



INICIATIVA “SIN ADIOS/ADIORIK GABE”:  
LA RECONSTRUCCION SIMBOLICA DE LA  
MEMORIA DE LAS VICTIMAS DEL  
TERRORISMO MEDIANTE LAS ARTES  
ESCENICAS

JULIAN IBAÑEZ DE OPACUA -- GPAB 8 DE JUNIO DE 2019

## INTRODUCCION

En una de las primeras explicaciones míticas sobre el origen de la producción artística, Plinio el Viejo, hace casi dos mil años, nos cuenta la historia de la hija de Butades de Cycon, alfarero Corintio. Según Plinio, la joven, de nombre Kora, ante la inminente partida de su amado hacia un largo viaje, copió su silueta tal y como se reflejaba en la pared, mientras este dormía. Posteriormente su padre, con dicho modelo, y gracias a sus conocimientos de alfarería, realizó un busto en arcilla del joven. Esa sería por tanto, la primera escultura figurativa. Nada se dice de la suerte del joven, pero la intención de Kora queda clara: tener una representación de su amado para recordarle y mantener así su amor.

La historia de Kora resulta interesante para lo que nos reúne hoy aquí: la producción artística se asocia a un intento de mantener el vínculo en ausencia del objeto. Muchos siglos más tarde, Freud nos contaría una viñeta no muy diferente: ante la desaparición de la madre, el bebé recrea simbólicamente su ausencia y su presencia lanzando y recuperando un carrete de hilo, mientras acompaña el juego con algunas de sus primeras palabras.<sup>1</sup>

"Sin Adiós/Adiorik Gabe" fue un proyecto sobre ausencias, recuperaciones y reparaciones simbólicas. A través de la creatividad, materializada en piezas escénicas que se representaron públicamente, se quiso recordar las vidas de personas asesinadas por el terrorismo y la violencia sufridos por nuestra sociedad. Imaginado y diseñado principalmente por Inesa Aristimuño y Xabi Payá, fue uno de los muchos actos organizados con motivo de la capitalidad cultural de Donostia/San Sebastián 2016, dentro de la sección Faro por la Paz. La capitalidad cultural ofreció el contexto para que distintas manifestaciones artísticas contribuyeran al proceso de

---

<sup>1</sup> "... El niño tenía un carretel de madera atado con un piolín...Con gran destreza arrojaba el carretel, al que sostenía por el piolín, tras la baranda de su cunita con mosquitero; el carretel desaparecía ahí dentro, el niño pronunciaba su significativo «o-o-o-o» (fort, se fue), y después, tirando del piolín, volvía a sacar el carretel de la cuna, saludando ahora su aparición con un amistoso «Da» {acá está}. Ese era, pues, el juego completo, el de desaparecer y volver. Las más de las veces sólo se había podido ver el primer acto, repetido por sí solo incansablemente en calidad de juego, aunque el mayor placer, sin ninguna duda, correspondía al segundo." (Sigmund Freud, Obras completas, Más allá del principio de placer, Amorrortu edit., Buenos Aires, 1979, pág. 15).

recuperación social de las consecuencias de nuestro pasado violento. Sin Adiós fue uno de esos proyectos. Este mismo año, 2019, promovido desde el Ayto. De San Sebastián, se han diseñado y representado tres nuevas obras siguiendo el esquema utilizado en 2016.<sup>2</sup>

Inesa me invitó a formar parte de un equipo, que incluía también y de manera fundamental, a los artistas que habrían de concebir dichas creaciones. Aprendí mucho e intenté aportar desde la escucha, la contención, el respeto y el mantenimiento de nuestro particular encuadre. Mi intención hoy aquí, en esta nueva edición de Encuentros en el GPAB, es divulgar esta experiencia que considero valiosa, relacionarla con algunos conceptos psicoanalíticos y psicosociales, y generar interés y debate.

### **SIN ADIOS/ADIORIK GABE**

Sin Adiós/Adiorik Gabe se dirigió al colectivo de asesinados en el municipio de Donostia-San Sebastián por acciones terroristas o violencia de motivación política. Para la edición de 2016, cuatro artistas locales: Teresa Calo (actriz y autora teatral), Mireia Gabilondo (actriz y directora de teatro), Joxan Goikoetxea (músico y compositor), e Iñaki Salvador (músico y compositor) se encargaron, de forma separada, de la creación de una pieza escénica específica para cada una de las personas recordadas. En la edición de Sin Adiós de 2019 participaron Koldo Almandoz (cineasta), Aiert Beobide (coreógrafo), Olatz Bebidide (actriz y directora teatral) y Juantxo Zeberio (músico y compositor). En total, en ambas ediciones, fueron 15 piezas distintas, que se representaron ante la ciudadanía en Julio, octubre y diciembre de 2016, y en marzo de 2019.

Para la creación de cada pieza se inició un proceso de diálogo entre, por una parte, creadores, y por otra familiares, y a veces amigos, de las

---

<sup>2</sup> En Abril de 2017, dentro de las II Jornadas de Paz, Convivencia y Derechos Humano, celebradas en Pamplona, se representaron tres de las piezas que se estrenaron en Donostia-San Sebastián en 2016. Es la única que se han vuelto a ver alguna de las producciones de nuevo después de su estreno inicial.

víctimas. Puntualmente también participamos otros miembros del equipo. En estos encuentros se indagaba sobre la persona asesinada: su recorrido vital, sus orígenes, sus preferencias culturales, carácter y peculiaridades, sobre su vida en general. La relación familia/artista, cultivada a lo largo de varios meses, fue la semilla fundamental de la que surgió la obra particular, las piezas escénicas originales, que finalmente se exhibieron en teatros de la ciudad.

Se pensó que los trabajos deberían centrarse no tanto en el hecho violento y sus dolorosas consecuencias, sino en la vida de dichas personas, en todo aquello que estuvo ahí: aficiones, proyectos, relaciones familiares, sueños, gustos, etc, y que fue violentamente arrebatado de sus vidas y de las vidas de todos los que les rodeaban.

Las piezas fueron concebidas sobre todo de cara a las familias, que asistieron a las representaciones, y por lo tanto se respetó en todo momento sus deseos evitando cualquier manipulación o intento de protagonismo por parte de otros. El contenido, forma y estructura de las piezas, sin embargo, fue decidido por cada uno de los artistas. Las familias acudieron a las representaciones sin haberlas visto previamente.

El resultado final fueron unas breves biografías en las que datos y fechas se apartaban a un lado para que música, textos e imágenes compusieran un retrato emocional de las vidas de esas personas. Así se les recordó en esos veinte o veinticinco minutos de cada pieza.

