EL TERRORISMO EN EL TEATRO DE IGNACIO AMESTOY: DE LO PARTICULAR A LO UNIVERSAL

TERRORISM IN THE THEATRE OF IGNACIO AMESTOY: FROM THE PARTICULAR TO THE UNIVERSAL

Manuela FOX

Università degli Studi di Trento (Italia)
manuela.fox@lett.unitn.it

Resumen: Ignacio Amestoy ha mostrado a lo largo de su carrera dramatúrgica una especial atención por el contexto vasco. Entre sus obras hay dos, *Betizu, el toro rojo* (1991) y *La última cena* (2008), en las que las referencias a la situación conflictiva causada por el terrorismo de ETA tiene un papel fundamental. Junto a estas dos piezas, existe otra, *Interacciones* (2006), que surgió a raíz del atentado del 11 de marzo 2004 en Madrid. Estos textos forman un interesante conjunto que permite reflexionar sobre el rendimiento de la temática terrorista en la teatralidad de Amestoy.

Abstract: Throughout his dramatic career, Ignacio Amestoy has paid especial attention to the social and political context of the Basque region. Two of his works, *Betizu, el toro rojo* (1991) and *La última cena* (2008), have explicit references to the conflictive situation caused by ETA's terrorism. A third work, titled *Interacciones* (2006), appeared after the March 11, 2004 at-

tacks in Madrid. Individually and collectively, these three plays reflect an interesting use of terrorism by Amestoy within an artistic context.

Palabras clave: Terrorismo. País Vasco. Teatro. Ignacio Amestoy.

Key Words: Terrorism. Basque Country. Theatre. Ignacio Amestoy.

1. LA CUESTIÓN VASCA EN EL TEATRO DE AMESTOY

La trayectoria teatral de Ignacio Amestoy, nacido en Bilbao en 1947, muestra con claridad su constante interés por la realidad histórica, social y política del País Vasco, además de la de España, junto con una más reciente atención por las dinámicas interrelacionales de sus personajes[1]. Laguna (2003: 61) observa, en la actividad de Amestoy, «una insistencia visceral por privilegiar la memoria histórica, particularmente con respecto a la experiencia vasca», «el tratamiento y exploración de los diversos registros de la violencia» y «la reivindicación y el acercamiento atrevido a personajes polémicos de la historia de España y del País Vasco». Es éste el terreno en que brotan los textos que Amestoy dedica al terrorismo de ETA, pocas veces de manera directa, pero muy a menudo por lo que concierne al trasfondo histórico, político y emotivo del que ha surgido la violencia independentista.

La carrera de Ignacio Amestoy como dramaturgo empieza tarde, a sus 37 años, con la obra *Mañana, aquí a la misma hora* (1979) —un juego metateatral e intertextual con *Historia de una escalera* de Buero Vallejo—, a la que sigue la pieza *Ederra* (1980), Premio Lope de Vega en 1981 y Premio Espinosa y Cortina de la Real Academia Española 1986[2], que fue publicada en la revista *Primer Acto* en 1982, y se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el 18 de mayo de 1983, con dirección de Miguel Narros. El argumento de la obra gira alrededor del pasado mítico de Euskadi y de la joven protagonista Ederra, que representa, en contraste con su familia, «un nuevo orden, caracterizado por el rechazo a los disfraces y máscaras, lo inauténtico» (Laguna, 2003: 63).

Doña Elvira, imagínate Euskadi (1986), publicada en la revista *Primer Acto*, fue estrenada el 3 de mayo de 1986, en el Festival Internacional de Tea-

[1] Pensemos en obra como *Rondó para dos mujeres y dos hombres* (2000) o *Chocolate para desayunar* (2001).

[2] Ese premio se otorga a la mejor obra estrenada en el quinquenio anterior.

tro de Sitges, por la Compañía de Teatro Geora de Bizkaia, con la dirección de Antonio Malonda. Ganó el Premio Canu Ferrat del Festival de Sitges 1986 (mejor texto) y Premio Ercilla 1986. Esta pieza ahonda en la historia del País Vasco, arrojando luz sobre una de sus figuras más controvertidas, Lope de Aguirre. El conquistador y su hija Elvira son encarnaciones de dos mundos opuestos: el padre es el emblema de quienes han perdido sus ilusiones y utopías y reaccionan transgrediendo con violencia las normas de un mundo —en este caso el español—, en el que ya no se reconocen; Elvira, en cambio, vive con la añoranza de un mundo más acogedor y con la esperanza de volver a Euskadi, que se convierte en un lugar mítico, de armonía y serenidad.

En *Elisa besa la rosa. Elixa* (1988) asistimos a la «deconstrucción de una familia hegemónica vasca, de fortuna basada en los armamentos» (Laguna, 2003: 63). La pieza, publicada por Fundamentos en 1996, está sin estrenar, aunque Doménech (2008: 87) la juzgue, junto con *Cierra bien la puerta* (1999) y *La última cena* (2008), «entre lo mejor que ha dado de sí el teatro español de la democracia».

Otro texto de Amestoy, ambientado en el pasado del País Vasco, es *Durango, un sueño. 1439* (1989), estrenado el 20 de mayo de 1995 en la misma Durango y publicado ese año en la revista *Primer Acto*. Aquí, el dramaturgo pone en escena el episodio histórico de la llegada a la ciudad vasca de los soldados del Papa y del Rey para acabar con la herejía *de bienes y mujeres,* practicada por el franciscano Alonso de Mella a partir de 1425. En palabras de Laguna (2003: 63), «en una atmósfera carnavalesca, bufonesca, de máscaras, música, sexo y violencia se enfrentan a la religión oficial […] y la herejía».

