

## *La práctica terrorista de ETA en el teatro español: la tetralogía de Koldo Barrena*

Manuela Fox  
Università di Trento

[Manuelafox2@gmail.com](mailto:Manuelafox2@gmail.com)

### **Resumen:**

El terrorismo se ha convertido en los últimos años en una temática bastante fecunda entre los dramaturgos españoles. Por lo que se refiere a la dramatización del terrorismo vasco, destaca la actividad teatral de Koldo Barrena, seudónimo de un dramaturgo, actor, director y profesor español, que no quiere que su verdadero nombre se conozca por miedo a las represalias. Sus textos, *Eusk* (2002), *Zulo* (2004), *Regreso (Itzultze)* (2007), y *Pintxos* (2013), forman una admirable tetralogía sobre la violencia etarra. Mi intervención se propone dar a conocer la actividad de este dramaturgo, presentar su labor y analizar que dinámicas teatrales caracterizan textos que encaran argumentos muy emotivos y sufridos.

**Palabras clave:** Koldo Barrena; Teatro español; Teatro contemporáneo; Terrorismo; ETA

### **Abstract:**

In the last decades, terrorism has become fertile ground for Spanish dramatists. Koldo Barrena is a playwright, an actor, a director and a professor, who uses a pseudonym due to the fear of ETA reprisals. His admirable tetralogy – *Eusk* (2002), *Zulo* (2004), *Regreso (Itzultze)* (2007), and *Pintxos* (2013) – focuses on Basque terrorism. The aim of this paper is to introduce this playwright, present his works and analyze the characteristics of his social commitment and particular theatrical style.

**Key-words:** Koldo Barrena; Spanish theatre; Contemporary theatre; Terrorism; ETA

No vamos a poder entrar aquí en la producción narrativa o lírica, pero contamos en el teatro con un buen número de ejemplos de piezas sobre ETA o sobre la situación del País Vasco en relación con el terrorismo, ya que, – tras décadas en las que el tema del terrorismo era un tabú en España, durante la dictadura en un primer momento, y posteriormente, en los años de la Transición hasta llegar a los noventa – a partir del nuevo milenio se han multiplicado las muestras de esta temática en ámbito teatral, hasta llegar al punto que muchas piezas han sido estrenadas incluso en el País Vasco o han ganado prestigiosos premios. El primer nombre que viene a la mente, por motivos no sólo cronológicos, sino por su trascendencia en el teatro español, es sin duda el de Alfonso Sastre.

El autor nunca ha negado su simpatía hacia ETA, lo que llevó a él y a su mujer Eva Forest, incluso a pasar una temporada en la cárcel con la acusación de colaborar en la organización de un atentado en Madrid, en 1974. Al salir de prisión, fueron a vivir definitivamente al País Vasco. Sus piezas que nos interesan aquí son *Prólogo patético*, de 1949, y más explícitamente, la tragedia compleja *Análisis de un comando*, de 1978, en la que surge una condena a los sistemas opresivos, simpatizando así con quienes traten de derrumbarlos, terroristas incluidos. Además redactó *¡Han matado a Prokopius!* (1996), alrededor de la muerte de un diputado de Herri Batasuna y fundadores de ETA.

Veamos rápidamente a otros autores. En 1987, el actor Paco Obregón adaptó para el escenario la novela autobiográfica *Grande Place*, de Mario Onaindia (condenado a muerte en el Proceso de Burgos, de 1970, conmutado, que se alejó de su pasado, llegando a ser diputado y senador), y Lourdes Ortiz escribió el monólogo *Yudita*, protagonizado por una secuestradora que acabará suicidándose, aplastada por el complejo de culpa. Luis Riaza escribió *La emperatriz de los helados*, en 1988, otra vez sobre secuestros. Uno de los dramaturgos más activos sobre el tema vasco es Ignacio Amestoy: en 1991, redactó *Betizu, el toro rojo*, sobre la vida del ex militante de ETA, Patxi Bisquert, mientras que es de 2008 el éxito de *La última*

