientos para analizar los mecanismos autoficcionales en la trilogía *Los Gondra*, de Borja Ortiz de Gondra, una de las más reconocidas dentro del panorama dramático español.

Palabras clave: Autoficción dramática. Narrador. Didascalía. Identidad. Borja Ortiz de Gondra. *Los Gondra*.

Abstract: The theory of dramatic autofiction is based on the absence of a narrator figure to explain the differences between narrative autofiction and theatre. However, Anxo Abúin's classic study and theatre semiology show that a theatrical narrator is possible, as is the case in 20th Century dramatic writing. This study will analyse the narrator and stage directions as autofictional mechanisms in Borja Ortiz de Gondra's *Los Gondra (trilogía)*, which is widely recognised as one of the most important dramatic autofictions in the Spanish dramatic panorama.

Keywords: Dramatic autofiction. Narrator. Stage direction. Identity. Borja Ortiz de Gondra. *Los Gondra*.

1. LA AUTOFICCIÓN DRAMÁTICA Y EL NARRADOR

1.1. La definición de la autoficción dramática

En un diálogo sobre la autoficción dramática entre los dramaturgos Pablo Iglesias Simón y Borja Ortiz de Gondra este último apunta que “el teatro ha llegado más tarde a

la autoficción [que la narrativa] [...] Sin embargo, creo que en el teatro estamos explorando caminos inéditos que pueden servir para renovar nuestros modos de narrar sobre un escenario” (Iglesias Simón y Ortiz de Gondra, 2019: 224). Este decalaje que el autor detecta en la creación escénica se puede extender a la teoría sobre la práctica autoficcional en el teatro, puesto que tal y como señalaba Ana Casas al preguntarse sobre la operatividad del concepto en ámbitos distintos a la narrativa: “en [...] el cine y el teatro [...] apenas se ha detenido la teoría de la autoficción” (Casas, 2018: 71). Para el teatro existían estudios pioneros como los de Vera Toro (2010) o el José Luis García Barrientos (2014), y en 2019 apareció el fundamental volumen colectivo del SELITEN@T: *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018). En homenaje al profesor José Romera Castillo* (Lain Corona y Santiago Nogales, 2019), que incluye múltiples capítulos sobre las nociones de *escrituras autobiográficas, escritura dramática autorreferencial, teatro (auto-)biográfico*, etc. y que es, hasta la fecha, la principal contribución al estudio de la autoficción dramática española. En buena medida los estudios incluidos en este volumen se integran en alguna de las dos grandes líneas que conforman los debates teóricos en torno a la autoficción en el ámbito audiovisual según Ana Casas: por un lado, las disquisiciones en torno a “la identificación problemática entre autor y personaje, así como los procedimientos retóricos específicamente espectaculares” (Casas, 2018: 71), y por otro la escenificación de “las tensiones entre factualidad y ficción de un modo, si cabe, más radical que los textos narrativos” (Casas, 2018: 76).

Gran parte de los capítulos de *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)* dialogan con las ideas de José Luis García-Barrientos respecto a las “paradojas de la autoficción dramática” (García-Barrientos, 2014: 127), que son especialmente interesantes para nuestro propósito por su interés en diferenciar de forma estricta entre narrativa y teatro¹. Para el investigador del CSIC sigue vigente la distinción aristotélica entre narrativa y drama como modos de imitación a partir de la inmediatez del teatro frente a la existencia de una “instancia mediadora (la voz del narrador, el ojo de la cámara)” (García-Barrientos, 2014: 128). De este modo, en los textos dramáticos no encontramos la figura de un narrador que medie entre el texto/espectáculo y el lector/espectador². En la autoficción teatral, pues, no operan los mismos procesos de identificación que en la novela, en tanto que la variable autor-narrador-protagonista propia de la narrativa se ve reducida a la identificación entre autor y personaje en el ámbito teatral (García-Barrientos, 2014: 137) en tanto que “no hay narrador que valga en el modo dramático o inmediato” (García-Barrientos, 2014: 132). García-Barrientos recurrirá, así, a teorías más flexibles de autoficción narrativa, que no imponen esta triple equivalencia, para explicar el funcionamiento de la autoficción teatral: a partir de las ideas de Ana Casas y Pozuelo Yvancos se remite a la “presencia de un autor proyectado

¹ No debemos olvidar que la teoría de la autoficción nace de reflexiones sobre la narrativa y la autobiografía, a partir de la obra de Doubrovsky y las teorías de Lejeune y Lecarme, en Francia, o de las reflexiones de Alberca, Pozuelo Yvancos y Casas, en España.

² Para evitar la reiteración del desdoblamiento de género gramatical, en este artículo se empleará el masculino singular para las abstracciones como *autor, narrador, espectador, lector*, etc.

ficcionalmente en la obra” y la “conjunción de elementos factuales y ficcionales” como elementos necesarios de las “figuraciones del yo” (García Barrientos, 2014: 131).

Sin embargo, la proscripción de la posibilidad de un narrador dramático es matizable tanto a la luz de las prácticas dramáticas contemporáneas como según los análisis semióticos del teatro. Tal y como señala María del Carmen Bobes Naves:

lo específico del texto dramático es el proceso semiótico que sigue, en dos fases (comunicación y transducción) que culminan en la lectura y en la representación, y el uso en simultaneidad de varios sistemas de signos en el escenario, los dirigidos al oído (signos verbales y algunos no verbales, como la música y el sonido) y los dirigidos a la vista (signos no verbales, todos ellos visuales) [...] El texto dramático se caracteriza fundamentalmente porque es un texto preparado para la representación (2006: 41-42).

Así pues, si asumimos que no hay una diferencia ontológica entre drama y narrativa en función de si hay una instancia que media o no entre el receptor y el texto/espectáculo, sino que la distinción depende de la aplicación de los códigos semióticos propios de la representación al propio texto, puede existir la figura de un narrador el teatro si esta está contemplada en el propio texto y se hace patente en el escenario al producirse su “transducción dramática” (Bobe Naves, 2006: 42). Esto no es solo una posibilidad teórica: la figura del narrador en el teatro tiene una historia de la suficiente entidad como para que supere cualquier intento de resumen en este artículo, si bien más adelante se hará referencia al imprescindible estudio de Anxo Abuín (1997) sobre el narrador en obras de teatro del siglo XX.

Asumida la posibilidad de la presencia de un narrador teatral, cabe preguntarse por su encaje en la autoficción dramática, dado que ha sido clave de bóveda en la comprensión de la autoficción narrativa. La existencia de un narrador dramático autoficcional no ha sido teorizada hasta ahora, si bien algunos análisis apuntaban hacia nociones solidarias. Simone Trecca postula la existencia de distintas formas de *mediaciones metadramáticas* en obras del teatro de la memoria, entre las que se encuentra “la utilización de un personaje pseudoautobiográfico, que de alguna manera representa un trasunto del autor mismo” (Trecca, 2016: 85), que no se califica, no obstante, de *narrador*. En un estudio sobre la obra de Angélica Liddell *Perro muerto en tintorería*, Mario de la Torre-Espinosa evidencia que “se observa la coincidencia de autor, personaje y narrador, condiciones indispensables para que se verifique el pacto autobiográfico de Lejeune, que como indicó Serge Doubrovsky, sí es compatible con el pacto ficcional” (De la Torre-Espinosa, 2014: 56). Sin embargo, cuando más adelante define la noción de autoficción teatral, la idea de narrador desaparece para dar pie a la de dramaturgo en tanto que director de escena:

[...] la autoficción teatral consiste en una representación escénica con una narración homodiegética donde se da la coincidencia en la misma persona del dramaturgo, el autor del texto, el actor y el personaje, en la que lo narrado se ubica en una posición ambigua entre el pacto de ficción y el pacto autobiográfico (2014: 57).