Amestoy vuelve al pasado, ahora más cercano, con *Gernika, un grito. 1937* (1994) y unos diez años más tarde con la pieza breve, también ambientada en la villa vasca, *El chófer del Teniente Coronel Von Richthofen toma decisiones* (2003), estrenada el 9 de abril de 2003, en el Ateneo de Madrid, en el ámbito de «Autores contra la guerra». En la primera, publicada por Fundamentos en 2006 y estrenada el 20 de enero de 1995, en el Palacio de Festivales de Santander, la ciudad de Guernica se convierte en el emblema de todos los pueblos que han sido víctimas de graves hechos de guerra. La pieza es un interesante experimento metateatral, ya que los actores salen de sus papeles y se presentan como tales, no sólo como personajes (recurso ya presente en *Ederra*), para proporcionar datos sobre el bombardeo, por lo que la obra ha sido a menudo clasificada como *teatro documento*. También la se-

gunda pieza tiene como eje el bombardeo de la ciudad de Guernica: la *decisión* que toma el protagonista es la de matar por piedad a una joven que ha enloquecido frente al horror que acaba de presenciar y, al final, suicidarse.

En mi recorrido cronológico por las obras de Amestoy, de ambientación vasca, he dejado para el final *Betizu, el toro rojo*, aunque escrita en 1991, porque se trata del primero de sus textos que se encara directa y explícitamente con el terrorismo vasco y consiguientemente es el que mayormente interesa aquí. Se estrenó el 23 de octubre de 1992, en el Teatro Barakaldo de Barakaldo (Vizkaya), con dirección de Antonio Malonda, y se publicó en 1996 por la editorial Fundamentos, con notas de Mariano de Paco y Eduardo Pérez-Rasilla. La obra es un recorrido por la vida del ex militante de ETA, Patxi Bisquert[3], ahora actor, quien colaboró con el dramaturgo en la redacción del texto y luego interpretó su propio personaje en el montaje de la pieza.

La obra consta de un acto, dividido en diez episodios, y presenta a tres personajes principales. En la primera escena, «Somos vascos», ya se nota el entrelazamiento de planos temporales, que será constante en la pieza, dado que comparten el escenario el Abuelo, ya muerto, que viste como en los años treinta, y su nieto Patxi. Los dos emprenden un diálogo, que en realidad es un monólogo de Patxi, interrumpido por los comentarios del abuelo que el joven parece no escuchar. Una constante en el teatro de Amestoy es el hecho de que los actores a veces salgan de su papel y presenten la acción escénica desde un punto de vista exterior, dando lugar a sugerentes mecanismos metateatrales. Es el caso del primer parlamento del Abuelo, que dice: «Una bonita canción […]. Comenzamos con ella porque así lo ha marcado el autor, el que ha escrito este teatro sobre mi nieto. […] ¿No vas a comenzar, nieto? Lo están esperando estos señores y señoras» (Amestoy, 1996a: 87)[4]. Patxi empieza así un recorrido sobre los vascos famosos en la historia, hasta llegar a hablar de sí mismo, definiéndose «un aventurero marxista… libertario […]. Últimamente, lo de marxista no está bien visto. Claro que lo de libertario aún es peor. Así que dejémoslo en aventurero comprometido con la vida» (89). La voz de Patxi y la del Abuelo a menudo se funden en una sola línea expresiva, así que el anciano se convierte en un *alter ego* del joven o el joven en

[3] Patxi Bisquert nació en 1952 en Zizurkil (Guipúzcoa) y fue militante de ETA, hasta que fue detenido en 1972 y pasó tres años en la cárcel. Su carrera cinematográfica empezó en 1981 cuando los productores de *La fuga de Segovia,* de Imanol Uribe, le ofrecieron un papel para interpretar un episodio en que había realmente participado.

[4] Todas las citas de *Betizu* se toman de la edición de Amestoy (1996a).

una encarnación del progenitor. En esta primera escena aparece también Amaia, la mujer amada por Patxi, con la que ha tenido —como veremos— relaciones complejas, así como con el whisky: «Como habrán deducido, por lo que se refiere a las mujeres y al whisky, no tengo una voluntad de hierro» (90). La escena termina con Patxi y Amaia cantando una canción que describe un episodio de la vida del hombre: este recurso es frecuente en la pieza y recuerda los *songs* brechtianos, gracias a los que se consigue romper la ilusión teatral y convertir en emblemáticos determinados momentos de las piezas.

En el segundo episodio, «Hola, abuelo», Patxi ahonda en los recuerdos de un momento de su vida pasado en América Latina, en el que tuvo una desenfrenada relación con una mujer que se hacía llamar Malinche. En esta escena aparece la primera explícita alusión a ETA: «Los meses más duros de mi vida. […] Aquella mujer, y todas las demás circunstancias: el rodaje; Lope de Aguirre; la muerte de un compañero de ETA, Domingo Iturbe Abásolo, *Txomin* —que ocurrió aquellos días en Argel—»[5] (94), alusión que se aclarará más adelante. Poco después, el Abuelo empieza a contar su historia, desde la militancia en la CNT durante la República y la Guerra Civil, hasta su muerte. En esta escena se hace patente aún más la identidad de Patxi con su abuelo, que parece haberse reencarnado en su nieto.

En el cuadro siguiente, «Soledad de perro», los dos hombres relatan la truculenta muerte de un perro que tuvieron y Patxi sigue contando su historia con Malinche. El cuarto episodio es uno de los más interesantes para analizar cómo Amestoy trata el tema del terrorismo en el teatro. Se titula «Muere un amigo» y hace otra vez referencia a Domingo Iturbe Abásolo, *Txomin*, que ahora aparece en escena. La actriz que hace de Amaia sale de su papel y se convierte en narradora para referir el contexto: «*Txomin* había establecido su cuartel general de Argelia. Lejos de las garras francesas… y españolas. *Txomin* era la esperanza de la paz. Madrid estaba negociando con él» (Amestoy, 1996a: 101). Mientras tanto, el actor que hacía del Abuelo, ahora es *Txomin* y en un breve diálogo entre éste y Patxi se interrogan sobre el sentido del terrorismo, a través de la metáfora de Caín y Abel. La lucha terrorista es identificada evidentemente con la actitud de Caín, con en el que el mismo Patxi acaba identificándose: «Yo busco a

[5] Domingo Iturbe Abásolo (1943-1987) fue dirigente de ETA. Se exilió en Francia y allí fue varias veces detenido y salió ileso de diversos atentados. A finales de los años 70 y en los 80 fue interlocutor en fracasados intentos de diálogo con el gobierno español. Oficialmente murió en un accidente de coche.