*cena* (Fox, 2011a). Roberto Herrero ganó en 1995 el Premio Euskadi de Teatro con *Los abrazos perdidos*, sobre el encuentro entra la víctima de un atentado y el militante de ETA que lo ha causado. En el año 2000, Enkarni Genua, escribió *Todos los viernes, cena*, en la que una familia es presentada como metáfora de la sociedad vasca, situación parecida a la presentada, por Borja Ortiz de Gondra, en *Del otro lado* (2001). Otro autor que ha dedicado varias piezas al terrorismo es Jerónimo López Mozo: por lo que concierne ETA, tenemos los tres monólogos recopilados en *Hijos de Hybris*, de 2001 (Gabriele, 2003). De 2002, es *La tierra movida bajo los pies*, de Javier Gil Díez-Conde, sobre la clandestinidad a la que son obligados los que se rebelan a ETA, así como *Los amantes del demonio*, del mismo año, de Alberto Miralles. Teresa Calo es autora de *El día en que inventé tu nombre* (2004), sobre los vanos esfuerzos de una madre para que su hija no se convierta en terrorista. En el breve monólogo *Zorionak (felicidades)* de Antonia Bueno, de 2006, una madre recuerda, desde el exilio al que ha sido forzada, a su niña, muerta en un atentado. Del mismo año es *Electra en Oma*, de Pedro Villora, que une tragedia clásica y terrorismo contemporáneo, en una pieza escrita en versos. Más recientemente, en abril de 2011, Iker Ortiz de Zarate estrenó en el Instituto Cervantes de Nueva York, su pieza *¿Y ahora? Eta orain?*, que trata del encuentro forzado entre el marido de una víctima del terrorismo y la madre del preso acusado de su asesinato.

Un lugar destacado ocupa la actividad de Koldo Barrena, a la que está dedicado este breve ensayo. El autor ha terminado en 2013 una tetralogía sobre ETA, empezada en el año 2002. Pero antes de hablar de su trayecto artístico y de sus piezas, y para que el análisis de los textos resulte más eficaz, me parece necesario hacer algunas rápidas consideraciones teóricas y preguntarse qué es lo que diferencia la presentación del tema del terrorismo en el teatro, frente a la poesía o la novela. A menudo se han puesto de relieve los parecidos entre terrorismo y teatro, como si uno fuera metáfora del otro<sup>1</sup>. Gabriele (2011: 19-20), por ejemplo, afirma que

el éxito del acto teatral y el éxito del acto terrorista demandan una atención meticulosa y una integración fluida de texto, actores, escenario, decorado, dirección y actuación. [...] El terrorismo es una forma de drama social, una dramaturgia de violencia política, en el sentido más estricto. [...] El teatro y el terrorismo son espectáculos de masas que mueven, conmueven y agitan.

Hablando en términos más concretos, las características que aúnan teatro y terrorismo serían: en primer lugar, el aspecto performativo; luego, la presencia de un público ignaro de lo que va a presenciar, una atenta preparación por parte de los actores (llevada a cabo a través de ensayos), la búsqueda de una reacción emotiva y del impacto espectacular, la intención del autor de dirigirse a un público concreto para transmitir un mensaje. Como en un juego de espejos, el dramaturgo, por su parte, «has taken due note of such theatricality and made terrorist spectacle a major theme in contemporary drama» (Orr - Klaić, 1990: 2).

Hay que tener en cuenta que esta última cita se saca de un volumen – *Terrorism and Modern Drama* – escrito en 1990, pero la violencia y el terror siempre han sido temas muy presentes en las tablas: en el teatro renacentista y en el romántico, hasta llegar al teatro de la crueldad, solo para citar los ejemplos más destacados. Y a partir de la década de los noventa, y mayoritariamente desde el 11 de septiembre de 2001, el terrorismo, gracias a su constante presencia en los medios de comunicación y, por ende, en el imaginario común, y gracias a su impacto dramático, se ha convertido en un reto para muchos dramaturgos. Y para los españoles, aún más, tras décadas de violencia independentista y después de los atentados yihadistas de las estaciones de Atocha, El Pozo y Santa Eugenia, en Madrid, el 11 de marzo de 2004.

Pasamos ahora a presentar el trayecto teatral de Koldo Barrena, pseudónimo de un dramaturgo, director, actor y profesor muy activo en el panorama español, que ha decidido escribir manteniendo el anonimato, por motivos de seguridad, temiendo las represalias. Reside en Madrid desde hace décadas, pero se crió en Aragón en el seno de una familia de padre aragonés y madre vasca. Es autor de una tetralogía sobre ETA, compuesta por *Eusk* (2002), *Zulo* (2004), *Regreso (Itzultze)*

<sup>1</sup> Entre otros por Orr - Klaić (1990), Wessendorf (2006) y, más recientemente, Gabriele (2011: 15-24), quien hizo una eficaz síntesis de varias teorías sobre el asunto.

(2007) y *Pintxos* (2013). A parte una lectura dramatizada y adaptada de *Eusk*, de la que hablaremos más adelante, los textos no se han estrenado y dos, *Zulo* y *Pintxos*, son inéditos.