De modo que, aunque se reconoce la existencia de una narración homodiegética en la autoficción dramática, el estatuto del narrador de la misma no termina de consolidarse. Lo que De la Torre-Espinosa sí matizará posteriormente es la necesidad de que los cuatro elementos (incluyendo el dramaturgo) tengan que coincidir:

A pesar de que en otro trabajo previo [...] dijimos que era condición inexcusable la coincidencia en el escenario de autor dramático, director de escena, actor y personaje, esta combinación resulta ser excesivamente restrictiva dada la deriva de la autoficción teatral. Debemos tener en cuenta que el director y escritor puede fabular con su propia representación sobre el escenario, eligiendo para ello un cuerpo ajeno que apoye su propia identidad o bien ironice respecto a ella [...] Esta última estrategia no deja de ser un claro rasgo de ficcionalización del yo, una prácticamente absolutamente legítima en este tipo de propuestas (De la Torre-Espinosa, 2021: 823).

De la Torre-Espinosa asume, pues, la pluralidad de formas que puede adoptar la autoficción dramática, ya implícita en una de las primeras teorizaciones sobre ella, la de Vera Toro, a la que más adelante se aludirá. Sin embargo, es muy relevante el énfasis que De la Torre-Espinosa pone en la diversidad de posibilidades de identificación y en la corporalidad del hecho escénico, en tanto que en buena medida su análisis de la autoficción dramática va a enfatizar su capacidad para asimilar el escenario al patio de butacas, es decir, resaltar que el espectador comparte el mundo empírico, *real*, con lo que está sucediendo en escena (De la Torre-Espinosa, 2021: 824) coincida o no el actor con el autor.

Como señalaba Ana Casas, la tensión entre lo ficticio y lo factual es otro de los rasgos de la autoficción que ha provocado fricciones teóricas al aplicarse al teatro. García-Barrientos postula que el teatro es siempre ficción en tanto que implica el desdoblamiento de sus elementos constitutivos: el actor en personaje, el espacio, el tiempo y el público “reales” en otros “representados o ficticios” (García-Barrientos, 2014: 129-130). Esta opinión, sin embargo, desautoriza la necesidad de un juego entre la ficción y la factualidad como elemento necesario para la autoficción, por lo que es lógico que otros investigadores, como el propio Mario de la Torre-Espinosa, se distancien de esa idea:

Partimos del hecho de que considerar que esa información que ha sido revelada sobre el escenario, solo por el mero hecho de producirse ahí, sea convertida automáticamente en ficción es negar los derroteros de la escena contemporánea, donde coexiste un nuevo estatuto de realidad escénica. La dialéctica realidad-ficción es tan acusada que es difícil hablar de una denegación teatral en un modo clásico, sino que se requeriría de un nuevo marco de recepción ambivalente (De la Torre-Espinosa, 2016: 826).

Este “nuevo estatuto de realidad escénica” no sería el del completo reemplazo de la realidad por la ficción, sino el de “un delicado equilibrio entre ficción y mimesis no mediada”, que disuelve la dicotomía entre autor y personaje (De la Torre-Espinosa, 2016: 826). Para comprender este proceso postulamos que la presencia del narrador como

mediador, un demiurgo capaz de introducir lo *real* en lo ficcional, juega un papel relevante.

Así pues, cabe la posibilidad de encontrar autoficciones dramáticas que pongan en juego cuatro elementos, ligeramente distintos de la enumeración de Mario de la Torre-Espinosa: autor, narrador, personaje y actor. Los tres primeros son los clásicos de la autoficción narrativa, y son los que funcionan cuando leemos un texto teatral: la autoficción dramática transducida a escena añadiría, sin suprimir ninguno de los anteriores, al cuarto, el actor. Al igual que en narrativa se diferencia entre narrador y personaje, en nuestra teoría de la autoficción dramática vamos a distinguir entre ellos aun cuando se correspondan con la misma entidad en escena, dado que, como señala Simone Trecca sobre los *mediadores*: “cualquier enunciador teatral es personaje para el espectador, es un él que habla desde las tablas [...] [a]un cuando el autor le otorgue una función dramaturgica jerárquicamente superior a los demás entes de la representación” (Trecca, 2016: 82, n. 7). En lo que sigue, pues, la locución *narrador-personaje* será utilizada para referirnos a estos entes que ejercen ambas funciones simultáneamente y, por ello, se distinguen de los demás personajes por su “función dramaturgica jerárquicamente superior” (Trecca, 2016: 82, n. 7) en tanto que narradores.

Tanto el actor como el autor pertenecen al mismo nivel ontológico que los lectores o espectadores de la obra; el narrador y el personaje serían sus equivalentes en el universo de ficción. Cuando hay una perfecta coincidencia entre todos ellos y el autor es también intérprete presente en escena tendríamos un esquema en forma de círculo de las operaciones de interpretación de la figuración del autor por parte de los espectadores o lectores:

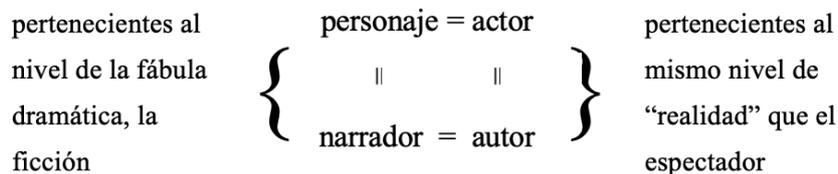


Tabla 1. Fuente: autoría propia.

Sin embargo, tal y como apunta Mario de la Torre-Espinosa, este círculo se puede romper en el eslabón que vincula al autor con el actor, dando lugar, en nuestra teoría, a un esquema lineal: autor = narrador = personaje = actor [distinto al autor del texto]. En este caso sigue siendo posible percibir el texto/espectáculo como una autoficción, y para ello consideramos fundamental entender el papel que juega el narrador en la transmisión de las claves de la figuración del yo autorial.

1.2. Narrador generador y didascalias

Si bien el estudio de Abuín *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX* (1997) es anterior a la consolidación de la autoficción dramática, sus ideas al respecto resultan en gran medida operativas cuando las aplicamos al análisis de obras en las que se detecta una figuración del autor. Abuín parte de una clasificación de narradores a partir de dos categorías fundamentales: el presentador y el generador. El primero de ellos sería aquel personaje que, ubicado fuera del universo ficticio de la obra, en prólogos o epílogos, delimita los contornos de aquel y establece el consenso entre actores y público para la correcta interpretación de la representación (Abuín, 1997: 26-27).