Caín. Me busco a mí» (103). También aparece una rápida alusión a la fuga de la cárcel de Segovia[6] y, en el episodio que sigue, el remordimiento de no haber hablado con *Txomin* de la huida: de haberlo hecho, Patxi está convencido que habría sido un éxito, mientras lamenta haber comunicado el plan al ala política de ETA, en la que se encontraba un topo[7].

Este episodio se titula «Ven y sígueme» y relata de la postración de Patxi tras la muerte de *Txomin*, el último de una larga lista de nombres, de quien, otra vez, se subrayan las dotes para negociar («tenía salidas inteligentes para el país», 104). El hecho de que Amestoy enfatice esta actitud del personaje para la negociación y que el protagonista lo añore puede ser una clave para interpretar las ideas del autor sobre la lucha de ETA. Patxi busca consuelo en la conversación con un cura, que resultará ser Ignacio Ellacuría, el teólogo y filósofo jesuita vasco, nacionalizado salvadoreño, comprometido en la liberación de los pueblos iberoamericanos. En palabras de Paco (1996: 24), este episodio «pone en evidencia el carácter mesiánico y salvador que en un primer momento Patxi concede a su actitud». De carácter totalmente diferente es la escena que sigue, «¡Quiero un hijo tuyo!», en la que Malinche se queda embarazada y, en una aceleración hiperbólica de los hechos naturales —bastante frecuente en la pieza—, «a los tres días parecía que estaba de cinco meses y a la semana ya estaba para parir» (111).

«Amigos míos» revela el descubrimiento por parte del niño Patxi de las tradiciones y peculiaridades del País Vasco, tales como el idioma, el himno, la lucha de Franco contra el pueblo vasco, un recorrido hacia el conocimiento de sí mismo, que es lo que Patxi realiza también en la edad madura y al que vamos asistiendo a lo largo de toda la pieza: «a los vascos nos han ocultado tanto quiénes éramos que hemos tenido que luchar desesperadamente por descubrirnos. Hemos luchado y seguimos luchando. Mi vida, tal vez sea sólo y únicamente eso: intentar conocerme» (114). De la conciencia de ser parte de un pueblo oprimido, surge la voluntad de hacer algo por él, lo que convierte este episodio en el eje central de la pieza y de la vida del protagonista. El dramaturgo elige para presentar esta epifanía un juego de más-

[6] La fuga de la cárcel de Segovia ocurrió en abril de 1976, cuando 29 detenidos —la mayoría de ellos militantes de ETA— se evadieron de la prisión a través de un túnel excavado durante seis meses. 24 de ellos fueron detenidos otra vez, 4 lograron escapar a Francia y uno murió. Patxi Bisquert colaboró en la planificación de la huida y luego apareció en la película *La fuga de Segovia* (1981), de Imanol Uribe, que marcó el comienzo de su carrera como actor.

[7] Puede ser una alusión al famoso *Lobo*, el infiltrado, que, en los años setenta, causó la detención de los cargos más importantes de ETA.

caras: los amigos del título, Xalbador y Retana, son interpretados por Amaia y el Abuelo ocultos detrás de muñecos.

El episodio 8, «Las mujeres», se centra en la compleja relación de Patxi con el sexo femenino, incluso con su propia madre, quien se niega a decirle quién es su padre (negándole así su identidad), mientras que la escena que sigue, «El toro en el monte», se refiere a la aventura del niño Patxi con su amigo Xalbador, a la búsqueda de algún *betizu*, un tipo de toro bravo que vive en los Pirineos. El pequeño huye a la montaña porque no quiere conocer al novio de su madre, «se niega a reconocer a su padre en ese emigrante castellano» (Paco, 1996: 26). El animal, que da título a la pieza, aceptando el contacto con Patxi, se convierte en el símbolo de la libertad, de la identidad con la tierra vasca. La escena del niño cabalgando el toro y volando, descrita por Patxi, es una imagen onírica, mágica, hasta mítica, compartida con otros niños que permitirá la creación de una colectividad ideal, que comparte los valores y el trasfondo cultural: el toro, antes libre en la sierra y luego «en la catacumba, como los cristianos de Roma», que «aguarda en el laberinto, a que una virgen lo saque» (126), es la encarnación del espíritu de Euskadi y, como veremos, del mismo Patxi. El recuerdo del vuelo a lomo del toro permitirá que Patxi, al tener que dejar el caserío de la abuela para ir a vivir con la nueva familia de su madre, lleve consigo la conciencia de su identidad vasca y de ser parte de un pueblo oprimido.

La última escena, «Casarme, nunca», describe la ansiedad por no tener noticias del hijo que supuestamente Malinche ha tenido. Pero lo que más llama la atención son las palabras que Patxi dedica a su vida (129):

> *no he vuelto por Carabanchel. La lucha sigue, pero yo no estoy en ella directamente. Yo hago teatro y les cuento a ustedes cosas. Yo quería contar esto que me pasó. Pensé que era mejor que ir a un confesionario. No sé. Bueno, yo creo que ya les he contado todo lo que quería contarles.*

Aquí es evidente el alejamiento de Patxi de su vida anterior, una existencia que lo había llevado a la cárcel, a la violencia y a la clandestinidad. No ha dejado la lucha, pero ha encontrado otro medio, el teatro, para seguir combatiendo. No es sólo el valor político del teatro lo que se subraya aquí, sino también la posibilidad que tiene el actor de autoanalizarse cada vez que sube al escenario y esto vale sobre todo para Patxi Bisquert, que ha llevado a las tablas su propia vida. La obra concluye con la imagen del protagonista subido a un *betizu*, sujetando un huevo recién puesto, mientras lanza un largo *irrintzi*, grito sonoro y prolongado, que aquí se convierte en un símbolo

vasco de libertad, identidad, lucha y alegría (Paco, 1996: 27). El huevo, a pesar de su fragilidad, representa un nuevo comienzo, subrayado por la colocación entre los dedos y con la mano y el brazo levantados, mientras el protagonista está a lomo del *betizu,* vestido de conquistador.