El hilo conductor de las cuatro obras es, como aludimos, el terrorismo vasco, presentado en diversas facetas, que van desde el clima cotidiano de sospecha, incluso en una misma familia, hasta las represalias, los secuestros, los asesinatos y las torturas. El tono del autor es el de una condena sin apelación a la violencia terrorista de ETA, pero lejos de todo maniqueísmo, lo que permite una lúcida y consciente reflexión sobre las dinámicas políticas y sociales del País Vasco. Esta manera de encarar los hechos, devuelve al teatro una de sus funciones originarias, o sea la confrontación con la realidad social y civil en la que se presente el texto, su papel político de compromiso con la historia y la contemporaneidad, la denuncia de los males de una época y, en este caso, de una región. Además, Barrena tiene el mérito de evitar caer en la imagen, muy en boga hasta hace pocos años, del terrorista como héroe o también anti-héroe a la manera romántica, para orientar toda su atención, como veremos, a las víctimas, los reales protagonistas de la tragedia del terrorismo.

La primera pieza de esta tetralogía, *Eusk*, ganó el XVIII Premio de Teatro Buero Vallejo Ciudad de Guadalajara en 2002<sup>2</sup>, lo que permitió a su autor publicar el texto, que se encuentra también en línea (Barrena, 2002). Esta edición se completa con un prólogo de Ángel Berenguer, en el que, notando que el tema de la convivencia social se trata poco en el teatro español contemporáneo y menos aún presentado con fórmulas realistas, se pone de relieve el parecido entre la pieza de Barrena y *Terror y miseria del Tercer Reich* de Brecht<sup>3</sup>. La similitud es efectivamente llamativa: la pieza se divide en cuarenta y seis breves escenas aisladas, pero entrecruzadas gracias a la presencia de personajes que vuelven una y otra vez al escenario para hacer progresar la historia. Hay algunos hilos narrativos que recorren y recomponen la que Alba (2007: 13) define «fragmentación expresionista» de *Eusk*: jóvenes *abertzales* planeando actos terroristas y practicando la *kale borroka*, lucha callejera, y gozando del poder que llegan a tener; una joven pareja madrileña que se instala en el País Vasco porque él ha ganado una oposición para policía, pero el miedo y la sospecha acaban separando a los novios; el papel complaciente de la Iglesia en su relación con ETA; la actitud de los políticos, sean cómplices u opositores de la banda; el atentado a un intelectual y sus consecuencias; la gestión de la enseñanza, mostrada a través de una *ikastola* en la que se juntan dos niños, uno de familia vasca y el otro que viene de fuera; la vida blindada de una profesora universitaria y concejala socialista, y el clima de tensión en las universidades; las tradiciones vascas y la vida cotidiana; el asesinato de un *gudari*, lo que trae dudas a su pueblo – ¿lo habrá asesinado la Guardia Civil? ¿o ETA, al enterarse de que era un confidente? –; y, finalmente, la vida en la prisión para los presos políticos en los años 70.

El parecido con la teatralidad brechtiana no se limita a la intertextualidad con *Terror y miseria*, que es evidente en la estructura y en el tono expresionista, sino que se nota en algunos recursos como las canciones o, en un momento dado, la apelación directa al público, o la presencia de un Corifeo que hace de narrador. Además una escena de *Eusk* tiene un argumento muy parecido al de una escena de la pieza de Brecht: la del terror de los padres a que su niña (niño en el caso del alemán) los delate, por expresar, en la intimidad familiar, opiniones que difieren de la línea de pensamiento de ETA.

Hay una escena que se aleja del realismo de las demás, en la que el personaje de Félix, hipnotizado por un terapeuta, realiza un «viaje imaginario», en una «atmósfera obsesiva» (Barrena, 2002: 150-151), en la que encuentra a un personaje que se presenta como una alegoría del terrorismo etarra: una figura «siniestra, mezcla de imagen medieval de la muerte pero con el pelo naranja y arete en la oreja. Es cojo y sus ropas son muy viejas, no deja de sonreír» (Barrena, 2002: 155). Además no habla, consiguiendo con su sola presencia aterrorizar a Félix. En un diálogo unidireccional, Félix interroga al misterioso personaje:

usted tiene un fundamento para matar que yo no comprendo... ¿es eso?... [...] Ah, ya... usted quiere la independencia de su país. [...] Lucha por... una Euskadi soñada...

<sup>2</sup> Curiosamente, en esa misma edición del Premio, se concedió un accésit a otra obra sobre el terrorismo de ETA: *Hijos de Hybris*, de Jerónimo López Mozo, posteriormente publicada por John Gabriele (2011).