Me gustaría que viéramos una de ellas, reproduciendo al máximo la situación de los asistentes a la representación. Lo único que los espectadores recibieron fue un programa de mano en el que aparecía la siguiente información:

(REPRODUCCION DE VIDEO) <sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> El enlace <https://www.youtube.com/watch?v=KLjpm5UKqIQ> muestra la representación en su totalidad. El vídeo mostrado en la conferencia puede ser visualizado a partir de 1h 08' 25". El vídeo del acto de 2019, junto con entrevistas a los artistas participantes en esa edición de Sin Adiós/Adiorik Gabe, puede ser visualizado en : [https://www.youtube.com/playlist?list=PLQMnJAorWjVrm4usSETiNG\\_Kq1dXwWLSc](https://www.youtube.com/playlist?list=PLQMnJAorWjVrm4usSETiNG_Kq1dXwWLSc)

Lo anterior es solo una muestra, ya que todas las piezas son muy distintas. En algunas predomina el texto, en otras la música o la danza. Se juega con la luz, las metáforas tales como el puzle con piezas a encajar, o las maletas que se abren para repasar su contenido guardado y escondido. Aparecen personajes que representan a la persona asesinada, o conocidos, o convecinos, pero otras veces no. Se podría hacer una conferencia con cada una de ellas. Todas son el resultado de la sensibilidad de los artistas, pero también de las diferentes situaciones familiares con las que éstos se fueron encontrando. Reflejan también los distintos momentos del duelo, la capacidad de recabar memorias de la persona fallecida, la sensación de apoyo social y de justicia recibida, y las emociones provocadas por el proyecto y por los encuentros con los artistas.

Aunque las piezas se referían a las vidas de los asesinados, en todas ellas se hacía referencia al hecho violento e injusto de su muerte. De manera más o menos explícita, con palabras, jugando con los tiempos del relato, con las metáforas, músicas, silencios o luces, esa realidad no se evitaba, sino que servía de contraste doloroso y dramático con respecto a los aspectos más vitales que dominaban las piezas.

Las familias y amigos aportaron más que mera información. En bastantes ocasiones participaron en las piezas con textos, música e incluso apareciendo en las escenas de distintas maneras.

## **VICTIMAS Y TRABAJO DE MEMORIA**

Con demasiada frecuencia, las víctimas de vulneraciones de derechos humanos no obtienen lo que, desde todas las instancias internacionales, se considera básico: verdad, justicia y reparación. Nuestro entorno no ha sido una excepción. Muy a menudo verdad, justicia y reparación, han sido sustituidas por mentiras, tergiversación, manipulación, injusticia, silencio, impunidad y abandono, cuando no directamente rechazo.

Las personas a las que recordamos en Sin Adiós fueron asesinadas y sus familiares y allegados se tuvieron que enfrentar al trabajo psíquico de

superar el trauma en un entorno social no siempre facilitador. Aunque continuaron viviendo, la línea argumental de sus vidas, los planes, los afectos, la comunicación constante con sus seres queridos, todo ello, fue violentamente modificada para siempre.

Explica Piera Aulagnier (citado por Berezin, A., 2014), que los tres ejes que determinan el carácter traumático de un evento son: la situación psíquica previa del sujeto, la cualidad material del episodio, y lo que de dicho suceso se dice, el cómo queda registrado socialmente. Así como los dos primeros factores mencionados son inmutables y quedan anclados para siempre en la situación traumática tal y como se produjo, el tercero es un proceso con posibilidad de cambio. Lo que se dice del suceso traumático se juega en el espacio intermedio discursivo entre sujeto y entorno. La manera en que las personas afectadas rememoran y reconstruyen el pasado está influida por cómo la sociedad y la cultura se relacionan con esos hechos. Memoria individual y colectiva, por lo tanto, no son entidades estancas, sino en continua interrelación, siendo la memoria colectiva de gran importancia para poder elaborar o no lo traumático. En este sentido, ni el silencio ni la negación de las consecuencias de los hechos evitan el establecimiento de dicha memoria, sino que si ésta no se elabora de manera adecuada, se acaba actuando con manifestaciones generalmente de carácter negativo. (Pennebaker, J. 1997)

La memoria colectiva se constituye a través de la presencia o ausencia de múltiples acciones: conversaciones, noticias, homenajes, memoriales, sentencias judiciales, aniversarios, programas educativos, nombres de calles y plazas, y expresiones artísticas de todo tipo. A todo esto René Kaes denomina "polifonía de discursos" (Kaes, R. 2002). Para este psicoanalista francés, lo que recompone la memoria es una "pluri-referencialidad", entendida como la "vía intersubjetiva y polifónica por la que se efectúa la reconstrucción de las huellas, con los fragmentos de discursos a varias voces" (pag. 19).

La producción artística en sus distintas expresiones ha sido analizada bastante a menudo en estudios sobre sociedades, colectivos o individuos que han pasado por periodos de violencia de carácter traumático.

Numerosas disciplinas científicas como la victimología, la antropología cultural, la crítica literaria, la psicología social o la sociología, han estudiado la importancia de las manifestaciones artísticas en procesos sociales de reconciliación y de recomposición del tejido social, y espero mostrar que el psicoanálisis también posee una voz propia en dichas reflexiones. Los artefactos culturales que participan en el establecimiento de la memoria colectiva pretenden lograr una cierta representación del pasado frente a la tendencia hacia el olvido. Además, pueden ayudar a que la sociedad se posicione frente al futuro permitiendo un cuestionamiento de esquemas previos y posibilitando cambios actitudinales (Miall, 1989. Citado en Igartua y Páez, 1997)

Cabría preguntarse si en nuestro caso el mundo de la cultura ha abordado esta situación y cómo lo ha hecho. Edurne Portela, escritora y académica vizcaína, se centra en esas preguntas en su ensayo "El eco de los disparos" (Galaxia Gutenberg, 2017), en el que hace un repaso sobre algunas de esas manifestaciones artísticas, sobre todo en el campo de la literatura y del cine analizando cómo estas disciplinas han representado la realidad violenta que hemos vivido.

Es difícil que una sociedad amenazada por el terror permita tal diversidad de discursos para representar e ir registrando en su memoria los acontecimientos que se van sucediendo. Este es un proceso que necesita cierta distancia de los hechos y cierta valentía social. Mientras tanto, estas personas se olvidan fácilmente por la sociedad en la que vivían. A veces su muerte, y peor aún, su vida, se despachan rápidamente con un "algo habrá hecho", o se ocultan deliberadamente por temor al rechazo o a más violencia. A los hijos de Jerónimo Vera se les recomendó en el colegio que no hablaran de la profesión de su padre, o mejor, que no hablaran de él. La familia de María José Bravo jamás recuperó las pocas pertenencias que tenía cuando fue asesinada con 16 años, ni se investigó el crimen, y se le olvidó.