El resultado, al terminar la pieza, es la imagen de la redención del héroe caído: la militancia terrorista aparece como un accidente en la vida de Patxi y las vicisitudes con su familia, y con las mujeres, no han hecho sino fortalecer al personaje. En su búsqueda de su identidad de vasco, cuyo recorrido se presenta a lo largo de la pieza, la adhesión a la lucha etarra se muestra como algo colateral, poco problematizado, mientras prevalece la idea del aislamiento, de la investigación solitaria de su propio lugar en el mundo. Hay muchos elementos que remiten a la mitología vasca. El más llamativo, evidentemente, es el toro, el *betizu*, y el hecho de que sea justamente ése el título de la pieza permite la identificación del protagonista con el animal: Patxi *es* el *betizu*, el «toro rojo, brillante, erguido, con una cabeza nerviosa en la que estallan dos ojos […] negros como llamas […]. Un rey» (123). Su vuelo fantástico en el lomo del animal representa, pues, la toma de conciencia de su origen, identidad y situación en el mundo.

2. AMESTOY Y EL 11-M: *INTERACCIONES*

La segunda experiencia de Amestoy con la representación teatral del terrorismo surge del proyecto de Adolfo Simón, *Once voces contra la barbarie del 11-M*, al que el dramaturgo vasco contribuyó con la redacción de la pieza breve, *Interacciones*[8]. En ella se entremezclan dos niveles espacio-temporales, el de la actualidad y un nivel mitológico, encarnado, en un primer momento, por el personaje de Clitemnestra. Ésta es la que abre la pieza, lamentando la suerte de su hijo Orestes y su lejanía, lo que, como afirma Drumm (2009: 62), no deja de resultar extraño, ya que la mujer se queja de la ausencia del hombre que acabará con su vida. Se oye, al rato, «la emisión radiofónica de las noticias del atentado del 11-M» (Amestoy, 2006: 15)[9], que introduce al personaje de Garbiñe. Ya desde las primeras frases de esta joven notamos que su afán por contar su vida es algo raro: repite palabras, las frases son truncadas, se hace preguntas, etc. De su discurso se puede deducir que sufre un trastorno mental, quizá causado por la muerte del padre tres años antes por causa de

[8] Existe una versión anterior del texto, titulada *Interacciones (Getafe, un exilio. 2004)*, que es más larga y no se ha publicado hasta el momento.

[9] Todas las citas vienen de la edición de Amestoy (2006).

un coche bomba, clara alusión a ETA. La sombra del terrorismo, entonces, no sólo está presente en las noticias y en los estampidos de bombas y sirenas de ambulancias que se oyen a lo largo del parlamento de Garbiñe, sino que han marcado también su pasado y causado su confuso estado mental.

El diálogo que sigue entre la mujer y su hermano Iker —profesor universitario— muestra la oposición entre los dos a la hora de explicar a una supuesta clase de estudiantes el mito de Orestes, en el que podemos identificar —gracias a las palabras de Garbiñe— a un moderno terrorista: según la mujer, su furia homicida está guiada por alguien que elige al azar (¿los dioses?) y el mayor culpable es el que fomenta el odio, mientras que Iker opta por la interpretación mitológica, la del homicidio guiado por el oráculo de Delfos. Afirma Garbiñe: «Clitemnestra muere. Pero no ha sido Orestes el que la ha matado. Nunca es el asesino el que mata a su víctima. Siempre hay alguien por encima del ejecutor, que es el que ordena la matanza» (16). El nivel mitológico de la pieza se sustenta aquí por la identificación del mismo Iker con Orestes, por lo que su hermana resultaría una encarnación de Electra, cuyo sufrimiento por el destierro y la muerte del padre se deja notar evidentemente en sus palabras.

Uno de los motivos principales del texto es la angustia provocada por el miedo que conlleva el terrorismo, cualquiera que sea su origen u objetivo. En más de una ocasión Garbiñe afirma no salir de casa, y que su nueva patria —la antigua ha tenido que dejarla, convirtiéndose así en una desterrada— es «esta casa de 85 metros cuadrados. Mi patria tiene 85 metros cuadrados» (16).

En *Interacciones* hay también referencias concretas a hechos terroristas, acaecidos en la actualidad o, en el caso de Guernica, en la Guerra Civil española:

> *Estás hablando de los que asesinaron a tu padre, de los que asesinaron en Madrid a doscientas personas, de los que asesinaron en Gernika, de los que asesinan… en Bagdad, en Jerusalén y…, hoy, en París. ¡En ese metro de París! ¡Cincuenta muertos! ¡Quinientos muertos! ¡Cinco mil muertos!* (17).

Como vemos, Amestoy recuerda, además del atentado de Madrid, eje del volumen *Once voces contra la barbarie*, en que el texto está publicado, la constante lucha de los pueblos iraquí e israelí, el ataque al metro de París[10] y el bombardeo de Guernica, para mostrar que estamos acongojados por el he-

[10] En julio de 1995 hubo un ataque terrorista en el metro de París en el que murieron 8 personas y 117 resultaron heridas, atribuido al argelino Grupo Islámico Armado.

cho de ser potenciales víctimas, a pesar de dónde y cuándo vivamos. La referencia a la villa vasca subraya el vínculo del dramaturgo con su tierra, sobre la que ya había escrito, en 1994, *Gernika, un grito. 1937*. Drumm (2009: 64-65) subraya el hecho de que Amestoy a menudo equipara a víctimas de distintas situaciones y recuerda un parlamento de *Gernika* en que se lee: «Podría ser Dresden, en 1945… Bagdad, en el 91… O Sarajevo… Pero será Gernika, la ciudad sagrada de los vascos. 1937. Exactamente, el 25 de abril» (Amestoy, 1996b: 33). En *Interacciones* se encuentra también otra referencia a Guernica: el texto final, leído por Clitemnestra, o sea la carta que su hijo Orestes le ha escrito, concluye así: «No intentes localizarme. Hoy emprendo un viaje. Con Pílades y unos amigos. Lejos de Grecia. Tal vez pasemos por Gernika. Tal vez» (20). La idea de crear un vínculo entre tragedias tan lejanas en el tiempo y en el espacio sugiere la voluntad por parte de Amestoy de universalizar el dolor provocado por ataques tan violentos contra gente inerme e indefensa. De hecho, aunque publicado en un volumen conmemorativo del atentado de Madrid, hay una sola alusión a este ataque, lo que permite afirmar que *Interacciones* es una pieza sobre el terrorismo en sentido general.