El generador, por su parte, será el que más atención va a merecer, hasta el punto de fusionarse con la definición que dará de *narración* y *narrador*:

Se hablará en este trabajo de *narración* cuando lo sucedido en escena sea la *representación dramática* del relato sobreentendido de un narrador; y será *narrador* aquel personaje encargado de narrar lo que los espectadores ven que está sucediendo en escena: un personaje cuyo oficio es, sencillamente, contar un relato, con la particularidad de que el *discurso oral de los acontecimientos* [...] es traducido, en un proceso de “*transemiotización*”, de un código verbal a otro audiovisual. El narrador oficia como maestro de ceremonias del espectáculo: su función es poner en escena una obra de teatro donde los personajes disfrutan del papel de *locutores*, sin ser verdaderamente *enunciadores* de su propio mensaje [...]. El narrador presentará, en definitiva, la enunciación de los personajes como su propia creación, por mínima que sea la naturaleza de sus intervenciones (Abuín, 1997: 29).

Este narrador se situaría en un nivel específico del universo de ficción dramática, desde el que “*explica, glosa, parafrasea la obra, interpreta el espectáculo, dirige sobre la escena a los otros personajes*” (Abuín, 1997: 29), si bien podemos detectar en él distintos niveles de omnisciencia. Caben, además, al menos dos opciones en su relación con la diégesis, es decir, con el propio argumento narrativo: que participe como un personaje más de él o que se mantenga al margen de la historia (Abuín, 1997: 106).

En todo caso, la aparición de esta figura daña una “*ilusión dramática*”, “*cimentada en una acción ofrecida directamente al público, sin mediación del autor*”, en tanto que configura “*un tipo especial de dramaturgia que se confiesa como sistema artificial, que se exhibe como producto de una ficción*”: “*nada sucede ya en escena como si no existiera la figura de un narrador que todo lo controla en su historia*” (Abuín, 1997: 29). Así, al tiempo que el narrador rompe con la coherencia propia del ilusionismo teatral, es el garante de la unidad del conjunto (Abuín, 1997: 159), al regir no solo lo que dicen los demás personajes, sino el solapamiento entre el tiempo y el espacio de su narración y lo que se escenifica en escena, la continuidad o discontinuidad entre escenas, las elipsis, adiciones, etc. (Abuín, 1997: 137-138).

Abuín concluye que el empleo del narrador es un recurso distanciador con respecto a la convención naturalista-ilusionista, dado que la impresión del espectador es la “intrusión extrañadora del autor en un universo que, paradójicamente, no le pertenece” (Abuín, 1997: 211), pero que va a regir a partir del momento de esa intrusión, que suele coincidir con el principio de la obra (Abuín, 1997: 153). Es recomendable incidir en esa “intrusión extrañadora del autor” por las implicaciones que este último sustantivo tiene en la autoficción dramática. Abuín empleará en otros momentos el más neutro *creador* a la hora de referirse al narrador generador, en tanto que “el espectador tiene la impresión de estar confrontado a un creador y a su mensaje, que es la representación misma” (Abuín, 1997: 105), creador que, sin embargo, era “empíricamente no identificable en ningún caso, repitámoslo una vez más, con la del autor real” (Abuín, 1997: 105). La idea a finales del siglo XX era, pues, que el narrador generador adquiriría ante el espectador la condición de personaje-creador de la representación, pero que mantenía una diferencia ontológica, al menos a nivel teórico, con la noción de *autor real*. Las autoficciones dramáticas del siglo XXI jugarán, precisamente, con la posibilidad de una identificación empírica entre el narrador generador y el autor real en el marco de propuestas teatrales que desafíen la diferencia entre ficción y realidad, y es por ello que la noción de un narrador-personaje, que se presenta ante los espectadores como *creador* del universo dramático, es tan sugerente a la hora de entender el funcionamiento de los mecanismos de figuración del yo en el teatro.

Todo lo anteriormente señalado respecto al narrador es operativo tanto para el texto como para su representación en escena. Sin embargo, Abuín también se detiene en la relación del narrador con las acotaciones de la obra, en las que se manifiesta la “narratividad del drama” al constituirse en una “*novela en cursiva*” que obliga al lector a adoptar un determinado ángulo o resaltar el simbolismo de algún objeto (Abuín, 1997: 40). De esta forma “la presencia de un mediador (narrador) abre mayores posibilidades de manipulación, por parte del autor, de las operaciones que provocan la intelección de una obra” cuando es leída (Abuín, 1997: 40).

Entramos aquí de lleno en la disquisición de la *voz* de las acotaciones. García-Barrientos defiende que, dada la supuesta inmediación del género dramático, las acotaciones son “enunciación sin sujeto”, discurso “objetivo e impersonal” (García-Barrientos, 2009: 1129), distintas a los paratextos, imputables al autor del texto teatral. No obstante, al afrontar las prácticas de escritura dramática contemporánea, García-Barrientos asume que hay acotaciones no genuinas, que él propone denominar *didascalias*. Estas se caracterizarían por lo siguiente: en ellas es necesario que “el sujeto de la enunciación sea el autor”; “que se encuentre[n] dentro de los límites del texto”, es decir, que no se evidencien como un elemento paratextual, aunque en puridad lo sean, y que “tienda[n] a confundirse con la acotación” (García-Barrientos, 2009: 1130). En las didascalias, pues, se pueden dar una serie de rasgos ajenos a las acotaciones que delatan que detrás de ellas hay un sujeto que las enuncia: la existencia de alternativas o ambigüedades en la configuración del universo dramático, el uso de la primera persona

gramatical y la aparición de marcas de subjetividad y estilo literario serían algunos (García-Barrientos, 2009: 1132-33).

Si en la propuesta de García Barrientos sobre las didascalias sustituimos *autor* por *narrador*, podemos completar las ideas de Abuín sobre la influencia del narrador dramático en las acotaciones: cuando en ellas se hace patente la subjetividad del narrador estaríamos ante unas didascalias, de modo que su capacidad mediadora se manifiesta no solo en sus intervenciones como personaje, sino en la misma arquitectura del texto. Esto no significa que todas las didascalias son autoficcionales, de la misma forma que tampoco lo serían los narradores generadores: podemos encontrar ejemplos de ambas estrategias en obras teatrales no autoficcionales. Sin embargo, la didascalia es una posibilidad fértil a la hora de jugar con los requisitos del subgénero autoficcional, dado que permite la confusión entre la subjetividad de la voz que la enuncia y la del autor empírico. La propuesta de Vera Toro sobre las distintas formas en que se podía manifestar la autoficción dramática recogía una que apuntaba al potencial de las acotaciones: la Autoficción II, en la que “el autor no comparte el nombre, sino otros rasgos de su identidad (descritos en las acotaciones) con un personaje interpretado por otro actor” (Toro, 2010: 237). Nuestra propia propuesta aúna la distinción entre acotación y didascalia de García Barrientos con la Autoficción II de Toro, pero asumiendo que se puede dar a la vez que una asimilación nominal entre autor, narrador y personaje, y con el autor como actor. Encontraríamos, pues, autoficciones con narrador-personaje y con acotaciones (que no utilizan las posibilidades de la subjetivación de las acotaciones) y autoficciones con narrador-personaje y con didascalias (que sí las exploran, manifestando también en ellas la presencia del narrador generador homodiegético).

Así pues, el narrador generador y las didascalias son dos estrategias posibles que permiten trasladar, de forma transitiva, los dos elementos de identificación conocidos por los receptores (la coincidencia nominal y la profesión de escritor) entre las cuatro entidades que, en esta propuesta teórica, se ponen en juego en la autoficción dramática: autor del texto, narrador, personaje y actor. Al utilizar entidades que pertenecen al mismo nivel de realidad que los espectadores (el autor del texto y el actor) y otras que pertenecen al nivel de la ficción dramática (el narrador y el personaje), esta identificación supone una conjunción de elementos reales y ficticios que nos sitúan de lleno en el terreno de la autoficción dramática. Veamos ahora cómo funcionan aplicadas a *Los Gondra (trilogía)*, de Borja Ortiz de Gondra.