Como mucho, el recuerdo de la persona asesinada queda fijado en la memoria social al hecho traumático de su muerte. Incluso nombres que quizás nos digan algo por haber tenido cierta repercusión mediática en su

momento, como el de Mikel Zabalza y el de Enrique Casas, lo que evocan sobre todo son las circunstancias de sus muertes. Enrique Casas: dirigente del PSOE, asesinado en la puerta de su casa por los Comandos Autónomos Anticapitalistas; Mikel Zabalza: detenido por la Guardia Civil, aparece muerto con signos de violencia en el río Bidasoa. A veces, no muchas y mucho menos a medida que nos retrotraemos en el tiempo, esos crímenes producen reacciones de condena. Pero las efemérides, cuando se recuerdan, son las de sus muertes, y nos quedamos sin saber quiénes eran esas personas en vida.

La iniciativa Sin Adiós defiende que la memoria de las víctimas debe incluir sus vidas antes de ser asesinadas, que es de justicia hacerlo así y que tiene un sentido reparativo. Se ha de recordar que Mikel Zabalza, el mayor de ocho hermanos, nació en Orbaizeta (Navarra) y le gustaba pasear con el perro y el sonido de las ovejas, y que Enrique Casas llevó a Bárbara, su pareja de origen sueco, a visitar las cuevas-vivienda de su Guadix natal. Además, este reconocimiento de sus vidas ha de tener un carácter social y público tanto en el patrocinio de la iniciativa como en la materialización de dichos recuerdos. Con este fin se trabajó con las familias y allegados de esas víctimas, para que la sociedad las re-conociera y se re-conociera a sí misma.

## **PSICOANALISIS, CREATIVIDAD Y PRODUCCION ARTISTICA**

El fenómeno artístico, la creatividad, los artistas, y sus obras han sido siempre objeto de indagación y de fascinación por parte del psicoanálisis. Freud reflexionaba: "A nosotros los profanos siempre nos ha intrigado sobre manera cómo ese extraño ser, el poeta, produce su material. ¿Cuál es su poder que nos hace sentir emociones que ni nosotros sabíamos que teníamos?" (Freud, 1908). Las aproximaciones al hecho creativo han sido variadas a lo largo de la historia del psicoanálisis (Werbart, A. 2014). Se pasó de la concepción del síntoma, del sueño o del recuerdo recuperado como ejemplos de creatividad e incluso de narratividad, a concebir que detrás de la producción artística había un sujeto atormentado y neurótico,



y que la aplicación del método psicoanalítico a sus obras clarificaría conflictos y dinámicas internas. La producción artística, en esos casos, sería una expresión de ese mundo interno, otra vía regia, como los sueños, hacia el inconsciente de los creadores. Se consideró también el arte, su disfrute así como su producción, como el ejemplo más elevado de actividad sublimatoria. Pero fue Melanie Klein, con sus conceptos de posición depresiva y reparación quien abrió la puerta definitivamente a otras concepciones de la creatividad, al vincularla a la relación sujeto objeto.

Klein nos explica que la posición depresiva se obtiene como resultado de la integración en un objeto único, un objeto total, los deseos, fantasías y ansiedades previamente escindidos. El objeto total es bueno y malo, y el sujeto dirige hacia él tanto sus impulsos amorosos como los agresivos. Surge así la ansiedad depresiva ante la perspectiva de la pérdida del objeto amado, interno y externo, como producto de los impulsos agresivos del sujeto. Si el proceso interno continúa hacia el reconocimiento del daño causado puede aparecer la capacidad para preocuparse por el objeto dañado, sea éste una persona, el propio self, un grupo o la sociedad en general, y esta capacidad posibilita la reparación. Según Winnicott, "La preocupación se refiere al hecho de que el individuo cuida o le importa el otro, siente y acepta la responsabilidad (...) y se encuentra detrás de todo juego o tarea creativa". (Winnicott, D., 1963). Los actos reparativos son, por tanto, intentos creativos de restaurar algo de lo que ha sido dañado.

Una lectura quizás demasiado literal de la teoría kleiniana clásica parece sugerir un proceso lineal, en el que el acto creativo aparecería una vez el sujeto está instalado en la posición depresiva y se enfrenta al sentimiento de culpa. De hecho, se suele postular que la reparación es lo que da salida a la dolorosa situación del sujeto enfrentado a la culpa depresiva. Así, Hanna Segal, que desde una perspectiva kleiniana dedicó parte de su obra al estudio del fenómeno creativo, señala: "La representación simbólica solamente se puede dar habiéndose alcanzado la posición depresiva y la experiencia de diferenciación, separación y pérdida" (Segal, H. 1991).

Desarrollos posteriores han ampliado significativamente esta primera concepción kleiniana al explorar el espacio intermedio entre sujeto y objeto. Los trabajos de Winnicott, Bion y más recientemente de Bollas, apuntan a la potencialidad transformadora de dicho espacio en cuanto contenedor de artefactos mediadores. Las manifestaciones artísticas ocupan parte de ese espacio, de la misma manera que el juego, la metáfora y la simbolización en general.

De manera complementaria, ciertos autores (Edwards, 2005; Britton, 1998; Grotstein, 2004) apuntan hacia un impulso creativo que recorre todo el desarrollo vital del sujeto, sin necesidad de confinarlo a la resolución de la posición depresiva. Este impulso "representa un empeño fundamentalmente humano que no solo tiene que ver con la culpa y el deseo de reparar, sino también con un impulso innato para participar en el discurso humano (...). Se trata de una dialéctica que comienza en la infancia y continua a lo largo de la vida en la interacción social y cultural, y en la producción de artefactos culturales, desde el juego infantil hasta las creaciones adultas" (Edwards, 2005).

Esta visión más amplia nos permite conceptualizar con mayor agilidad la función de la actividad artística en cuanto a facilitadora de cambios psíquicos y sociales. En ese espacio intermedio, a lo largo de todo el ciclo vital, la participación en manifestaciones artísticas significativas permitiría el ponerse en contacto con aspectos de la realidad social ante los que el sujeto o la comunidad no se habrían expuesto anteriormente. La representación simbólica, de manera digerible, de realidades ante las que el sujeto se encontraba muy defendido, permitiría un juego psíquico que podría dar lugar a un empezar a preocuparse por el objeto.

## REFLEXIONES Y APORTACIONES DE "SIN ADIOS/ADIORIK GABE"

Sin Adiós fue una experiencia que utilizó el potencial mediador y transformador de la expresión artística y la creatividad para reactivar el vínculo entre sociedad y víctimas del terrorismo y la violencia. A continuación intentaré describir lo que considero fueron algunos aspectos específicos de dicha potencialidad.