Uno de los pasajes más sugerentes es el final, ya que la obra, como comentaba, se cierra como había empezado, o sea con una nueva intervención de Clitemnestra. La mujer, esta vez, lee una carta de Orestes, que acaba de recibir, en la que el joven lamenta, la muerte de su padre y, sin embargo, le anuncia que no irá para matarla aún acusándola de traidora y cruel. Surge de sus palabras la idea de que el pueblo que apoya a los asesinos es tan culpable como ellos mismos:

> *no quiero ser yo quien te prive de los placeres de tu mal hasta la consumación final, hasta el éxtasis, hasta la muerte. ¡Tu muerte y la del pueblo que ha permitido tu crimen! ¿Es ése mi pueblo? ¿Eres tu mi madre? ¡No os reconozco! El pueblo que no se alza contra el tirano, contra el terror, llevará marcada en su frente, con la sangre derramada por el traidor, su propia condena, su fin. Tu fin* (20).

El final de *Interacciones* es, pues, una llamada a la conciencia de los ciudadanos para que rechacen toda forma de violencia y especialmente la que supuestamente se provoca en su nombre.

3. LA TRAGEDIA DEL TERRORISMO: *LA ÚLTIMA CENA*

Con su última pieza sobre el terrorismo, Amestoy vuelve a ocuparse de ETA y elige, como en *Interacciones*, un subtexto mitológico. En *La última*

cena se ve el enfrentamiento entre dos personajes, Íñigo y Xabier, padre e hijo, a lo largo de tres actos: «La puerta abierta», «La condena» y «El sacrificio». Desde el comienzo, que calca la escena bíblica de la parábola del hijo prodigo, entendemos que la relación entre los dos es tensa, fría, marcada por la larga ausencia del hijo —doce años, como se aclarará más adelante— que ha vuelto inesperadamente para quedarse. Del diálogo, con rápidos parlamentos, surge una inicial reflexión sobre la tragedia, en sentido teatral, pero también humano, como sugerido por la mención a Kundera y a su ensayo *El telón*[11]. El padre, escritor, se interroga sobre el sentido de la tragedia, en un momento histórico en el que, como teoriza el autor checo en su célebre *La insoportable levedad del ser* (novela de 1984), la existencia es inútil y la persona en sí —culmen de la tragedia— ha dejado de existir, porque ha quedado englobada en una masa anónima.

La primera alusión a la actividad del hijo, en que descubriremos su compromiso como activista, nos viene de sus mismas palabras, al decir que ya no está «en primera línea» (Amestoy, 2008: 100)[12]. Un papel fundamental lo tiene el personaje ausente de Pedro, difunto hijo y hermano de los dos personajes, quien ha tenido una influencia decisiva en la vida de Xabier y que estaba convencido de que «la poesía de la modernidad era la política» (101). Al parecer, murió a causa de la droga y su fallecimiento motivó la salida de casa de Xabier, doce años antes. Hay también otros dos personajes que no aparecen en escena, Maite, la mujer de Xabier, de cuya muerte nos enteramos al expresar el padre su duelo (103) y su madre y mujer de Iñigo, fallecida prematuramente.

En el segundo acto, Xabier confiesa a su padre tener un cáncer, que le quedan dos meses de vida y que quería volver a su *patria* para morir. Entendemos que lo están buscando los policías y *ellos* (112), o sea sus ex compañeros. Aquí aparece, en un parlamento del hijo, una de las frases más emblemática sobre la relación entre los dos: «tú has sido un defensor a ultranza de la democracia liberal y yo no. Tú has creído en la palabra, en la literatura, en el teatro, y yo no. Tú no has creído en la violencia como fuerza transformadora, yo sí… Tú has tenido una utopía, yo la mía» (113). Este segundo acto se cierra con el dramático y seco ruego del hijo que pide a su padre que lo mate: «Aita, he venido para que me mates» (119), palabras con las que se cierra el telón.

[11] *El telón* apareció en 2005 y es, a pesar del título, un ensayo sobre la novela, en el que se reivindica su naturaleza de arte autónomo y transnacional.

[12] Todas las citas se toman de la edición de Amestoy (2008).

El tercer acto, «El sacrificio», juega, desde el título, con la historia bíblica de Abraham e Isaac y con el mito de la reina Ágave, que mata, sin reconocerlo, a su hijo Penteo, tal como Eurípides lo cuenta en *Las bacantes*. Hay también referencias a Unamuno, con el paralelismo entre un padre que mata a su hijo y un autor que mata a su criatura literaria. Tras discutir de lo innatural de la petición de Xabier, éste hace confesiones a su padre a propósito de su vida de terrorista y el padre responde manifestando —él también— su voluntad de suicidarse y que lo que lo mantuvo en vida fue la idea de volver a ver su hijo, lo único que le queda de su familia. De ahí, se desatan los recuerdos de la infancia de Xabier y de la vida del padre, hasta que deciden matarse los dos en un accidente de coche. La última cena del título es la que van a celebrar en ese momento, ya reconciliados y en paz consigo mismos, con la aludida presencia de un tercer convidado, la Muerte.

Aun no existiendo referencias explícitas a ETA el contexto no permite dudar sobre el hecho de que Xabier sea un miembro de la banda. El contexto vasco es sobradamente claro: por ejemplo con el uso de palabras, referidas al núcleo familiar, como *aita*, *ama* o *amama*, o bien al ámbito enogastronómico, como *txakolí* (un vino) y *perretxikos* (unas setas).