2. YO, BORJA, BOSCO: LOS GONDRA (TRILOGÍA), DE BORJA ORTIZ DE GONDRA

Los Gondra (trilogía), de Borja Ortiz de Gondra, es posiblemente una de las propuestas más interesantes del panorama de la autoficción dramática en español en tanto que ha contribuido a la consolidación del género, tal y como ha señalado para el primero de los textos de la trilogía Mario de la Torre-Espinosa (2019: 564-566). El carácter

autoficcional de algunas de las partes de la trilogía ya ha sido expuesto antes: para la primera obra del tríptico remitimos al recién citado estudio de De la Torre-Espinosa y al de Carole Egger (2019); para la primera y la segunda a los de Alison Guzmán (2021) y Alonso Rey (2021). El propio Ortiz de Gondra califica de autoficción tanto el tríptico teatral como su novela *Nunca serás un verdadero Gondra* en el prólogo a la edición de *Los Gondra* (Ortiz de Gondra, 2021: 9), en el que además de detallar la génesis de los textos explica la decisión de participar como actor en las representaciones de las obras teatrales (Ortiz de Gondra, 2021: 13). Por consiguiente, en las páginas que siguen no se discutirá en profundidad el carácter autoficcional de *Los Gondra (trilogía)*, en tanto que ya está demostrado. Sin embargo, considero oportuno utilizar esta trilogía como ejemplo de la pertinencia de las nociones de narrador generador y didascalía a la hora de comprender la construcción de la figuración del yo autorial y el pacto autoficcional en obras dramáticas, en la medida en que los análisis anteriores sobre el tríptico no utilizan estos conceptos, ni, por razones cronológicas, toman en consideración el conjunto de los tres textos.

Es recomendable, no obstante, partir de unos breves apuntes acerca de la trilogía de Ortiz de Gondra para contextualizarla: escrita y estrenada entre 2016 y 2021 (Ortiz de Gondra, 2021:10-18), explora las consecuencias de las divisiones político-sociales de la sociedad vasca (el carlismo, el franquismo y el terrorismo etarra) en la familia Gondra, si bien el autor detecta cierta especialización en cada una de las partes que la forman: “en la primera, *Los Gondra (una historia vasca)*, había tratado de la historia; en la segunda, *Los otros Gondra (relato vasco)*, del perdón; en la tercera, *Los últimos Gondra (memorias vascas)*, de la memoria” (Ortiz de Gondra, 2021: 17). A su vez podemos ver que en cada una de ellas se presta mayor atención a un plano temporal: el pasado en la primera, el presente en la segunda y el futuro en la última.

2.1. El pasado: *Los Gondra (una historia vasca)*

La primera de las obras de la trilogía, *Los Gondra (una historia vasca)*, se compone de dos líneas temporales distintas que organizan su estructura. En los términos que acuña Pilar Jódar para denominar estos dos planos, encontramos, por un lado, un “nivel marco” (2019: 271), que incluye el prólogo, el interludio y el epílogo de la obra y que se sitúa cronológicamente después de mayo de 2015, pero en el pasado del espectador. En él, un personaje llamado Borja lidia con los problemas éticos que supone la escritura de la historia de su familia, marcada por las divisiones y los silencios. Por otro lado, tendríamos un “nivel inserto” (Jódar, 2019: 271), constituido por los tres actos restantes (cuya continuidad rompe el interludio, ubicado entre el primero y el segundo), en los que presenciamos tres hitos en la historia de la familia Arsuaga que provocan la división en dos ramas de cada generación de la familia a raíz de las circunstancias político-sociales: el terrorismo etarra en el acto 1, que transcurre en 1985; la guerra civil y el inicio de la

dictadura en el segundo, que se desarrolla en 1940, y las guerras carlistas y la independencia de Cuba en el último, que se ubica 1898.

El prólogo comienza con una ruptura de la cuarta pared de un personaje que se proclama Borja Ortiz de Gondra y se dirige a los espectadores para contarles los orígenes de la obra que se va a representar:

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

La primera llamada es de [nombre del teatro donde se represente la función]. El director, [nombre del director del teatro], quiere leer una obra mía, me pregunta qué estoy haciendo (Ortiz de Gondra, 2021: 25).

Tal y como se indicó, Abuín señalaba que la intrusión del narrador suele coincidir con el inicio de la obra, momento en el que se rompe el ilusionismo mimético y se establece el consenso entre público y narrador. En este caso, para ficcionalizar la intrahistoria de la creación del texto al mencionar un teatro y un director distinto en cada representación (vinculándolo, así, a cada una de ellas) y para acabar con la separación entre ficción y realidad al presentar directamente al narrador-demiurgo del universo dramático como el autor factual del texto. Si los espectadores saben que, como sucedió en la primera representación de la obra en 2017 y en el montaje conjunto de la trilogía en 2021, el actor que interpreta al narrador-personaje Borja es el propio Borja Ortiz de Gondra, la ruptura entre el plano ficticio y el real es completa al producirse la identificación circular entre autor, narrador, personaje y actor. El propio Ortiz de Gondra denomina “narrador” al personaje que le permite estar en escena relatando el pasado al tiempo que añade componentes ficticios: “aunque el cuerpo y algunas de las memorias que se presentaban en cada función sí eran los míos, ese narrador en escena no era exactamente yo, sino [...] una ficción de mí mismo” (Ortiz de Gondra, 2021: 14).

Si este narrador se manifestara únicamente en la interpelación a los espectadores que constituye el prólogo, podríamos estar ante un narrador presentador más que ante un narrador generador, según la terminología de Abuín. No obstante, Ortiz de Gondra decidirá aprovechar la posibilidad, ya postulada por Abuín, de hacer del narrador un personaje del universo dramático, capaz de interactuar con los demás personajes. En el interludio encontramos a Borja con su madre, Natalia, discutiendo acerca de la pertinencia de relatar la historia familiar:

NATALIA.— (*Interrumpiéndolo*). Ya te lo ha dicho tu padre: no tienes derecho a contar nada [...] Deja ya de inventar historias.

BORJA.— ¡Alguien tiene que dar testimonio!

NATALIA.— No en el teatro, como si fuéramos... Las cartas que recibieron tu abuelo y tu hermano eran bien reales.

BORJA.— Pero en la obra se apellidan Arsuaga, no Gondra; las fechas también están cambiadas, no es exactamente nuestra familia (Ortiz de Gondra, 2021: 57).

Si aceptamos, tal y como postulaba Abuín, que al narrador teatral le bastan intervenciones mínimas y sobreentendidos del público para presentar las enunciaciones de los otros personajes como su propia creación, fragmentos como el anterior permiten vincular los dos niveles (marco e inserto) de *Los Gondra*: aunque el narrador-Borja no ha aparecido en el acto 1, captamos que los Bosco y Nuria Arsuaga del acto 1 son el trasunto de los Borja y Natalia del interludio, convertidos en personajes de una ficción ambientada en el pasado (1985) y escrita por el personaje-Borja, que recibe así no solo la identidad nominal sino la condición de escritor³ como rasgo que le permite a un mismo tiempo ser el narrador-creador del universo dramático y la figuración del autor factual. Esta conversión del pasado en una ficción cuyo autor comparece en otro nivel de la obra priva a esos personajes de la condición de entes independientes del narrador-creador que les da forma. Ocurrirá lo mismo con otros personajes que aparecen en los dos niveles-marco: Ainara, prima de Bosco Arsuaga, será el equivalente a la prima Ainhoa del epílogo y el fantasma de don Íñigo de Gondra en el interludio y el epílogo, se correspondería con el fundador de la saga, Alberto Arsuaga, en el acto 3.