- Valor reparativo

La posibilidad de iniciar procesos reparativos pasa por reintegrar aspectos escindidos. La escisión es un mecanismo de defensa que consiste en separar y evitar ciertos aspectos del self o de la realidad externa que provocan un exceso de emociones conflictivas. Se utiliza también para evitar la coexistencia de sentimientos o contenidos mentales enfrentados. Es la base para otros mecanismos defensivos primitivos que acaban creando un universo de experiencias psíquicas que parecen no tener relación entre sí. A nivel cognitivo, dichos contenidos se colocan fuera del self o del grupo de referencia, o bien se colocan únicamente en el pasado. La escisión típica es entre bueno y malo, y en sus formas más extremas es la base de muchas posiciones psíquicas e ideológicas extremistas. Es un mecanismo inconsciente que reduce la ansiedad de manera muy eficaz y que puede localizarse a distintos niveles: dentro/fuera, mente/cuerpo, nosotros/ellos, pasado/presente, norte/sur, blanco/negro, amigo/enemigo, entre otras. Para que la escisión se mantenga a nivel social, se debe dar una atmósfera general en la que el pensamiento se reduce a la repetición de mitos, eslóganes o medias verdades.

A escala social, la escisión en el caso de las víctimas del terrorismo y la violencia se ha manifestado, hasta hace relativamente poco, en su ausencia de la esfera pública, en la escasa representación simbólica de sus vidas, a excepción de la historia de su victimización, y en la negación en muchos casos de su humanidad.

La falta de un reconocimiento suficiente y justo de las vulneraciones de derechos humanos provoca la deshumanización de las víctimas, que

acaban siendo recordadas como estadísticas o fechas luctuosas. En este sentido, las funciones teatrales de Sin Adiós supusieron, para familiares y amigos, un reconocimiento de la humanidad de sus allegados asesinados. Se restituía simbólicamente lo arrebatado al ser reconocidos públicamente aspectos de sus vidas que solamente ellos mantenían. En muchas ocasiones parecía que la memoria de sus seres queridos se quedaba tan fijada en el hecho traumático que no hubiera existido nada anterior. Además, este intento de unir lo separado se produjo mediante un proceso de interacción en el que los artistas y el resto del equipo se acercaban a ellos como representantes del cuerpo social al que pertenecían. Sus voces se escuchaban, se tenían en cuenta respetuosamente y la sociedad les devolvía, de manera estética, una visión emocional de esa vida injustamente arrebatada.

En lo que se refiere a la sociedad, hay que tener en cuenta que la reparación es, simultáneamente, la reparación simbólica del objeto dañado y una reparación del self. El mantenimiento de aspectos escindidos, aunque protege frente a la aparición de la culpa depresiva, provoca un empobrecimiento a la propia sociedad. En este caso la ciudadanía de Donostia-San Sebastián se enriquece gracias al reconocimiento de esa pluralidad de relatos que se pueden de nuevo contar (Klein, 1958). Se humaniza también a quien se involucra en ese proceso, tanto organizadores como espectadores, al favorecer la aparición de sensaciones de cercanía, empatía, identificación y compasión. Este proceso de rehumanización de la colectividad tiene una función reparativa para el self social.<sup>4</sup>

Sabemos que la integración de lo escindido es un proceso que genera también ansiedad y resistencias. Las manifestaciones artísticas que abordan dichas temáticas presentan realidades incómodas, pero la

---

<sup>4</sup> El trabajo de Galo Bilbao "Cuando la víctima se hace prójimo. Reflexiones a partir de la experiencia Glencree". Ed. Desclé de Brouwer (2013), nos ofrece una aproximación muy importante a la relación ética entre víctima y sociedad. El autor considera que: "el ser humano solo se constituye en auténtico sujeto moral en la relación intersubjetiva con la víctima. Es precisamente ésta –el no sujeto, el que se encuentra en condiciones infrahumanas – el que me permite acceder a la condición de sujeto plenamente humano en la medida que respondo a su demanda"

idiosincrasia de lo artístico contiene, a su vez, una serie de elementos que favorecen el proceso de integración.

En el caso de Sin Adiós, el entorno físico contenedor de las funciones teatrales funciona como espacio intermedio entre el psiquismo de los sujetos y la realidad externa, que en su ritualidad facilita una experiencia emocional potencialmente transformadora (Rokeberg, 2012). A esto hay que añadir la importancia de la cualidad de la forma en la que se representa artísticamente la realidad, lo que Christopher Bollas (1978) denomina la "estética del manejo". Para este autor, la experiencia estética de la creatividad tiene un componente emocional relacional que precede y condiciona, por su poder evocativo de relaciones significativas, el desarrollo de la capacidad de pensar simbólicamente. La estética del manejo es la manera en la que se acoge la realidad para que pueda ser pensada. Es el tono, el ritmo, el tipo de mirada, la presentación, las posturas, los silencios. Esta estética de las formas y la presentación permite que, una vez que el público ha aceptado el reto de acudir al teatro sin saber muy bien a qué iba, reciba lo que se le presenta de una manera emocionalmente digerible y provocadora de pensamiento.

Algunos estudios consideran que lo que mueve a artistas y espectadores a producir y a presenciar, respectivamente, obra de arte es un deseo de saber, de conocer más, de acercarse a los significados reales de lo interno, y por consiguiente de lo social intersubjetivo, aunque esa realidad sea dura. Sería esta la misma fuerza que hace que los pacientes en psicoterapia sean capaces de soportar la incomodidad y el dolor provocado por las intervenciones del terapeuta. La movilización emocional inherente a las manifestaciones artísticas genuinas favorecería la activación de esa pulsión de conocimiento. Las experiencias profundamente emocionales tales como los sueños, las fantasías o la experiencia estética son mediadores con capacidad de transformar las vivencias del espectador en verdades subjetivas con significado (Grotstein, 2004). Esta búsqueda de la verdad dentro de

cada uno de nosotros, según algunos autores constitutiva del ser humano, se habría facilitado por la invitación a presenciar las piezas escénicas del proyecto Sin Adiós.