En *La última cena*, a partir del título, está presente un denso entramado intertextual de alusiones y referencias, que podemos dividir en mitológicas, bíblicas y literarias. Como afirma Doménech (2008: 91), a propósito de la pieza, «rasgo estilístico muy llamativo es la abundancia de citas: nombres, ideas, en ocasiones frases literalmente transcritas. No sobran». En distintos momentos del texto, el dramaturgo utiliza los mitos griegos para subrayar y dar relieve a situaciones en las que se encuentran los dos personajes. Para convencer a Xabier que no se vuelva a ir, el padre lo compara con Orestes y Edipo, quienes regresaron del extranjero a sus patrias (106). Luego Íñigo se identifica con Agamenón, en la imagen propuesta por Esquilo en la primera obra de su trilogía de la *Orestíada*, que, como es sabido, muere asesinado: «Mi personaje no ha sido feliz… […] Mi Agamenón no conquistó Troya… Sólo ha sido un escritor… Alguien, generoso, diría en mi obituario que mi Agamenón fue un intelectual…» (105). Más adelante, el padre habla de su deseo de morir, «para saludar a Dioniso, a Baco, el padre de la tragedia, y de la tolerancia» (107): los dos nombres identifican a un único personaje de la mitología griega, el dios del vino (que los dos protagonistas de *La última cena* beben a lo largo de toda la pieza), del teatro y de la despreocupación, entre otras cosas. Amestoy recupera pocas páginas más adelante a Agamenón, esta vez en relación con Clitemnestra, y del texto que cito a continuación, sacado de un parlamento del padre, surge una interpretación de la

violencia como arte, que recientemente ha sido aplicada también al terrorismo:

> *En la* Orestíada*, Esquilo traza uno de los momentos más impresionantes de su teatro… Es cuando Clitemnestra, después de haber matado a Agamenón, ¡después de haber sacrificado a su marido!, exhibe el cadáver y dice: «Éste es Agamenón, mi esposo; pero, muerto. Obra de esta diestra mano, una mano de artista». ¡Una mano de artista! Podría decir «una mano de diosa»; pero, no, dice «una mano de artista»* (109).

El acto violento, sobre todo el terrorista, ha sido a menudo comparado con un acto artístico: la ejecución meticulosa, la recepción por parte de un público, la necesidad de una interpretación posterior, son elementos comunes, como subraya Taracido (2001). Aún más acertada es la comparación entre un ataque terrorista y la *performance* teatral, como he tratado de demostrar en la presentación. En el final de la pieza, Amestoy (136) repite este concepto y recuerda otra vez a Clitemnestra, en el momento en que los dos se preparan para morir y concluir así su personal tragedia.

Hay más referencias a los mitos en la pieza de Amestoy: Sísifo es aludido por el castigo de empujar una enorme piedra cuesta arriba, por la ladera de una montaña, que antes de llegar a la cima rodaba hacia abajo, lo que obligaba a Sísifo a volver a empezar su trabajo. El paralelismo con la historia de Íñigo se refiere al hecho de que idealmente ha escalado una montaña y desde allí ha imaginado una sociedad mejor —la ilusión de una revolución—, pero «de repente, un vendaval, tan inexplicable como inoportuno, te precipita a los pies de la montaña…» (114) y nada cambia.

Las referencias bíblicas, como comentaba, se hacen patentes desde el título, que alude, evidentemente, a la última cena de Cristo. Pero el episodio que se repite como un *leitmotiv*, tanto para crear paralelismos como para desmentirlos, es el del regreso del hijo pródigo. Más adelante, en el momento en que Xabier pide a su padre que le mate, éste recuerda a Abraham e Isaac (117), aclarando parecidos y diferencias con la situación que ellos están viviendo. La difícil relación del padre con sus hijos, Xabier y el difunto Pedro, se presenta a través de la historia de Caín y Abel, sin llegar a aclarar quién de los dos hijos se identifica con uno u otro personaje bíblico (117).

La compleja red intertextual, que Amestoy teje a lo largo de las páginas de su pieza, no se limita a elementos mitológicos o bíblicos: hay una gran cantidad de alusiones a otros autores, antiguos y modernos, y de distintas artes, desde la novela, la poesía y, evidentemente, el teatro, hasta el cine. Sócrates es citado en el comienzo de la obra con la frase «conócete a ti mismo»,

en el momento en que Xabier no consigue definir con exactitud su identidad (96). Shakespeare y el *Rey Lear* son recordados para subrayar la tragedia de un padre que sobrevive a su hijo y Kundera, como ya comentado, por la inconsistencia del ser (99). De Goethe, el dramaturgo escribe en dos ocasiones: la primera, recordando su muerte (102); la segunda, tras su encuentro con Napoleón cuando afirmó que la política es el destino del mundo (108). Las magdalenas hechas famosas por Proust en su obra maestra *En busca del tiempo perdido*, son el símbolo de un sabor familiar que desata los recuerdos, como el vino *txakolí* para la familia de Íñigo (103). Séneca es aludido en varios momentos, bien citando frases suyas, bien por su muerte suicida (104, 124 y 133) y también Esquilo y su *Orestíada*, como ya se ha aludido con referencia a la mitología (105, 109 y 132). La idea de la otredad se presenta través de las reflexiones de Unamuno (105 y 112). El filósofo francés Jean Baudrillard, cuya labor sobre el terrorismo es de especial interés en este trabajo, es aludido con una cita —«El aura de nuestro mundo ya no es sagrada»—, sacada de su ensayo *El crimen perfecto,* que hace referencia a la mercantilización del mundo (106). Más velada resulta la alusión a *Don Juan Tenorio*, del que se retoma la célebre frase «qué largo me lo fiáis» (111), que el padre exclama al enterarse de que el hijo tiene dos meses de vida. De Giuseppe Tomasi di Lampedusa y su *Il Gattopardo* nació el término «lampedusismo», utilizado para significar el hecho de cambiarlo todo para que no cambie nada, aquí usado con referencias a la política y a la personal trayectoria ideológica de Íñigo y Xabier (155). Los personajes hablan de María Zambrano en dos ocasiones: la primera, con referencia a *El hombre y lo divino*, texto de 1973 que encierra el núcleo del pensamiento zambraniano (119) y la segunda, por la interpretación que la filósofa dio de la muerte de Séneca (132). Una de las citas más interesantes es la del director de cine Ingmar Bergman y de su película *El séptimo sello* (1957), de la que el padre recuerda la imagen de la Muerte jugando al ajedrez (136)[13].