Bosco Arsuaga, pues, se convierte en otra figuración del autor, esta vez siguiendo el esquema lineal a partir de la asunción por parte del espectador de que es un personaje ficticio creado por el narrador-Borja para esconder su identidad con otro nombre: autor [Borja Ortiz de Gondra] = narrador [Borja] = personaje [Bosco Arsuaga] = actor [Marc Bosch en la representación de la trilogía en 2021 (CDN, 2021)]. A la (pseudo)identidad nominal se va a añadir la característica de *imaginador de ficciones* como forma de profundizar en la identificación entre Bosco y el personaje-narrador Borja y en la condición de ficción producto de la imaginación de un personaje-demiurgo de la obra que estamos viendo:

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

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

ALBERTO.— Un Arsuaga mentiroso y fabulador que poco sabe realmente de nosotros.

[...]

IGNACIO.— Pero quiere imaginarnos juntos (Ortiz de Gondra, 2021: 96).

La condición de *ficción* producto de la imaginación del narrador generador del espectáculo al que estamos asistiendo no se circunscribe al nivel inserto de *Los Gondra*, sino también al nivel marco. Será evidente, sobre todo, en el epílogo, en el que el narrador Borja enuncia las acciones que llevarán a cabo tanto el personaje de Ainhoa (convirtiéndola, pues, en locutora y no enunciativa de su propio discurso, tal y como

³ Si bien no todos los narradores generadores tienen que asimilarse a personajes escritores, esta característica, sumada a la identidad nominal, contribuye a desdibujar la frontera entre autor factual de una obra dramática y su narrador generador, lo que refuerza la impresión de autoficción dramática.

indicaba Abuín) como él mismo en tanto que personaje, al tiempo que explicita que el final de la obra es producto de su imaginación:

BORJA.— Tengo una cita con mi prima Ainhoa esta tarde. Sé que ella y mi hermano Juan Manuel se estuvieron viendo antes de que él muriera. No sé qué se dijeron, qué pasó entre ellos después de tantos años de aquella diana. No sé cómo terminará esta historia. Pero he de imaginar un final. Ocurriría en el frontón [...] Ainhoa está borrando una pintada. Yo entro.

En el frontón, Ainhoa borra una pintada.

BORJA.— ¿Eres Ainhoa?

AINHOA.— ¿Borja? (Ortiz de Gondra, 2021: 99).

Esta cita nos sirve para comprobar que Borja en tanto que narrador generador vacila a la hora de asegurar su grado de conocimiento de lo sucedido. Podríamos, pues, asumir que se trata de un narrador que duda de su propia omnisciencia (una posibilidad prevista por Abuín), duda que se extiende a las didascalias de la obra, alejándolas así de la condición de acotaciones y vinculándolas con el narrador. Si bien las acotaciones del nivel inserto son impersonales (acotaciones propias en el sentido de García Barrientos) en algunas del nivel marco encontramos dudas acerca de la conciencia de Borja-personaje de la presencia del fantasma de don Íñigo de Gondra, dando pie a la aparición de una subjetividad que podría ser la del propio narrador, como ocurre en la didascalia inicial del epílogo: “*El fantasma de don Íñigo parece seguir exclamando en silencio, aunque esta vez Borja siente la presencia extraña a su lado y quizás llega a oír la enigmática advertencia*” (Ortiz de Gondra, 2021: 99). Sin embargo, aquí falta en ella la identificación evidente entre el narrador, personaje y autor, por lo que cabría dudar del carácter autoficticio de esta didascalia. Será en las siguientes piezas de *Los Gondra (trilogía)* donde Ortiz de Gondra utilice todo el potencial autoficticio de las didascalias.

2.2. El presente: *Los otros Gondra (relato vasco)*

La segunda parte del tríptico, *Los otros Gondra (relato vasco)*, explorará la posibilidad del perdón entre las dos ramas de la familia Gondra: Borja y su madre, Natalia, por un lado, y Ainhoa y su hija Edurne, por el otro. El origen de la división es la supuesta participación de Ainhoa en el señalamiento de Juan Manuel, hermano de Borja, como objetivo de ETA el día de su boda, en los años 80 (que se corresponde con la historia recreada, con otros nombres, en el acto 1 de *Los Gondra*). Si en la primera obra del conjunto existían dos niveles enmarcados formalmente en actos y prólogo-interludio-epílogo, respectivamente, en *Los otros Gondra* encontraremos al menos tres planos ontológicamente distintos, cuyo espacio y tiempo difieren, pero que formalmente se presentan como un continuo de escenas sin ninguna jerarquía entre ellas. El más ficticio de estos planos sería las recreaciones de los encuentros entre Juan Manuel y Ainhoa en el frontón de Algorta en los años 80; otro plano lo constituirían las escenas entre Borja, Natalia, Ainhoa y Edurne en diversos espacios de Algorta en 2017, y, el último, las

intervenciones metaficcionales de un personaje-narrador llamado Yo, que sería el regidor último del orden y el desorden del universo ficcional que nos presenta, y que es capaz de romper la cuarta pared y, con ella, la división entre el escenario y el patio de butacas.

Los otros Gondra comienza, precisamente, en este nivel metaficcional. La primera intervención del texto, en boca de Yo, es un monólogo en el que el personaje cuenta al público que, en la ceremonia de entrega de un premio literario en su pueblo natal, Algorta, en mayo de 2017, se acercó a él una mujer desconocida para reprocharle lo siguiente: “No tienes derecho. Tú no sabes nada de lo que pasó entonces, ni de lo que andan diciendo ahora que todos han visto la obra de *Los Gondra*. Me has arruinado la vida con eso del teatro. [...] Soy tu prima Ainhoa, la de verdad” (Ortiz de Gondra, 2021: 106). *Los otros Gondra (relato vasco)* se inicia, pues, con un relato alternativo del hecho con el que terminaba *Los Gondra (una historia vasca)*: el primer encuentro entre Borja Ortiz de Gondra y su prima Ainhoa. Sin embargo, esta vez se nos relata por un narrador que comienza la obra y que se asimila al autor en tanto que escritor de *Los Gondra*, como un encuentro con la prima *de verdad*, en lugar del producto de la imaginación del narrador, lo que refuerza la impresión de un relato factual, y no de *teatro* en tanto que sinónimo de ficción. Este encuentro desencadenará una reacción emocional en Yo:

YO.— [...] Volverán los miedos, y la culpa, y las palabras que se dijeron o tal vez no.
Y comprendo que tendré que pasar del otro lado del espejo.
Otra vez.
Escuchar esas voces que me hablan ahí dentro
muy adentro.
Otra vez.
Y volver a mirarme desde fuera.
Una vez más.
Porque, ¿quién escribe a quién? (Ortiz de Gondra, 2021: 106).