En esta experiencia, como ocurre en otro tipo de procesos de simbolización, la carga traumática se vuelve más soportable al ligarse a una representación (Kaes, 2002). De manera algo más específica, el entorno escénico favorece un acercamiento a dichos hechos desde un desplazamiento en lo concreto: la historia se cuenta en un escenario, con unos actores que hacen como si, y que se valen de múltiples metáforas para representar historias reales. Esto permite que personas que, por ignorancia, inhibición defensiva o barreras ideológicas o identitarias, nunca se habrían permitido sentarse a escuchar a los padres de un funcionario de prisiones o a la hija de un concejal de la izquierda abertzale, compartan patio de butacas (Hymer, 1983). Kaes añade la importancia que tiene para los espectadores verse representados por actores que expresan con diferentes voces contenidos con los que pueden identificarse. Vienen a la mente algunas piezas de este proyecto, como en la que la amiga adolescente de Mari Jose Bravo, antes de saber que su amiga ha sido asesinada, manifiesta su incredulidad ante el que a ellas, solamente unas niñas, les pueda pasar algo malo; o cuando un periodista hace una entrevista a la persona asesinada expresando la pena por no haberle conocido en vida, aun cuando habían vivido en la misma calle.

- Fomento de la capacidad reflexiva

Al tratar sobre el valor reparativo de experiencias artísticas como Sin Adiós, y más aún al relacionarlo, tal y como he hecho, con la elaboración de la culpa depresiva, se puede llegar a pensar que el objetivo de dichos actos es el que la audiencia, y por ende, el resto de la sociedad, dejen de sentirse culpables, y esto no así. No es lo mismo la preocupación real por el objeto que el narcisismo de sentirse bien

con uno mismo una vez que se ha hecho algo (Fligio, 2014). El indudable impacto emocional provocado en los espectadores por estas piezas no pretende quedarse en lo externo. Si proyectos como Sin Adiós se quedaran únicamente en pretensiones catárticas, de descarga emocional, no cumplirían su cometido. El objetivo no es un alivio sintomático con la bajada del telón. Las manifestaciones artísticas tienen que hacer pensar.

En este sentido las formulaciones teóricas son a veces ambiguas, como por ejemplo cuando Hanna Segal afirma que el objetivo de la reparación es "resolver la culpa depresiva" (Segal, 1981). Recordar como modo de reparación conlleva sentir culpa (Fligio, 2014). La resolución de la que habla Segal creo que podría entenderse como la coexistencia de ciertos sentimientos de culpa y de pena que permitan la aparición de movimientos reparativos no maníacos, partiendo de un sentido de responsabilidad por las dinámicas internas propias, y generando un compromiso ético, social o político. Esto permitirá acceder a lo que Edurne Portela denomina "imaginación ética" (Portela, 2016), en el sentido de que las manifestaciones artísticas de las que estamos hablando fomenten el cuestionar nuestro posicionamiento ante lo que estamos presenciando, posibilitando el "presentarnos los aspectos escondidos del conflicto, y obligarnos a explorar la duda, la interrogación y la incertidumbre" (pag. 178)

Karl Fligio ilustra muy bien esta cuestión cuando diferencia los memoriales de los monumentos. Para este autor, los monumentos "congelan la memoria, confinándola a retratos ideológicos, mientras que los memoriales son lugares para recordar, a menudo de maneras diferentes por grupos diferentes, alrededor de los cuales el recuerdo está vivo y se desarrolla (...) Los memoriales revitalizan el recuerdo mientras que los monumentos tienden a congelar la memoria en mensajes preconcebidos" (pag 420).

Rollo May, otro psicoanalista, utilizando la imagen del oráculo de Delfos, recalca que dicho lugar sagrado no proporcionaba a los que allí acudían en busca de respuestas, indicaciones precisas sobre el futuro,

ni sobre cómo actuar (May 1976). Por el contrario, sus respuestas eran un tanto enigmáticas "a menudo teñidas de poesía y emitidas con gritos onomatopéyicos junto con lenguaje articulado, y este material no elaborado sin duda debía ser interpretado y elaborado (...) Era lo suficientemente críptico no solo para poder dar lugar a interpretaciones, sino para necesitarlas " Más adelante, May continúa : "El valor de los sueños, al igual que esas profecías, no es el que den una respuesta concreta, sino que abren nuevas áreas de realidad psíquica, nos sacuden fuera de nuestras rutinas, e iluminan nuevas facetas de la vida. Así pues, las palabras del oráculo, como los sueños, no hay que recibirlas pasivamente, los receptores deben vivir el mensaje "(pág. 79). Curiosamente, May desarrolla esta idea en un capítulo de su libro que titula: "El oráculo de Delfos como terapeuta".

Nuestra idea a la hora de concebir Sin Adiós no fue la de hacer un monumento a nadie ni a nada. Tampoco la de que acudiendo al oráculo del teatro, se iluminaría una solución a la tarea de convivir éticamente con nuestro pasado. Más bien se pretendía presentar un trabajo colectivo, entre creadores y personas cercanas a los asesinados, que pudiera ocupar un espacio en las mentes de los espectadores y de la sociedad; provocar un cuestionamiento abierto, complejo y que deje espacio para el desarrollo, las diferencias, la discusión y hasta el conflicto. Entre las reacciones de los espectadores a Sin Adiós hay una amplia variedad, aunque en general fueron muy positivas. Es muy interesante, sin embargo, observar que de manera formal<sup>5</sup> o informal se hicieron comentarios o críticas a lo que se había representado. Para algunas personas el euskera no había estado suficientemente presente, o no les pareció bien que mientras que en algunas piezas se utilizaron fotografías de la persona asesinada, en otras no se hizo. Hubo quienes dijeron que ciertas piezas no les gustaron tanto como otras porque no

---

<sup>5</sup> La evaluación formal de Sin Adiós/Adiorik Gabe fue realizada de manera detallada por Gema Varona (2017) a través de una metodología cuantitativa y cualitativa.



habían llorado, otras vieron en lo que sucedía en el escenario elementos de las vidas de sus propios padres, ya fallecidos. La mayoría, al salir, comentaba lo que había presenciado, e incluso algunos se planteaban por qué no se podía realizar algo semejante en su municipio, lleno también de víctimas olvidadas. Son ejemplos de activación del pensamiento, de cuestiones complejas, de nuevas preguntas, de valoraciones encontradas. Mucho mejor esto que el silencio y la apariencia de homogeneidad y de bienestar general. Estaría bien que estas cuestiones se mantengan, se compartan con otras personas y den lugar a muchas y variadas dinámicas enriquecedoras.

- Restauración del contrato narcisista

La ruptura que se da entre víctimas y sociedad cuando existen hechos violentos no suficientemente integrados en una memoria colectiva puede ser ilustrada aproximándose al concepto de Contrato Narcisista propuesto inicialmente por Piera Aulagnier (1975) , y elaborado posteriormente más hacia la esfera social por autores como René Kaes (2002).