<sup>3</sup> En un artículo, puse de relieve el legado de esta pieza brechtiana en el teatro español, comparándola con *Los hombres y sus sombras* (1983), de Sastre, y *Terror y miseria en el primer franquismo* (2002), de Sanchis Sinisterra (Fox, 2012).

por una tierra vasca libre, donde no haya cipayos... [...] ¿Y para eso necesita matar, poner bombas, aterrorizar...? [...] ¿Usted va a construir un país extraordinario cuando se vayan todos, cuando nos vayamos todos los españoles? [...] ¿Pero entonces cuándo... cuándo, no se dan cuenta de que siempre va a haber gente que no piense como ustedes? (Barrena, 2002: 158-159)

Como en un sacrificio ritual, Félix acabará asesinado por el personaje, con quien no consigue entablar una conversación. Sin embargo, el encuentro con la alegórica personificación del terrorismo, le permite desarrollar un claro razonamiento sobre los objetivos de ETA y la falacia de sus postulados de violencia e intolerancia, por lo que Félix se convierte en el símbolo de una consciente y clara oposición a la banda terrorista. Hay también que subrayar que el hombre y su novia Ana, son personajes ajenos al ambiente vasco, que llegan al norte buscando trabajo y se encuentran involucrados en un mundo que hasta entonces no conocían, lo que les permite ofrecer una mirada desde el exterior, elemento ausente en las otras tres piezas.

Como refiere el autor, *Eusk* está escrita para que una compañía teatral haga una dramaturgia con ella, ya que puede adaptarse a todo tipo de repartos: «la intención es que esta obra abierta se represente de muy diversas maneras, pero sin perder relación con la original». Así la pieza:

formaría parte de un proceso cultural combativo en manos de los profesionales del teatro que utilizan un material y lo usan según sus propias interpretaciones personales o políticas, necesidades técnicas y/o limitaciones de reparto o de medios. (Barrena, 2002: 23)

Son palabras interesantes porque subrayan el papel político del teatro, su potencial influencia en los cambios sociales, uno de los principales objetivos del arte dramático. Siguiendo esta línea indicada por el autor, posteriormente a la del Premio Buero Vallejo, se hizo otra edición, titulada *Euskalcalá, 23*, que recoge el texto adaptado y reducido para una lectura dramatizada que realizaron los alumnos de Doctorado en Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares. De las cuarenta y seis escenas de la versión original, quedan aquí veintitrés – como sugiere el nuevo título –, otra vez prologadas por Ángel Berenguer y precedidas por una relación de escenas, en la que se nota su reducción y el nuevo orden en el que son colocadas. La flexibilidad del texto permitiría incluso su actualización, con la añadidura de escenas relativas a los años más recientes, en los que se han producido importantes cambios en las reivindicaciones de ETA.

La segunda pieza que vamos a analizar es *Zulo*, de 2004. El texto es inédito en español, pero se ha realizado una traducción al francés a cargo de María Dolores Alonso Rey, de la Universidad de Angers (Francia), pendiente de publicación. Se trata de una obra claustrofóbica a lo largo de la que se desarrolla el monólogo de un industrial que ha sido secuestrado y encerrado en un zulo<sup>4</sup>. Se nota enseguida, pues, la radical diferencia en la presentación del tema del terrorismo con respecto a la obra anterior: si *Eusk* era una pieza coral, con varios puntos de vista, articulada en distintos lugares y momentos, *Zulo* es un texto a una voz, que se ambienta en un espacio cerrado, en el que lo único que evoluciona son los pensamientos y la conciencia del personaje.

La acción empieza con su protagonista ya encerrado. Con una serie de saltos temporales, mostrados a través de juegos de luz y de la repetición de acciones cotidianas como lavarse, comer, etc., se da la idea de la dificultad de concebir el tiempo para el secuestrado, así como de la aburrida rutina diaria. Este tema estará muy presente también a nivel verbal, en su monólogo, junto con otro tema que obsesiona al secuestrado: planear su huida. Por sus palabras, entendemos que es el dueño de una empresa que hace papel y que, el día en que lo secuestraron, había salido de casa sin guardaespaldas. Sus reflexiones se alternan con diálogos a una voz con alguien imaginario, que pueden ser personas que pueblan su mundo interior y afectivo, o bien con su guarda que, sin embargo, nunca le responde. En este segundo caso, se notan los distintos puntos de vista y una retórica típica de ETA por parte de sus carceleros, de quienes el protagonista refiere las palabras: «retenido» en vez de «secuestrado», «ejecutado» en vez de «matado».