En la grabación de la representación de la obra en 2019 algunas de las frases de la cita anterior están puestas en boca de otro personaje, que resultará llamarse Borja (Ortiz de Gondra, 2019: s. p.), lo que refuerza la impresión de una escisión en dos del narrador para lograr mirarse desde fuera. El actor que daba cuerpo a Yo era el propio Borja Ortiz de Gondra, por lo que encontramos una reedición de la estrategia autoficcional de *Los Gondra*: por un lado, el modelo circular de identidad autoficcional, en el que el propio Borja Ortiz de Gondra (autor del texto y actor) interpretaba a Yo (narrador y personaje). Por otro, el modelo lineal de identificación transitiva, que coexiste escénicamente con el anterior: autor [Borja Ortiz de Gondra] = narrador [Yo] = personaje [Borja] = actor [Jesús Noguero en 2019 / Joaquín Notario en 2021].

Sin embargo, el uso de dos personajes como estrategia de figuración del yo es más interesante en *Los otros Gondra* que en la obra anterior: en ella Bosco era un personaje del “marco inserto” ficticio que nunca interactuaba con el narrador-Borja. En *Los otros Gondra*, al contrario, Yo y Borja cohabitarán en escenas que permiten escenificar psicomaquias como esta:

YO.— ¿Qué obra puedo hacer si nadie quiere subirse al escenario conmigo?
BORJA.— Esas dos primeras escenas que has escrito... ¿Qué derecho tienes tú a imaginar un pasado del que no sabes nada?
YO.— ¿Qué quieres que haga, si no? ¿Callarme definitivamente? [...] Las respuestas tiene que tenerlas mi madre, pero no me las va a decir nunca.
BORJA.— Porque tú nunca has sabido escuchar lo que es de verdad importante. Y habré de ser yo, no tú, quien ahora escuche esa voz, quien imagine algo que tú nunca has querido oír (Ortiz de Gondra, 2021: 124-125).

Se trata de una posibilidad producto de los poderes omnímodos de un narrador generador que se confunde con el escritor real del texto, un narrador capaz de convocar a su propio alter ego para plantear escénicamente las dudas que le suscita la escritura de un pasado cuyos hechos desconoce. Si el escritor factual, que ante el espectador se presenta como un narrador-creador, Yo, no puede encontrar una respuesta en los hechos, será Borja, él mismo convertido en otro personaje que también es capaz de *imaginar* lo que nunca ha querido oír, quien cree para el espectador distintas versiones del encuentro entre Ainhoa y Juan Manuel en el frontón de Algorta y quien lidie con los reproches de su madre, Natalia. La escena siguiente al monólogo inicial, titulada “Tal vez la primera escena” (Ortiz de Gondra, 2021: 106), es una primera versión del encuentro entre Ainhoa y Juan Manuel en el frontón. A ella le sigue “La conversación que mi madre no me dejaba escribir”, que comienza así:

NATALIA.— Deja de inventar. No pudo ocurrir así.
BORJA.— Es mi oficio, inventar historias.
NATALIA.— [...] no inventes lo que no sabes.
BORJA.— Precisamente porque ninguno queréis decirme qué pasó tengo que imaginarlo. El frontón. La pintada. Qué se dijeron (Ortiz de Gondra, 2021: 110-111).

Borja, así, recibe no solo el nombre del autor sino también la condición de escritor, que se funde con la de narrador generador de las escenas ficticias que se insertan en la obra, dado que esta mínima conversación le convierte en el creador de la escena inmediatamente anterior. Así pues, asistimos a un juego de cajas chinas entre los distintos narradores generadores: por un lado, Borja es un personaje escritor que es también el narrador creador de las escenas ficticias entre Ainhoa y Juan Manuel; por otro, tendríamos a Yo, que es el personaje narrador jerárquicamente superior, capaz de escapar del plano metaficcional que le es propio e interactuar tanto con Borja como con el resto de personajes de la obra, pertenezcan al plano de Borja-Natalia-Ainhoa (Algorta, 2027) o al de las recreaciones ficticias de las conversaciones entre Juan Manuel y Ainhoa (Algorta, años 80):

YO.— (*A Juan Manuel.*) ¿Qué sé yo si hubo reproche o abrazo? ¿Qué derecho tengo entonces a inventar tu dolor y tus palabras; a pergeñar una escena que tal vez nunca ocurrió?

BORJA.— Ocurrirá en el teatro, y con eso basta. Se llama autoficción, tú mismo lo has dicho: eso que nos ayuda a vivir. No estuviste allí. No viste jamás a tu hermano convertido en el fantasma de sí mismo: un hombre vencido de cincuenta y cinco años. Escribe y expía esa culpa (Ortiz de Gondra, 2021: 138-139).

Ante el lector-espectador, pues, queda clara la vinculación entre Yo y Borja Ortiz de Gondra en esta obra abiertamente declarada “autoficción”. Pero además de los personajes, Ortiz de Gondra utilizará las didascalias de una forma mucho más experimental en *Los otros Gondra* que en la obra anterior para ahondar en la condición de narración homodiegética de la pieza. Ya desde el *dramatis personae* inicial, se produce el desdoblamiento en dos personajes de la figuración del autor: “Yo, 53 años” y “Borja, hijo de Natalia, 53 años” (Ortiz de Gondra, 2021: 104). “Yo” es una didascalia en el sentido de García Barrientos en tanto que establece desde el nombre del personaje un punto de vista absolutamente subjetivo a través de la deixis personal. Puesto que en el programa de mano de la puesta en escena de la trilogía en 2021 (CDN, 2021) se indicaba que Borja Ortiz de Gondra interpretaba a Yo, la didascalia podía sobrevivir a la transducción escénica del texto, dado que para los espectadores Borja Ortiz de Gondra interpretaba a Yo, es decir, él mismo.

Además, gran parte de los títulos de las escenas también son didascalias, en tanto que evidencian la presencia de una primera persona a través de deícticos y verbos conjugados en primera, segunda y tercera personas del singular: “La conversación que mi madre no me dejaba escribir” (Ortiz de Gondra, 2021: 110), “Nunca aprendiste y ahora es tarde” (Ortiz de Gondra, 2021: 133), “¿Debo seguir?” (Ortiz de Gondra, 2021: 137). En estas didascalias podemos detectar al narrador generador no solo en la persona gramatical, sino en su expresión de las dudas acerca de la legitimidad de la escritura o los problemas de resistencia familiar que afrontan los personajes que asumen la identidad del autor en las escenas dialogadas. Incluso podríamos postular que el narrador Yo se dirige al personaje Borja o a sí mismo cuando titula una escena “Nunca aprendiste y ahora es tarde”. Otros títulos, como “Tal vez la primera escena” (Ortiz de Gondra, 2021: 106) o “Quizás la última escena que escribas” (Ortiz de Gondra, 2021: 139), introducen la duda acerca de la certidumbre del universo ficcional, cumpliéndose así otra de las características de las didascalias de García Barrientos en tanto que expresión de una subjetividad. Se trata de una estrategia de narración homodiegética propia del texto escrito que puede sobrevivir a la transducción escénica de la obra: según la grabación de la representación el Teatro Español de 2019, estos paratextos se proyectaban en el escenario (Ortiz de Gondra, 2019: s. p.), indicando al espectador el punto de vista desde el que se genera el universo ficcional que ve sobre las tablas.