Aparte de las explícitas referencias a otras obras y autores, en el texto abundan las referencias metateatrales y metanarrativas que comparan las vicisitudes del padre y del hijo, en esta fase final de sus vidas, con una pieza teatral o una obra de arte. Desde el comienzo, se establece el paralelismo entre relaciones familiares y dinámicas del mundo literario: el padre, que es un autor de teatro y periodista, se define como espectador de la vida del hijo (100). En el momento en que ocurren los hechos Íñigo está escribiendo una

[13] Hay también referencias a Eurípides (Amestoy, 2008: 121 y 132), Sófocles (132), Borges (132), Horacio (133), etc.

obra cuyo título es *La muerte del padre* (99 y 101), que Xabier propone cambiar en *La muerte del hijo*, adelantando, por ahora de manera alusiva, su destino: «claro está: *La última cena* es ambas a la vez» (Doménech, 2008: 88). Incluso la muerte se convierte en un elemento literario: «curioso personaje… La muerte. […] Actúa antes o después. Espera su momento para entrar en escena» (103) y en el final de la pieza, como ya he comentado, los dos recuerdan la película de Bergman *El séptimo sello*, en la que el protagonista juega al ajedrez con la Muerte misma. Es sobre todo, a partir del segundo acto y en la parte conclusiva de *La última cena,* cuando la identidad entre vida y tragedia —en sentido literario— se hace más fuerte: el padre exclama: «estoy viviendo el final de una obra de teatro, de la obra de teatro de mi vida, que va a acabar mal» (104) y se refiere a «el drama de este autor de tragedias. Mi drama…» (105). Los dos personajes hablan de un determinado episodio de sus vidas como «el capítulo de una novela» o «la escena de una de tus obras de teatro, de una de tus tragedias» (124) y, más adelante, cuando deciden suicidarse juntos, escenificando un accidente de coche, justifican así su elección:

> *Nuestros espectadores, como en las tragedias, no han de ver morir al protagonista…, a los protagonistas… El «decorum» horaciano ha de privarles de este morboso placer. […] La estética y la ética siempre juntas. Lo nuestro no es un suicidio. Es que se acabó la tragedia… Nos acabamos… Para el público, ¿será un final feliz? Tal vez lo sea* (133).

Por lo que se refiere al tratamiento del tema del terrorismo en la pieza, la literatura hace de contrapartida a la violencia, según el tópico renacentista de las armas y las letras. Xabier, fascinado por la actividad militante de su hermano Pedro, ha dejado Filología por Políticas (108). Pero, sobre todo, el hijo lucha con las armas, elige la violencia física para llevar a cabo sus objetivos, mientras que el padre combate con las palabras de los artículos que publica en los periódicos. Sin embargo, en un momento dado, Íñigo afirma que «no se lucha contra el crimen con el crimen» (103), lo que muestra una parcial aceptación de los objetivos de la militancia de su hijo, aunque no comparte en absoluto la manera de perseguirlos. Al no aceptar la militancia de Xabier, su padre le prohíbe llevar pistolas en su casa, que, a diferencia de las escopetas que usa Íñigo para cazar, «están hechas para matar a los hombres» (107).

El hecho de que el joven se haya convertido en un terrorista tiene raíces en su historia familiar: el padre siempre ha visto en él a un asesino, desde que murió su madre tras el parto, hecho del que no puede no culpar al hijo:

«siempre te he tenido miedo. […] Desde que mataste… Desde que murió tu madre… Después de aquel parto atroz… […] Desde entonces te he tenido miedo» (108), para luego matizar su opinión y afirmar: «fue un parto difícil. También el de Pedro. Peor el tuyo muy especialmente. Quedó tocada… Pero su muerte no tuvo nada que ver con aquel parto…» (118)[14]. Una imagen simbólica, especialmente interesante, es la de las palomas que el padre ha cazado y que ahora ofrece al hijo para su última cena: estos emblemas de paz sellan la nueva armonía e intimidad entre Íñigo y Xabier.

La pieza se ha estrenado[15] el 15 de abril de 2010, en la madrileña Sala Guindalera, con la dirección de Juan Pastor y José Maya y Bruna Lastra como intérpretes, y ha tenido críticas excelentes (Irigoyen, 2010; Villán, 2010a y 2010b), sobre todo por lo que se refiere al lenguaje teatral, juzgado puro, económico, preciso, que rehúye de la retórica y del artificio.

Dado el escaso tiempo que ha pasado desde la publicación y montaje de *La última cena* existe poca crítica sobre ella —aparte de la de los estrenos—, pero el artículo de Ricardo Doménech, que acompaña la edición de la revista *Acotaciones,* ofrece un rápido pero exhaustivo recorrido a través de los principales núcleos interpretativos de la pieza: su colocación en la carrera de Amestoy, el sentido de la tragedia, el simbolismo, la intertextualidad y el trasfondo social y político.

En mi opinión, más que como una obra sobre el terrorismo vasco, *La última cena* se configura como una reflexión metateatral sobre la tragedia del terrorismo, de la muerte y de la derrota, sobre la dificultad del diálogo en el seno de una familia, que es metáfora de la incomunicación que domina la situación política del País Vasco y de su relación con el resto de España. Amestoy consigue una de las piezas más acertadas de su producción, rehuyendo de maniqueísmos y, sin embargo, comprometiéndose en una cuestión sobradamente compleja para la que elabora un estilo sobrio, comedido y sin embargo llamativamente expresivo y, como resultado de lo que el dramaturgo va buscando desde hace tiempo, exquisitamente trágico.