La soledad forzada lo empuja a reflexionar sobre varios temas, desde las necesidades fisiológicas, la soledad, los recuerdos, hasta los propósitos de marchar-

<sup>4</sup> ETA ha secuestrado a 77 personas en su historia, como medida para financiarse y para castigar a sus opositores. El primer secuestro es de 1970 y los últimos a mediados de los años noventa. Después de esta fecha, «los responsables de la lucha antiterrorista han considerado que ETA no secuestra porque tiene sus necesidades financieras cubiertas con el cobro del impuesto revolucionario», una forma de extorsión dirigida a empresarios, que tenían que pagar para preservar la incolumidad de sus bienes o hasta de sus familiares. La última operación policial para dismantelar esta red de chantajes es de 2006 <<http://www.elmundo.es/eta/historia/secuestros.html>> (consultado el 16.03.2016).

se del País Vasco una vez librado, el remordimiento por no haber denunciado las vejaciones, las conjeturas sobre quién ha podido traicionarlo, la sensación de culpabilidad por haber sido secuestrado y la vergüenza que pasará al volver a incorporarse a la vida. En algún momento, surge una áspera crítica a la Iglesia que protege a los terroristas y apoya su causa a pesar de la violencia que supone, cuestión presente también en *Eusk* y en la pieza siguiente, *Regreso*. Los pensamientos giran además alrededor de su vida, sus recuerdos. Pero sin duda lo más interesante de la pieza son las reflexiones sobre la sociedad vasca en la que se ha criado, y los cambios ocurridos antes y después de Franco y, definitivamente, con las elecciones de 1982, que propugnaron la independencia.

Desde el punto de vista teatral, si parece dominar una estética realista, ésta se interrumpe con una escena, en la que el protagonista se dirige directamente al público, creando un efecto metateatral<sup>5</sup>. Además, entre los recuerdos y las reflexiones, la desesperación y las ganas de seguir adelante, el protagonista tiene algunos sueños, que se convierten en escenas oníricas que él mismo refiere al público: en un momento dado, sueña con un atentado y, en otro, con ser perseguido y amenazado por una multitud de gente que incluye a su familia. Estas escenas, no afectan solo el nivel verbal, ya que son acompañadas por efectos de luz y sonido, grabaciones, que acompañan al secuestrado en el recuerdo de sus visiones nocturnas.

Es muy interesante, además, el uso de los altavoces, que transmiten las escasísimas palabras de los secuestradores («Prepara tus cosas... Te vamos a trasladar...»), repetido en dos escenas distintas), dándoles así características de alejamiento y frialdad. Esta sensación es confirmada por el hecho de que, en el primer caso, piden al secuestrado que se prepare para salir y en cambio lo dejan más días esperando. En la última escena, en cambio, tras un nuevo anuncio de que lo van a trasladar, el secuestrado en un primer momento cree que la voz que oye está en su cabeza y que se está volviendo loco. Sin embargo, al poco tiempo oye dos disparos y se da cuenta de que han matado a alguien que estaba secuestrado, supuestamente en un zulo cercano al suyo y que entonces la voz del altavoz no estaba dirigida a él. La pieza termina con el sonido de un telediario dando la noticia de que el industrial lleva unos nueve meses secuestrado, a la vez que se oyen los tres disparos de una ejecución.

Existen, como señalé, algunos elementos comunes entre *Zulo* y *Eusk*, y uno de éstos es el personaje de una bisabuela que narra la llegada de un barco de hombres altos y rubios, para justificar el origen de la raza de la gente de Euskadi y su RH distinto al de los españoles. El autor me comentó haber escuchado esta historia de su madre, a quien se lo había contado su abuela paterna<sup>6</sup>.

Es muy interesante, en *Zulo*, el uso de las acotaciones, ya que no sirven sólo para dar indicaciones al director y a los actores, sino que incluyen partes narrativas, en las que el autor hace oír su voz. En una de ellas, por ejemplo, leemos:

Ahora parece aseado, dispuesto a enfrentarse al mundo. Lo absurdo es que su mundo está ahí, limitado. El público anticipa el fracaso de esa energía que se terminará antes o después, en el zulo. Esa sensación aparecerá en el público cuando advierta el pathos del protagonista, que sigue andando incansablemente, con fuerza, con dedicación, no es un animal dando vueltas y buscando una salida; esta vez es alguien que está luchando.