El contrato narcisista es un pacto inconsciente entre sujeto y medio social, siendo el entorno familiar la cadena de transmisión de lo social al sujeto individual. En dicho contrato, el sujeto se compromete a asumir el discurso social en el que ha nacido, y el grupo otorga al sujeto una identidad en cuanto miembro de ese grupo, le proporciona una genealogía y una posibilidad de futuro integrado en dicho entorno social. "El contrato narcisista es investidura recíproca y discurso dirigido, y en este sentido es un elemento constitutivo de la intersubjetividad" (Kaes, 2002) Las catástrofes traumáticas, señala Kaes (2002) quiebran el orden simbólico y sustituyen el discurso polifónico por lo que este autor denomina discurso monofónico: una voz que tiende a repetir el mismo discurso. De esta manera, la sociedad se vuelve "sorda a sus divisiones y a sus conflictos" y se instaura en una posición "ideológica". Considero que

las personas con las que trabajamos en Sin Adiós sufrieron la ruptura de dicho contrato desde el momento en que sus muertes fueron silenciadas o justificadas por discursos y eslóganes que se repetían una y otra vez. Representan una pequeña muestra de ciudadanos asesinados por llevar un uniforme concreto, tener cierto trabajo o manifestar ideas políticas concretas, o porque su muerte servía de señal para que ciertos grupos no osaran levantar la voz. Las personas y colectivos, públicos y privados, que en nuestra sociedad comenzaron a hablar de lo que ocurría, de lo que significaba, más allá de ideologías, fueron abriendo el camino para recuperar dicho pacto. Continúo citando a Kaes: "lo que mantiene la polifonía es el trabajo de la cultura, en el fondo es la democracia, porque la democracia es la pluralidad de las voces, el reconocimiento en uno mismo de la diversidad de los discursos. La concordia y la discordia son no solo toleradas, son recibidas en la plaza pública, tienen derecho de ciudadanía" (pag. 29).

Dos elementos me parecen muy importante en este sentido. Por una parte la oficialidad con la que se respaldó todo la iniciativa. Las instancias públicas oficiales, materializadas en la Capitalidad Cultural, con sus propias dificultades orgánicas, apoyaron la celebración de las representaciones teatrales de la forma en que fueron diseñadas, y, en líneas generales, fueron muy respetuosas con el proyecto. Lo público político arropaba este reconocimiento.

Por otra parte, lo público en cuanto a representación tiene la función de testigo. Kaes (2002) habla de la reconstitución del derecho de ciudadanía y lo explica de esta manera: "lo que es vital (...) es la puesta en relato a varias voces y a varios oyentes, unos víctimas de la catástrofe, otros testigos, otros extraños a ésta (...) Lo necesario, es que el relato sea construido por un sujeto o por un pequeño conjunto de sujetos que asumen la función del Dichter: a la vez porta-palabra, portavoz, historiador y poeta. El Dichter se dirige tanto a los familiares, a los testigos como a los extraños, a la parte de lo extraño en los familiares y a la parte de lo familiar en el extraño. Esta doble certificación es necesaria para la reconstrucción simultánea de un tejido psíquico, social e interdiscursivo común y compartido (...); la urgencia es reestablecer lo que ha sido

dispersado, estallado, fragmentado, hacer jugar las reinvestiduras narcisistas en la renovación del contrato, pero esto el sujeto no puede hacerlo solo, es preciso que más de uno pueda atestiguar la legitimidad del discurso sobre el origen y sobre la catástrofe y, en el mismo movimiento, una refundación del vínculo de generación y la filiación, en su textura narcisista" (pag.22)

El contrato narcisista se refiere a la situación antes del asesinato de estas personas. Por ejemplo, Gladys del Estal confiaba en que la sociedad le había concedido la posibilidad de articular, entre otros, un discurso ecologista y solidario en el que ella se reconocía y que era reconocido por sus conciudadanos. Ella proyectaba su futuro en base a estas ideas. Su asesinato destruyó ese supuesto pacto. El recuerdo de su vida, de sus aspiraciones, nos permite reconocerla y restituir simbólicamente dicho pacto, aunque sea de manera parcial y atravesada por la culpa y la pena.

## **CONCLUSIONES**

Me gustaría ir acabando esta presentación con algunas consideraciones generales a modo de conclusiones.

La experiencia Sin Adiós se enmarca en un contexto en el que la sociedad vasca se encuentra intentando saldar su deuda con las víctimas de su pasado violento. A lo largo de décadas, se dañó a dichas personas a través de la negación de su sufrimiento, el rechazo y el olvido. En el análisis que hago de esta experiencia considero a la sociedad como sujeto del proceso de reparación y a las víctimas como objeto de dicho proceso, y a la inversa. Sin Adiós sería una de las maneras en las que, a través de la mediación de una actividad creativa, el sujeto/sociedad intenta reparar el daño al objeto/víctimas, pero no solo eso, sino que en ese proceso el tejido social también estaría reparando su propio self dañado gracias, sobre todo, a la generosidad de las víctimas.

Con este tipo de proyectos se pretende que nuestra sociedad no pierda la memoria de lo ocurrido, que las injusticias sean paliadas aunque sea parcialmente, y que, con ese fin, se movilicen los distintos recursos con los que contamos. Ninguna de estas medidas, entre las que se incluye Sin Adiós, supone en sí misma la solución a todas y cada una de las demandas de las víctimas, ni todas ellas se sienten reconfortadas por lo que se ofrece; de hecho, algunas familias estaban, y siguen estando, en contra de la iniciativa. Esta es una limitación normal que hay que asumir, pero que no puede sumirnos en la inhibición paralizante. Es importante que sigan surgiendo proyectos de todo tipo para que todas las personas puedan encontrar aquellos con los que más se identifiquen<sup>6</sup>. Sucede también que una vez realizadas, muchas de estas iniciativas se acaban conociendo en círculos muy reducidos de personas y colectivos. La divulgación amplia de lo que se ha hecho y se sigue haciendo sigue siendo, en mi opinión, una asignatura pendiente. Es de esperar que el compartir todas esas experiencias en lugares como éste, por ejemplo, sea útil y más personas se puedan sentir plenamente conciudadanas, no solo de esas quince personas recordadas en Sin adiós, sino de todos los demás.