[14] En otro pasaje, resulta que la madre murió cuando Xabier tenía tres años:

XABIER.— Ama… Tengo un recuerdo borroso de su sonrisa… De los primeros recuerdos que tengo en la memoria. En la cama, muy blanca, abrazándome muy fuerte y sonriendo… Con mucha gente alrededor… Su sonrisa. Antes de morir… Es la última vez que la vi…

ÍÑIGO.— Tenías tres años… (128).

[15] Se puede ver una presentación en *Youtube*: *http://www.youtube.com/watch?v=YKEKxQYJjoM*.

4. CONCLUSIONES

Las obras de Amestoy que he presentado muestran tres acercamientos al terrorismo totalmente distintos: por un lado, *Betizu* ahonda en la cultura vasca para mostrarnos el rescate y la redención del terrorista como héroe complejo e imperfecto. Por otro, *Interacciones*, muestra tanto a las víctimas más indefensas de los ataques, encarnadas por Garbiñe, como a quienes los ordenan, aquí metaforizadas por Clitemnestra, en un contexto que se aleja de lo contingente para universalizar el drama del terrorismo. Y *La última cena* viene a completar este corpus, con una visión del problema más madura y ponderada, que reflexiona sobre el uso del terror desde varios puntos de vista —la falta de diálogo entre las partes, la fascinación de la política, la traición, el encaramiento con la muerte, etc.–, logrando componer un puzle dramático que asombra por lo armónico y acertado.

Si vemos en perspectiva cronológica estas tres piezas, se puede apreciar un itinerario de lo particular de la situación vasca de *Betizu*, protagonizada por Patxi Bisquert, a lo global de *Interacciones*, con su enfoque abierto a distintos episodios terroristas, hasta lo suprahistórico de *La última cena*, pieza que muestra un análisis del fenómeno del terrorismo que trasciende los casos específicos (no hay referencias a los orígenes o a los fines de la violencia etarra, aunque no se oculte la ambientación) para tratar de encontrar un respuesta universal —conscientes de que se trata de un objetivo inalcanzable— a esta tragedia contemporánea. Tampoco hay que olvidar los logros dramatúrgicos de Ignacio Amestoy: quiero destacar el expresionismo y la metateatralidad de *Betizu* y, más aún, el pulido lenguaje de *La última cena*, obra en la que, además, el autor consigue una perfecta armonía entre silencios y diálogos.

El teatro no es el instrumento para pretender encontrar una solución a la lacra del terrorismo, pero es posiblemente el medio expresivo que más puede funcionar de contrapunto catártico para el miedo colectivo, quizás por sus parecidos con un acto terrorista —espectacularidad, colectividad, copresencia de actuantes y destinatarios—, que, en un momento dado, el dramaturgo, por boca de Íñigo en *La última cena*, parece confirmar:

> *todas las tragedias, como las comedias, tienen siempre un final feliz. La esencia del teatro, como la esencia del vivir es ésa. Surge de un conflicto que, a la postre, con sangre o sin sangre, se resuelve. La tragedia y la comedia… Y el río que se desbordó, por pasiones o por equívocos, vuelve a su cauce… En el teatro todo ocurre como en la naturaleza. Si no es así es que no es teatro, es que no es vida* (Amestoy, 2008: 120).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMELL, S. (2006). «El teatro último de Ignacio Amestoy: de la historia a la contemporaneidad». En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 319-330. Madrid: Visor Libros.

AMESTOY, I. (1986). *Doña Elvira, imagínate Euskadi*. *Primer Acto 216,* 80-89.

— (1996a). *Betizu, el toro rojo*. En *Gernika, un grito*. *1937*. *Betizu*. *El toro rojo*, Ignacio Amestoy, 83-130. Madrid: Fundamentos.

— (1996b). *Gernika, un grito*. *1937*. En *Gernika, un grito*. *1937*. *Betizu*. *El toro rojo*, Ignacio Amestoy, 29-82. Madrid: Fundamentos.

— (2002). «Una entrevista particular». En *El teatro español ante el siglo XXI*, César Oliva (ed.), 241-243. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

— (2003). «Como en los mil espejos de Proteo. Una reflexión sobre mis personajes». En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 23-40. Madrid: Visor Libros.

— (2004). *Interacciones*. *Getafe, un exilio*. Inédita.

— (2006). *Interacciones*. En *Once voces contra la barbarie del 11-M*, 13-20. Madrid: SGAE.

— (2008). *La última cena (Una tragedia contemporánea)*. *Acotaciones* 21, 93-136.

DRUMM, E. (2009). «Ignacio Amestoy on memory, violence and culpability». *Estreno* 1, 62-69.

ETXARRI, T. (1983). «Entrevista. Patxi Bisquert. Un metalúrgico ex militante de ETA, última revelación del cine vasco». *El País*, 28 de marzo.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Á. R. (1999). «*Doña Elvira, imagínate Euskadi*, de Ignacio Amestoy: del pre-texto al texto definitivo». En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 181−190. Madrid: Visor. Libros.

IRIGOYEN, R. (2010). «Ignacio Amestoy triunfa hoy». *El País*, 17 de abril.

LEONARD, C. (2003). «Ignacio Amestoy y su teatro de compromiso social: una entrevista». *Estreno* 2, 7-9.

OBREGÓN, P. (1986). «Un compromiso con el país que amamos». *Primer Acto* 216, 78-79.

PASCUAL, I. (1993). «El intento de una visión dramática». *Primer Acto* 248, 38-41.

PÉREZ DE OLAGUER, G. (1986). «La tragedia de Euskadi». *Primer Acto* 216, 60-62.

TARACIDO, M. (2001). «El terrorismo como una de las bellas artes». *Almacén. Revista Poética*, 1 de noviembre *<http://librodenotas.com/almacen/Archivos/001341.html>*.

VILLÁN, J. (2010a). «Amestoy o la rabiosa actualidad. Estrena en Madrid *La última cena*». *El Cultural* de *El Mundo*, 23 de abril.

— (2010b). «Tragedia del terror como arma política. *La última cena*». *El Mundo*, 18 de abril.