Esto nos hace pensar que Barrena ha querido dar un sentido más amplio a su pieza, convirtiéndola un texto que supera los límites de las tablas y se enriquece para sus lectores, con palabras que amplían de manera metanarrativa la reflexión sobre la angustia del encierro y la ansiedad provocada por la falta de libertad.

La tercera pieza de la tetralogía, *Regreso* (*Iztultze*), permitió a su autor ganar, cinco años después de *Eusk*, el XXIII Premio de Teatro Buero Vallejo, Ciudad de Guadalajara en 2007. El texto fue publicado en esa ocasión, con una introducción de Carlos Alba, quien la define como «una de las piezas más valientes y más inquietantes que han surgido en el teatro español del siglo XXI» (Alba, 2007: 21), y un prólogo de Jerónimo López Mozo, en el que se hace una panorámica sobre las tres piezas de Barrena. *Regreso* no se ha estrenado.

El argumento de la pieza es el destrozamiento de una familia vasca debido al enfrentamiento entre todos sus miembros, que se mueven en el escenario de una sociedad podrida y envenenada por el miedo, las delaciones y la violencia. Los protagonistas son dos hermanos: uno es Patxi quien, tras años sirviendo a la causa etarra, se

<sup>5</sup> Se nota un paralelismo con la pieza anteriormente analizada, en la que el realismo se veía interrumpido por la escena onírica.

<sup>6</sup> Conversación del 18 de octubre de 2012, en León.

niega a seguir dándole todo, mientras que su mujer y su hijo siguen fieles; el otro es Txema, que vuelve a aparecer en su pueblo natal para participar en el funeral de su padre, tras dieciocho años pasados en Uruguay, por motivos que, en principio, se ignoran. El padre, nacionalista vasco y fundador del PNV, es un personaje ausente de gran influencia en las dinámicas entre los miembros de esta familia.

El comienzo del primer acto de la pieza se estructura en escenas simultáneas – las cinco primeras – para presentar el ambiente en que se desarrolla la acción: Patxi y Olatz, matrimonio que colabora con ETA, hospeda en su taberna reuniones de miembros de la banda terrorista y también les da sitio para que torturen a un delator. A partir de la sexta escena hay un *flashback*, en el que conocemos la ‘culpa’ de la víctima de tortura: aun bajo amenaza de violencia contra su familia, se negó a construir un túnel para colocar explosivo debajo del cuartel de la Guardia Civil y un zulo, por ser totalmente ajeno a ETA. Mientras sigue el desarrollo de la acción, se nota como Patxi manifiesta sus progresivas dudas sobre la causa independentista: a la creciente decadencia económica que afecta a la sociedad vasca, se asocia el hundimiento de los ideales del hombre, que han sucumbido frente al enañamiento, a la violencia generalizada. Su alejamiento de la causa vasca provocará la contrariedad de su mujer Olatz – enérgica partidaria de ETA, aún siendo de origen castellano – y la venganza de los *abertzales*, incluso la de su propio hijo Zigor, cuyo nombre significa ‘castigo’ o también ‘pena’.

El título se refiere al regreso del hermano de Patxi, Txema, de su exilio latinoamericano, donde ha rehecho su vida. Paulatinamente descubrimos que tuvo que huir porque le habían acusado de delator y llegará a dudar de su propio hermano. Existen escenas en las que se subraya el alejamiento, incluso emotivo, de su tierra por parte de Txema: por ejemplo, mientras habla con su hermano y su cuñada, una fuerte explosión deja indiferentes sus dos interlocutores, ya acostumbrados, mientras que llama fuertemente su atención.

Como en las dos piezas anteriores, aquí también el realismo se ve interrumpido por algunas escenas más expresionistas: la de la tortura muy violenta, que se desarrolla al lado de la casa de Patxi y Olatz, con juegos de luces y proyección en el telón de fondo de la imagen grabada con una cámara en visión nocturna. También el regreso de Txema es acompañado por un uso de la luz que subraya las emociones de los personajes. Otro elemento que ofrece un punto de vista distinto sobre la realidad lo hallamos en el segundo acto, cuando Txema, Patxi y Olatz visitan la tumba del padre de los dos hombres y encuentran al personaje de Edi, enloquecido por las presiones de ETA: en él, Txema encuentra un alter ego. Esta figura, casi esperpéntica, se describe como un «joven envejecido prematuramente, vestido con andrajos» (Barrena, 2007: 71), que tiene visiones y habla recitando versos del *Rey Lear*, de Shakespeare.