Unas palabras para reconocer a los co-creadores. El proceso creativo requiere propósito, entrega, determinación y valentía (May, 1976). Las personas que se atrevieron a realizar este proyecto: Inesa en su concepción y defensa, y posteriormente los artistas que luego plasmaron

---

<sup>6</sup> La experiencia Glenree fue otro de esos proyectos que pretendió, mediante el diálogo entre víctimas de distintos victimarios, ofrecer una posibilidad de encuentro y de búsqueda de consensos. Para más información sobre este proyecto se puede acceder a un documental que se realizó con posterioridad : <https://www.eitb.tv/es/video/victimas-y-memoria-glenree/6249/49310/victimas-y-memoria-glenree/> así como al libro "Ondas en el agua: un análisis de la experiencia Glenree", que se puede descargar gratuitamente en: [http://icip.gencat.cat/web/.content/continguts/publicacions/lilibres/eines/eines15/EINES15\\_01\\_09-15interact-FIN.pdf](http://icip.gencat.cat/web/.content/continguts/publicacions/lilibres/eines/eines15/EINES15_01_09-15interact-FIN.pdf).

Finalmente me gustaría señalar el artículo de prensa de Xabier Etxebarria, publicado en 2013: "¿Acciones significativas o anécdotas": <http://www.fundacionfernandobuesa.com/pdf/20130517%20ELCORREOETXEBERRIA.pdf>

su trabajo en piezas escénicas, tenían todas esas cualidades. Nunca antes se había hecho algo así en nuestro entorno y nadie sabía cómo iba a salir. Había que pensar, preparar los encuentros y diseñar las piezas conteniendo la incertidumbre, en una tensión entre convicción e ilusión por una parte, y duda por otra. Ese coraje es extensible a las familias de los asesinados, que se prestaron y prestaron sus recuerdos sin saber muy bien qué se iba a hacer con ellos, y que acudieron a los teatros para ver cómo se representaban sus vidas. En ese sentido, la calidad humana, sensibilidad y cercanía de todos ellos, creadores y víctimas, lo hicieron posible.

Resulta evidente que todo lo expuesto anteriormente hace que resuenen ecos de nuestro trabajo clínico como psicoterapeutas psicoanalíticos. Al igual que los encuentros que se realizaron entre artistas y víctimas, nosotros también, en el encuentro terapéutico, abordamos la tarea de la reconstrucción de la historia vital de nuestros pacientes. Los familiares colaboradores en Sin Adiós ofrecieron sus recuerdos personales como material sobre el que ir elaborando esas pequeñas piezas autobiográficas, y eso es muy parecido a lo que ocurre cuando los pacientes se acercan al pasado de sus vidas a través de la memoria, los sueños, las fantasías o las asociaciones y vamos reconstruyendo su pasado. Creo que es importante señalar que lo que quizás para nosotros sea sobre todo una labor que irá desvelando dinámicas infantiles relevantes de cara a la resolución de los conflictos presentes, para los pacientes muy a menudo es algo más. Se trata de un reencuentro con momentos de su experiencia que necesitaban ser integrados en una línea narrativa. Es cierto que muchas veces se trata de situaciones pasadas dolorosas coloreadas por lo traumático, pero no siempre es así. De hecho, lo traumático lo que provoca es que no se pueda acceder a lo vital, a esos momentos en los que se manifestaban los afectos tiernos o amorosos. La reparación es también la recuperación de esos momentos para hacer justicia a lo bueno que también existió en la vida del sujeto.

Pensar en la creatividad en relación a nuestra labor profesional tiene distintas facetas. Utilizamos el lenguaje y su valor simbólico como vehículo de encuentro y encuadramos lo que va surgiendo en el pequeño teatro de nuestras consultas. A partir de estas herramientas nos vamos enfrentando a la labor de ir dando forma a lo confuso. Intentamos ofrecer algo nuevo según nos va resonando en nuestra propia mente lo que los pacientes nos cuentan o nos hacen sentir. Al igual que ocurrió cuando se representaron las obras de Sin Adiós, nuestras elaboraciones deben ser también expuestas públicamente para consideración del paciente y entonces éste se sentirá interpelado y reaccionará. Y entre ambos se irá creando algo. Al igual que el trabajo creativo de la cultura en sus distintas formas, el proceso de la terapia está sometido a la ansiedad frente a lo desconocido. Didier Anzieu realiza una descripción en las siguientes líneas de un recorrido que es válido tanto para el proceso creativo de Sin Adiós como para nuestro trabajo psicoterapéutico. Habla de "una secuencia que parte de una angustia psíquica inicial, que pasando por un movimiento inspiracional regresivo, se organiza de manera preconsciente para llegar a ser transcrita en un código común comprensible, que acaba estructurado en una composición. Finalmente, el producto se exhibirá al mundo externo, y el artista deberá manejar la ansiedad de separación asociada a este reto" (Anzieu, 1981. Citado en Werbart, 2014). La ansiedad asociada al reto artístico, como dice Anzieu, se da en la consulta del psicoterapeuta o en el teatro, no se puede eliminar totalmente. Estar seguros de que un trabajo interpretativo va a tener éxito o de que sabemos el proceso que tendrá lugar con un determinado paciente, la certidumbre absoluta, acaba con la creatividad. Tolerar la ambigüedad y la incertidumbre, estar abiertos a la sorpresa y la paradoja, permitir que el otro nos enseñe, permitirnos la duda, nos dejará abiertos a poder jugar con distintas voces.

Me acuerdo de nuevo de Kora, la joven Corintia. Plinio el Viejo termina su historia relatando que el busto de su amado se guardó el ninfeo de Corintio. El ninfeo, originariamente una gruta, era el recinto público que tenía una función de depósito de agua, santuario y lugar de reunión. Nada se dice de la reacción de los visitantes de ese lugar sagrado al contemplar la escultura, o si sabían o no su origen y significado. Quizás solo apreciaban su belleza estética, pero puede que, si alguien les contaba la historia detrás del busto, fueran espectadores que se emocionaban ante la presencia de un símbolo de amor y de pérdida, y quizás les hacía pensar.