Sin embargo, las didascalias más significativas con respecto a la presencia explícita de un narrador homodiegético que se funde con un personaje del texto sean aquellas en las que se describen las acciones de Yo, como ocurre al final de la obra:

YO.— [...] En el paquete que recibí estaban las veintiocho cartas. Exactamente el mismo número de funciones que me habían propuesto hacer en [nombre del teatro donde se represente la función].

Hoy estoy aquí, en un escenario. Puede que esta historia de los Gondra sea toda verdad o toda mentira. O una mezcla de testimonio y ficción. Nunca se sabrá. Como yo tampoco llegaré a saber nunca qué pasó en un frontón de Algorta entre mi hermano Juan Manuel y mi prima Ainhoa, si es que alguna vez tuve un hermano y una prima.

Yo solo puedo decir que he sido fiel a las voces que escucho aquí dentro, muy adentro, donde nada miente.

Yo saco una carta de la carpeta. Enciendo un mechero. Acerco la llama a la carta, que empieza a arder [...] (Ortiz de Gondra, 2021: 153).

“Yo saco una carta de la carpeta. Enciendo un mechero” es una forma perfectamente gramatical de escribir desde una primera persona que refuerza la fusión entre personaje, narrador y autor (los mismos elementos que en la autoficción narrativa) en la lectura del texto. A diferencia de los otros paratextos didascálicos, la supervivencia de esta didascalia en la representación de la obra dependerá del actor elegido: si es el autor factual de la obra quien saca la carta de la carpeta y enciende el mechero, se cumplirá con el modelo circular de figuración de la identidad autoficcional. Si es otro, se cumpliría con el lineal transitivo, y quien realiza esas acciones no será por tanto el autor, sino el narrador generador homodiegético.

Como vimos en el texto inicial de la trilogía, la ruptura de la cuarta pared por parte del narrador generador en el prólogo servía para vincular el texto con cada una de las representaciones, ahondando en el juego de confusión entre la realidad del espectador y el universo de ficción de la escena como parte del componente autoficcional de la obra. La destrucción de las cartas por parte del autor-narrador-personaje al final de *Los otros Gondra* opera igual, dado que plantea una conexión entre el componente factual de la trama (las cartas) con cada una de sus representaciones, al mismo tiempo que menoscaba la certidumbre de lo narrado-escenificado en escena, “una mezcla de testimonio y ficción”. Que las cartas que se destruyen en escena no pueden ser las reales lo indica no solo la coincidencia inverosímil de que haya el mismo número de cartas que de funciones programadas⁴, sino la propia intrahistoria de la obra, que fue representada en 2019 en el Teatro Español y en 2021 en el Teatro Valle-Inclán del CDN, lo que implicaría la existencia de dos juegos de cartas.

2.3. El futuro: *Los últimos Gondra (memorias vascas)*

La última parte de la trilogía, *Los últimos Gondra (memorias vascas)*, heredará de sus antecesoras el juego con la escisión en dos personajes de la figuración del autor y el uso de didascalias homodiegéticas. No analizaremos en profundidad, por tanto, la coexistencia de Borja-Yo (que reproduce los elementos ya explicados para *Los otros Gondra*, incluido el papel de Ortiz de Gondra como actor en sus representaciones hasta

⁴ De hecho, en la representación de 2019 se hablaba de 34 cartas (Ortiz de Gondra, 2019: s. p.).

la fecha), sino el papel que juega el narrador generador en aquello que diferencia a la última pieza del tríptico de sus antecesoras: la confusión entre la realidad y la ficción propia del género autoficcional. En las anteriores entregas, la *realidad* la constituía el pasado familiar de la familia Gondra, pasado cuya veracidad era constantemente puesta en duda por un narrador generador, interpretado por el propio autor, incapaz de lograr la información necesaria para reconstruirlo. En *Los últimos Gondra (memorias vascas)*, al contrario, lo que se intenta reconstruir es el futuro, lo que sucederá tras la muerte de Borja Ortiz de Gondra. Esto plantea un problema de verosimilitud, dado que sitúa en escena a alguien que se identifica con el autor del texto proclamando su propia muerte:

YO.— ¡Yo no estoy muerto! Estoy aquí, presente, (*Al público.*) delante de ustedes. Es complicado de explicar. Yo no soy un actor. Tampoco soy un personaje. Soy una persona real. (*Mostrando un certificado.*) Y sin embargo, en el certificado de defunción dice que fallecí el 12 de mayo. ¿Cómo puede ser?

NATALIA.— En esta función estás muerto. ¡Y no discutas más! (Ortiz de Gondra, 2021: 160).

Yo se presenta como “una persona real”, ajena a la categoría de ficción que implica el concepto “personaje”, y capaz, por tanto, de comunicarse directamente con el público, situado en su mismo plano ontológico. Esta ruptura de la cuarta pared por parte del narrador generador en los momentos iniciales de la obra (tal y como planteaba Abuín que solía operar este tipo de narradores) sirve para lograr la complicidad del público a la hora de aceptar una situación *a priori* imposible dada la divergencia entre el universo de ficción (en el que el autor está muerto) y la realidad de los espectadores (en la que está presente en escena). Los espectadores pueden, sin embargo, aceptar como válida la misma explicación que el narrador generador recibe: que está muerto “en esta función”, un ámbito metaficcional, a caballo entre la realidad y la ficción. Se mantiene, pues, el marco metaficcional a partir de la ruptura de la cuarta pared, en el que espectadores y narrador generador coexisten y se rompe la frontera entre ficción y realidad, ya presente en el inicio o el final de la primera y segunda partes de la trilogía.

Los últimos Gondra se articulará en torno a dos planos: el de los muertos, en el que un coro de “Sombras del ayer” conformado por los antepasados de los Gondra (como Natalia o don Íñigo de Gondra) acompaña a Borja y Yo; y el de los vivos en ese supuesto futuro posterior al 12 de mayo (pero anterior al momento de su representación), en el que las distintas ramas de la familia Gondra discuten en torno a la herencia de Borja. No obstante, son los narradores generadores los que crean ambos planos y los comentan ante los espectadores, de forma que Borja puede pronunciar una frase como “No. No ocurrió así. No ha ocurrido todavía” (Ortiz de Gondra, 2021: 161) o Yo decir “Es que no es realista que Matthew hablara en perfecto castellano” (Ortiz de Gondra, 2021: 162). La inferencia es, pues, que lo que vemos en escena es una ficción imputable a su imaginación. Además, las “Sombras del ayer” recordarán constantemente a Borja y a Yo que lo que está sucediendo en escena es producto de su imaginación, imponiendo al

espectador, pues, la sensación de un narrador generador en los términos de Abuín, cuya confusión es el principio rector del universo ficticio. Al principio de la obra, dirán a Borja que “lo que recuerdas/lo que sueñas/lo que inventas/son todo uno” (Ortiz de Gondra, 2021: 162), idea que se reiterará al final de *Los últimos Gondra*:

Yo despierto.

O quizá solo ingreso a otro sueño del que nunca se despierta.

Borja, que soy yo pero no soy yo, me susurra:

BORJA.— (*A mí.*) Es posible que no haya más memoria que la de las heridas, Borja.

Y los antepasados susurran también, quizá despidiéndome por fin:

Sombras del ayer. Y que todo no haya sido más que un mal sueño tuyo en la noche oscura (Ortiz de Gondra, 2021: 231).