Uno de los personajes más emblemáticos de *Regreso* es Zigor, hijo de Patxi y Olatz. Tras verle con la cara oculta mientras maneja una pistola, lo conocemos directamente cavando un zulo, junto con Telmo, quien lo orienta ideológicamente. Pero notando sus dudas, Karni, *abertzale* y torturador de las escenas anteriores, y Txikia, un cura, le avisan de que tendrá que pasar una prueba: será delatar a su padre. El hecho de que sea un cura el mandante del asesinato, subraya, como en las dos piezas anteriores, que el papel de la Iglesia, más que complaciente, es activo en la lucha armada para la independencia del País Vasco, elemento que Barrena no deja de subrayar con fuerte intención crítica.

Es en el acto 3 cuando se realiza el asesinato de Patxi, que se presagiaba desde el comienzo. Para darle mayor fuerza dramática se muestra dos veces, desde dos perspectivas y en dos momentos distintos, separados por otra escena. Uno de los asesinos es Txikia, el cura, que luego celebrará el entierro, subrayando en su discurso la traición de Patxi. Tras este crimen, se nota un cambio en la mentalidad de la gente, referida por los mismos *abertzales*: a causa de los muchos asesinatos, nadie compra ya en las tiendas vascas, prefieren ir a comprar fuera del pueblo y la economía se está hundiendo. También Patxi tenía planeado huirse del pueblo, antes de que lo mataran. La pieza no puede sino terminar con la nueva y probablemente definitiva salida de Txema hacia Uruguay, recurso que subraya la resignación y la derrota del personaje y de los ideales de paz y democracia que él propugnaba, aunque veremos que en la última pieza de la tetralogía, *Pintxos*, volverá a aparecer.

En *Regreso*, se notan referencias más concretas a la realidad vasca que en las piezas anteriores, en las que el discurso se quedaba en un ámbito más general. Se cita a los periódicos *Egin* y *Gara*, al Palacio de Ajuria Enea, sede del Lendakari, al Aberri Eguna (día de la Patria), al cambio de nombres (como ocurrió con los juicios), al Euskadi Buru Batzar (Consejo nacional o órgano ejecutivo del PNV). Estos elementos hacen el texto vivo, concreto, realista, rico en elementos documentales.

La acción de *Pintxos* arranca a partir del cese definitivo de la actividad armada de ETA, anunciada en octubre de 2011, y de los resultados de las elecciones en el País Vasco del mismo mes de 2012. Argumento de la pieza es la complejidad de relación entre los varios grupos independentistas (miembros del PNV y de Bildu, *abertzales*, *etarras*) y las dificultades que tiene quien decide alejarse de la lucha para rehacer su vida. La historia se ambienta en la misma *herriko-taberna* de *Regreso*, tres años después: su gestor ahora es Zigor, hijo de Patxi, asesinado en *Regreso*, y aparecen en ella algunos personajes de la pieza anterior, como Edi, Paulino, Telmo, Txema y Olatz. La figura de Edi destaca aquí también ya que, fuerte del proceso de paz que se ha iniciado, ya no tiene miedo a reintegrarse en la sociedad y hasta de desafiar con sus palabras a los *etarras*, que le habían hecho la vida imposible. Zigor, ganando un concurso de pintxos, ha convertido la taberna en un punto de referencia para la gastronomía vasca y los negocios van muy bien, dado que ya no hay política en medio. También su madre, Olatz, ha dejado el radicalismo de un tiempo. Por estos motivos, no tardarán en llegarle amenazas por la traición a su antigua militancia; éstas se muestran con la proyección de una pantalla de ordenador en la que aparece un correo intimidatorio y grabaciones de mensajes telefónicos. Lo que les reprochan se resume en estas palabras: «Tu madre se mete en Bildu, tú te forras dando de comer al primero que entra aquí... tú que denunciaste a tu padre ¿Pero qué os habéis creído?». Para que no le hagan la vida imposible, tiene que cumplir con una prueba que le imponen sus antiguos compañeros: así Zigor realiza un *pintxo* con excrementos humanos y los da a vender en la noche de Halloween, con el nombre de Euskadi, motivo por el que es detenido e inhabilitado para ejercer de cocinero. Ha atacado simbólicamente lo más sagrado para los vascos: la Patria y la comida.