## REFERENCIAS,

- ANZIEU, D. (1981): "LE CORPS DE L'OUVRE » . PARIS: GALLIMARD.
- AULAGNIER, P, *THE VIOLENCE OF INTERPRETATION* (1975). THE NEW LIBRARY OF PSYCHOANALYSIS. BRUNNER-ROUTLEDGE, 2001
- BEREZIN, A. (2014) : DESAFIOS EN LAS FRONTERAS: CRONICAS DE SIETE AÑOS DE TRABAJO CON REFUGIADOS LATINOAMERICANOS. PSICOLIBRO EDICIONES
- BILBAO, G. (2013) "CUANDO LA VÍCTIMA SE HACE PRÓJIMO. REFLEXIONES A PARTIR DE LA EXPERIENCIA GLENCREE". ED. DESCLÉ DE BROUWER
- BOLLAS, C. (1978). THE AESTHETIC MOMENT AND THE SEARCH FOR TRANSFORMATION. ANN. PSYCHOANAL., 6:385-394.
- EDWARDS, J. (2005): "BEFORE THE THRESHOLD: DESTRUCTION, REPARATION AND CREATIVITY IN RELATION TO THE DEPRESSIVE POSITION" . JOURNAL OF CHILD PSYCHOTHERAPY. VOL. 31, Nº 3. 317-334
- FLIGIO, K. (2014): "PSYCHOANALYSIS, REPARATION AND POLITICAL MEMORY". AMERICAN IMAGO, VOL. 71, NO. 4, 417-443
- FREUD, S. (1908): "THE RELATION OF THE POET WITH DAY DREAMING" COLLECTED PAPERS 4: 173-183
- HYMER, S.M. (1983). THE THERAPEUTIC NATURE OF ART IN SELF REPARATION. PSYCHOANAL. REV., 70(1):57-68.
- IGARTUA, J. Y PAEZ, D. (1997): ART AND REMEMBERING TRAUMATIC COLLECTIVE EVENTS: THE CASE OF THE SPANISH CIVIL WAR. EN PENNEBAKER, J.W., PÁEZ, D. Y RIMÉ, B. (ED.) COLLECTIVE MEMORIES OF POLITICAL EVENTS . PSYCHOLOGY PRESS.
- KAES, R. (2002): POLIFONIA DEL RELATO Y TRABAJO DE LA INTERSUBJETIVIDAD EN LA ELABORACION DE LA EXPERIENCIA TRAUMATICA. EN: ASISTENCIA Y CONDICIONES DE EXISTENCIA EN LA ARGENTINA ACTUAL. REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE PSICOLOGÍA Y PSICOTERAPIA DE GRUPO. TOMO XXV, Nº 2 . PAG. 15
- KLEIN, M. (1958). ON THE DEVELOPMENT OF MENTAL FUNCTIONING1. INT. J. PSYCHO-ANAL., 39:84-90
- MAY, R. (1976): "THE COURAGE TO CREATE". W.W. NORTON.



- MIALI, D.S. (1989): BEYOND THE SCHEMA GIVEN: AFFECTIVE COMPREHENSION OF LITERARY NARRATIVES. COGNITION AND EMOTION, 3 , 55-78
- PENNEBAKER, J.W, BANASIK, B.L. (1997): "ON THE CREATION AND MAINTENANCE OF COLLECTIVE MEMORIES: HISTORY AS SOCIAL PSYCHOLOGY". EN PENNEBAKER, J.W., PÁEZ, D. Y RIMÉ, B. (ED.) COLLECTIVE MEMORIES OF POLITICAL EVENTS . PSYCHOLOGY PRESS.
- PORTELA, E. (2016): "EL ECO DE LOS DISPAROS: CULTURA Y MEMORIA DE LA VIOLENCIA". GALAXIA GUTEMBERT.
- ROKEBERG, M. (2012): "CINEMA, CONTAINMENT, CATHARSIS AND REPARATION". FREE ASSOCIATIONS 13 (1): 32-45
- SEGAL, H. (1952): "A PSYCHOANALYTIC APPROACH TO AESTHETICS", EN: SEGAL, H. : THE WORK OF HANNA SEGAL: A KLEINIAN APPROACH TO CLINICAL PRACTICE. NEW YORK ARONSON, 1981.
- SEGAL, H. (1991): "DREAM, PHANTASY AND ART". LONDON, ROUTLEDGE.
- VARONA, G. (2017): "ARTE, MEMORIA Y JUSTICIA EN VICTIMIZACIONES GRAVES: ADIORIK GABE- SIN ADIÓS". SERVICIO EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO.
- WEBART, A. (2014)THE ART OF FREEDOM: SEVEN PSYCHOANALYTIC THESES ON CREATIVITY AND BOUNDARIES. EN; ART AND FREEDOM: PSYCHOANALYTICAL REFLECTION ON THE MEANING OF CREATIVITY, PUBLISHER: MOCÁK, EDITORS: E. SALA, PP.102–111
- WINNICOTT, D.W (1963); "THE DEVELOPMENT OF THE CAPACITY FOR CONCERN". BULLETIN OF THE MENNINGER CLINIC, VOL. 27, Nº 4.

## ANEXO

Relación de las personas homenajeadas en las distintas representaciones de Adiorik Gabe por orden alfabético.

- ❖ TOMAS ALBA IRAZUSTA: Asesinado en Astigarraga por el Batallón Vasco Español el 28 de Septiembre de 1979
- ❖ FRANCISCO ARRATIBEL FUENTES: Asesinado en Tolosa por ETA el 11 de Febrero de 1977
- ❖ MARIJOSE BRAVO DEL VALLE: Asesinada por el Batallón Vasco Español en Loiola el 7 de Mayo de 1980
- ❖ AURELIANO CALVO VAL: Asesinado en San Sebastián por ETA (m) el 30 de Agosto de 1979
- ❖ ENRIQUE CASAS VILA: Asesinado en San Sebastián por los Comandos Autónomos Anticapitalistas el 23 de Febrero de 1984
- ❖ RAMON DIAZ GARCIA: Asesinado por ETA en Loiola el 26 de Enero de 2001
- ❖ GLADYS DEL ESTAL FERREÑO: Asesinada en Tudela por la Guardia Civil el 3 de Junio de 1979
- ❖ JOSE MARIA ELICEGUI DIEZ (MAYI): Asesinado en Donostia por ETA el 4 de Octubre de 1976
- ❖ JUAN MANUEL GARCIA CORDERO: Asesinado en Ulia por los Comandos Autónomos Anticapitalistas el 23 de Octubre de 1980
- ❖ RAFAEL GARRIDO GIL, DANIELA VELASCO DOMINGUEZ DE VIDAURRETA, DANIEL GARRIDO VELASCO: Asesinados en el Boulevard de San Sebastián por ETA el 25 de Octubre de 1986
- ❖ FRANCISCO JAVIER GOMEZ ELOSEGUI: Asesinado por ETA en Gros el 11 de Marzo de 1997
- ❖ ANGEL JESUS MOTA IGLESIAS: Asesinado en el Antiguo por ETA, en un atentado cometido el 13 de Marzo de 1990, a consecuencias del cual falleció un día más tarde.
- ❖ EUGENIO OLACIREGUI BORDA: Asesinado en Ategorrieta por ETA el 30 de Enero de 1997
- ❖ JERONIMO VERA GARCÍA: Asesinado por ETA (p.m.) el 29 de Octubre de 1974
- ❖ MIKEL ZABALZA GARATE: Detenido por la Guardia Civil el 26 de Noviembre de 1985. Estando custodiado por la Guardia Civil su cuerpo apareció el 15 de Diciembre de 1985 en el río Bidasoa con signos de violencia.