Esta última cita nos permite analizar también el uso de las didascalias en *Los últimos Gondra*. Aunque en esta no aparecen los títulos de las escenas en primera persona que vimos en la obra anterior, las posibilidades autoficcionales de las didascalias homodieéticas se utilizan de forma más explícita, al mezclar el narrador didascálico con el personaje: Borja susurra a un personaje, que es Yo, que es a la vez el narrador que aparece en los paratextos (“*A mí*”). Aparece también ese componente de duda acerca de la constitución del universo dramático que García-Barrientos prescribía para estos paratextos, en tanto que el narrador, al igual que el personaje narrador Yo al principio de la obra, plantea la duda de su posible muerte, mezclada con el tópico del dormir y el despertar. Otras didascalias no solo servirán para vincular al tiempo que diferenciar a Borja y Yo, sino para establecer la relación entre estos personajes y el autor factual de la obra ante el lector, como en la que quizá sea la más autoficcional de todas las incluidas en la trilogía: “[...] *de las sombras surgimos el fantasma de Borja y yo que escribo esto*” (Ortiz de Gondra, 2021: 225).

3. CONCLUSIONES

Si después de haber examinado el empleo del narrador generador en la trilogía de Ortiz de Gondra recordamos las palabras del propio autor con las que se abrió este artículo, en las que vinculaba la autoficción teatral con una renovación de “nuestros modos de narrar sobre un escenario” (Iglesias Simón y Ortiz de Gondra, 2019: 224), podemos entender mejor de qué forma esta figura contribuye a la configuración de esa *narración* escénica. Con respecto a las ideas de Abuín, la innovación del empleo de un narrador en autoficciones dramáticas consiste en vincular explícitamente al autor del texto con el narrador-creador del mundo ficcional representado, lo que permite conectar el universo de ficción que se desarrolla en escena y el universo de *no ficción* de los lectores/espectadores en tanto que supone la indudable “intrusión extrañadora del autor en un universo que [...] no le pertenece” (Abuín, 1997: 211).

Con ello se consigue, al mismo tiempo, cumplir con las dos características postuladas para la constitución de autoficciones: la mezcla de elementos ficticios y factuales y la

figuración del autor en la obra. Como se ha analizado a partir de *Los Gondra (trilogía)*, el narrador generador supone un recurso muy versátil para diversificar las posibilidades de esta figuración, en tanto que además de como personaje-narrador permite que el autor se proyecte en varios personajes y varios actores: bien de forma circular si el autor factual asume también un rol en la representación, bien de forma transitiva si el narrador sirve de puente para transmitir la identidad nominal y la condición de escritor a un actor distinto del autor, bien utilizando estas dos posibilidades simultáneamente. También facilita el establecimiento de niveles metaficcionales que permiten al narrador dirigirse directamente al público, romper con la separación entre la *realidad* y la *ficción* y facilitar pactos inverosímiles con él. Por último, el empleo de un narrador generador facilita la conversión de las didascalias en un refuerzo de la figuración del autor si se utilizan para sugerir ante el lector-espectador (en caso de que sobrevivan a la transducción escénica del texto) una vinculación entre autor factual, enunciador-narrador didascálico y narrador-personaje.

Si bien sería necesario comprobar la validez de esta teoría en un corpus mayor de dramas autoficcionales para calibrar en qué grado aparecen narradores generadores y didascalias autoficcionales, estas nociones sirven para entender los cambios que se producen entre las tres partes de *Los Gondra*: en la primera, *Los Gondra (una historia vasca)*, no aparecen las didascalias autoficcionales, pero sí hay un personaje-narrador, Borja, cuyo nombre e identidad coincide con el autor del texto y que inventa una ficción en la que hay un personaje trasunto suyo, Bosco, con el que no interactúa directamente. En la segunda y la tercera, al contrario, el personaje-narrador Yo crea una escisión de sí mismo mediante otro personaje, Borja, con el que coexiste en el mismo plano, lo que permite un juego con la figuración del yo del autor más patente, e incluso ficcionalizar su propia muerte. Al tiempo, Ortiz de Gondra utilizará las didascalias escritas en primera persona para orientar la recepción del texto y su representación desde el punto de vista del narrador generador jerárquicamente superior y vincularlo consigo mismo ya desde el mismo pronombre didascálico. El uso de un narrador dramático deliberadamente autoficcional permite, pues, explorar múltiples fórmulas de figuración de la identidad del autor en propuestas teatrales que parten de uno de los principios rectores de la autoficción narrativa (la identificación entre autor, narrador y personaje), pero más complejas al añadir la variable del actor y las didascalias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- ALONSO REY, M. D. (2021). "Muros y posterrorismo en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra". *Altre Modernità. Rivista di Studi Litterari e Culturali*

- 25, 221-234. Disponible en línea: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/15554> [18/01/2024].
- BOBES NAVES, M. C. (2006). “El proceso de transducción escénica”. *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura* 1, 35-54. Disponible en línea: <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/4039> [18/01/2024].
- CASAS, A. (2018). “De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción”. *Revista de Literatura* 80.159, 67-87. Disponible en línea: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.003> [18/01/2024].
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (2021). “Programa de mano Trilogía *Los Gondra*”. Disponible en: <https://dramatico.mcu.es/wp-content/uploads/2021/10/Trilogia-de-Los-Gondra-Programa-de-mano.pdf> [18/01/2024].
- IGLESIAS SIMÓN, P. Y ORTIZ DE GONDRA, B. (2019). “Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 215-230. Madrid: Visor Libros.
- DE LA TORRE-ESPINOSA, M. (2014). “Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 20, 53-67. Disponible en línea: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3361> [18/01/2024].
- _____ (2019). “Institucionalización del teatro autoficcional en España: de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* a *Los Gondra*.”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 555-570. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2021). “Mecanismos de la autoficción en el teatro sobre el franquismo de ‘los nietos’”. *RILCE. Revista de Filología Hispánica* 37.2, 819-44. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15581/008.37.2.819-44> [18/01/2024].
- EGGER, C. (2019). “*Los Gondra (una historia vasca)* o la posibilidad del olvido y el perdón”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 573-584. Madrid: Visor Libros.
- GARCÍA-BARRIENTOS, J. L. (2009). “Acotación y didascalía: Un deslinde para la dramaturgia actual en español”. En *En buena compañía: Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, J. Álvarez Barrientos et. al. (eds.), 1125-1140. Madrid: CSIC.
- _____ (2014). “Paradojas de la autoficción dramática”. En *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, A. Casas (ed.), 127-146. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- GUZMÁN, A. (2021). “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* 46.2, 21-48.

- JÓDAR PEINADO, P. (2019). “Recursos metateatrales al servicio de la autoficción teatral en siete textos del siglo XXI”. En *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (eds.), 263-278. Madrid: Visor Libros
- LAÍN CORONA, G. Y SANTIAGO NOGALES, R., eds. (2019). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor Libros.
- ORTIZ DE GONDRA, B. (2019). *Los otros Gondra (relato vasco)* [grabación]. Disponible en línea: <https://teatroteca.teatro.es/opac?id=00182840> [18/01/2024].
- _____ (2021). *Los Gondra (trilogía)*. Madrid: Punto de Vista.
- TORO, V. (2010). “La auto(r)ficción en el drama”. En *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), 229-50. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- TRECCA, S. (2016). “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último”. *Cuadernos AISPI* 7, 79-94. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14672/7.2016.999> [18/01/2024].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 21/01/2024

Fecha de aceptación: 10/06/2024