En la prisión, Zigor está presionado por varios lados, hasta que decide que lo mejor es firmar una carta que declara su abandono de la banda terrorista, lo que significa tener que huir al extranjero nada más terminar su condena. Su madre y su tío lo arreglan para que pueda reunirse con ellos en Uruguay, tras vender la taberna. Con la imagen de la familia abrazándose en el aeropuerto de Montevideo se cierra la pieza. *Pintxos* resulta ser una continuación de *Regreso*, no sólo por el tema, sino también por el estilo: diálogos realistas, mezclados con escenas más expresionistas y otras en las que el realismo se ve interrumpido con evocaciones y elementos metateatrales. Las dos tienen el mérito de mostrar las dinámicas internas a los grupos nacionalistas, antes (en el caso de *Regreso*) y después (en el caso de *Pintxos*) de la declaración del cese definitivo de la actividad armada de octubre de 2011. Como se nota, resulta extremadamente difícil salir del contexto de represalias, sospechas, delaciones, aun cambiando la situación política, por lo que la única solución posible resulta ser la que había elegido Txema muchos años antes: huir.

Las piezas de la tetralogía de Koldo Barrena ofrecen una variedad de perspectivas sobre los actos terroristas de ETA, entre las que destaca no tanto la violencia en sí – que aparece explícitamente solo en pocas escenas – sino el desconcierto de la población civil frente a la ruptura de lo cotidiano y al descubrimiento de su vulnerabilidad. Lo realmente violento es la imposibilidad de alejarse de las dinámicas del terror, ya que uno se encuentra involucrado en ellas sin querer y sin culpa, mientras que el tejido familiar y las relaciones de amistad son desintegrados por la desconfianza y la duda. Uno de los aspectos más apreciables de las piezas de Barrena es que ningún sector político y social queda excluido del vigoroso retablo que el dramaturgo está componiendo. No se trata, sin embargo, de realizar panfletos o manifiestos políticos: el valor teatral de las piezas es tal que nunca se llega a dudar de estar leyendo (ya que aún no se han podido ver en el escenario) verdaderas obras de arte, «magníficas muestras de teatro comprometido» (López Mozo, 2007: 24).

Las cuatro obras que analizamos ofrecen un valioso y completo mosaico de la realidad vasca, presentado a través de una variedad de técnicas teatrales y de estilos (monólogo, obra coral, realismo, expresionismo...), que revelan la habilidad de este experimentado hombre de teatro, que se ha dedicado a la escritura empujado por el amor hacia su tierra y la urgencia de rescatarla. Aunque Alba (2007: 13) afirma que «la contundencia de sus diálogos, sus referentes tan evidentes y sobre todo el indudable carácter de denuncia que presenta el texto, hace de su representación un acto suicida», cabe esperar que la nueva época de supuesta paz, inaugurada del octubre de 2011 con el prometido cese definitivo de la lucha armada por parte de ETA, deje más libertad a los dramaturgos, ya que el potencial de estas potentes piezas sobre un aspecto lamentable de la sociedad vasca merecería sin duda subir al escenario.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alba, Carlos (2007), «Parábolas del Terror: teatro y terrorismo en el siglo XXI», en Barrena, Koldo, *Regreso (Iztulze)*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, pp. 9-21.
- Barrena, Koldo (2002), *Eusk*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara <[http://www.guadalajara.es/recursos/doc/Cultura/Libros\\_Teatro/33099\\_233233201283359.pdf](http://www.guadalajara.es/recursos/doc/Cultura/Libros_Teatro/33099_233233201283359.pdf)> (consultado el 17.02.2016).
- Barrena, Koldo (2003), *Euskalcalá*, 23, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Barrena, Koldo (2004), *Zulo*, inédita.
- Barrena, Koldo (2007), *Regreso (Iztulze)*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara.
- Barrena, Koldo (2013), *Pintxos*, inédita.
- Berenguer, Ángel (2002), «Prólogo. A propósito de *Eusk*», en Barrena, Koldo, *Eusk*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, pp. 11-20.
- Fox, Manuela (2011a), «El terrorismo en el teatro de Ignacio Amestoy: de lo particular a lo universal», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 59-77.
- Fox, Manuela (2011b), «Teatro español y dramatización del terrorismo: estado de la cuestión», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 13-37.
- Fox, Manuela (2012), «El modelo brechtiano de *Terror y miseria del Tercer Reich* en España: Sanchis Sinisterra y Sastre», en Cassol, Alessandro - Guarino, Augusto - Mapelli, Giovanna - Matte Bon, Francisco - Taravacci, Pietro (eds.), *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, Roma, AISPI Edizioni, pp. 357-365.
- Gabriele, John P. (2011), *El terrorismo en las tablas: tres obras de Jerónimo López Mozo*, Madrid, Fundamentos.
- López Mozo, Jerónimo (2008), «El dedo en la llaga del terrorismo», en Barrena, Koldo, *Regreso (Iztulze)*, Guadalajara, Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, pp. 23-28.