

El cine en tiempo de paz. La visión del conflicto norirlandés en el cine después de los Acuerdos de Viernes Santo: *Omagh* (2004), *Hunger* (2008), *Five Minutes of Heaven* (2009) y *Belfast* (2021)¹

Cinema in peacetime. The vision of the Northern Irish Conflict in cinema after the Good Friday Agreements: *Omagh* (2004), *Hunger* (2008), *Five Minutes of Heaven* (2009) and *Belfast* (2021)

Aitor Díaz-Maroto Isidro²

Universidad de Alcalá (España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6401-5792>

Recibido: 07-01-2024

Aceptado: 24-04-2024

Resumen

En el presente artículo se realiza un recorrido por las revisiones y representaciones que el cine de ficción ha realizado en torno a la violencia política en Irlanda del Norte tras la firma de los Acuerdos de Viernes Santo en 1998 y la desaparición del IRA Provisional, una de las principales organizaciones armadas activas en la zona durante el periodo conocido como *The Troubles*. Analizando un total de cinco ejemplos cinematográficos, se pretende demostrar que, una vez finalizada la violencia política, se abre un nuevo escenario en el que se hace necesario revisitar los relatos históricos ya confeccionados, adaptarlos a la nueva realidad o construir unos nuevos con elementos ignorados previamente. Será mediante este análisis como se señalará la situación actual del relato cinematográfico, sus referencias, la atención que otorga a cada elemento histórico, así como el mensaje que se muestra en las pantallas.

¹ Este trabajo se engloba dentro de las investigaciones de la Ayuda de Recualificación “Margarita Salas” 2021 de la UAH bajo el título “Las víctimas de la violencia política a través de las industrias culturales: los casos de Colombia y País Vasco”.

² (aitor.diaz@uah.es) Doctor en América Latina y la Unión Europea en el contexto internacional por la Universidad de Alcalá. Actualmente, investigador postdoctoral “Margarita Salas” por la Universidad de Alcalá, realizando sus investigaciones en la Cátedra URJC Santander Preseida. Colaborador del Instituto Universitario de Investigación en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Alcalá.

Palabras-clave: Irlanda del Norte, Reino Unido, cine, terrorismo, relato histórico.

Abstract

This article reviews the revisions and representations that fictional cinema has made of the political violence in Northern Ireland after the signing of the Good Friday Agreements in 1998 and the disappearance of the Provisional IRA, one of the main armed organizations active in the area during the period known as The Troubles. By analyzing a total of five cinematographic examples, the aim is to demonstrate that, once the political violence is over, a new scenario opens up in which it becomes necessary to revisit the historical narratives already created, to adapt them to the new reality or to construct new ones with previously ignored elements. It will be through this analysis that the current situation of the cinematographic narrative, its references, the attention it gives to each historical element, as well as the message it shows on the screens will be pointed out.

Keywords: Northern Ireland, United Kingdom, cinema, terrorism, historic narrative.

Introducción

La violencia política y el terrorismo han sido una constante en Irlanda del Norte desde, principalmente, la segunda mitad del siglo XX. Su punto álgido, situado en torno a los años 70 y conocido como *The Troubles*, ha dejado una huella indeleble en la sociedad norirlandesa a pesar de su finalización en 1998 con la firma de los Acuerdos de Viernes Santo entre todas las partes involucradas en la violencia³. A pesar de que el cine, como en otros muchos eventos históricos, siempre posó su interés y atención en el conflicto norirlandés, para este trabajo se ha optado por centrar el análisis en torno a algunos filmes significativos producidos y estrenados con posterioridad a 1998. El cine y sus representaciones del terrorismo en Irlanda del Norte han ido evolucionando a la par que se iba desarrollando el conflicto poniendo en cada ocasión el foco de atención en una u otra causa, evento o consecuencia de la violencia. Si partimos de esta idea inicial, se podría observar que, una vez finalizada la violencia, las representaciones y los relatos históricos creados

³ Para profundizar, sirven de ejemplo: Rogelio Alonso, *Irlanda del Norte. Una historia de guerra y la búsqueda de la paz*, Madrid, Editorial Complutense, 2001. Richard English, *Armed Struggle. The history of the IRA*, Pan Books, Londres, 2012. David McKittrick; David McVea, *Making Sense of The Troubles. A History of the Northern Ireland Conflict*, Penguin Viking, 2012.

desde la industria cinematográfica mostrarán tanto una nueva realidad como una reinterpretación del pasado más reciente.

Para ello, analizaremos un total de cinco filmes que abarcan una cronología que parte desde el año 2004 y finaliza en 2022. Esto se debe a que es necesario dejar un tiempo prudencial para empezar a ver mutaciones en las narrativas cinematográficas no siendo capaces de trasladar los cambios históricos a la gran pantalla de forma inmediata. Además, cada una de las películas seleccionadas centra la trama del largometraje en un elemento que consideramos importante para comprender cómo son los relatos históricos del cine sobre el terrorismo norirlandés en tiempos de paz: sobre quién recae el protagonismo, quién resulta ser el antagonista cómo se enfocan las causas del conflicto y qué idea de este se transmite el espectador a lo largo del metraje. *Omagh* (2004), *Hunger* (2008), *Five minutes of heaven* (2009), *'71* (2011) y *Belfast* (2021) abarcan, para el objetivo de este artículo, un periodo cronológico y unas temáticas que resultan suficientes para observar la casi totalidad de la historia de los *Troubles* vista desde el prisma de la actualidad.

Mediante el visionado y análisis de los filmes centrando estos en la selección de personajes, antagonistas, ambientaciones e interpretación del conflicto, se pretende construir un panorama de las visiones que el mundo audiovisual posee, construye y distribuye acerca del terrorismo en Irlanda del Norte. Con estos datos se puede obtener una visión amplia, completa y compleja de los intereses que la sociedad norirlandesa necesita reinterpretar o repensar el pasado reciente en la actualidad. No obstante, es necesario señalar que, a pesar de centrar el grueso de los análisis en las películas anteriormente citadas, no se puede evitar mencionar, señalar o comentar detalles o elementos de otros filmes de fechas previas y posteriores a las aquí expuestas. Al fin y al cabo, los largometrajes seleccionados son solamente unos ejemplos entre una vasta producción que abarca la práctica totalidad de la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del siglo XXI, tejiéndose así una importante red y unas dinámicas entre los relatos históricos e interpretaciones. Por lo tanto, el principal objetivo de este artículo es responder a las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo se representa audiovisualmente el pasado reciente de Irlanda del Norte tras los Acuerdos de Viernes Santo de 1998? ¿Han variado las narrativas realizadas durante el conflicto tras el final de la violencia? ¿A qué elementos se les da más relevancia en los filmes más actuales? ¿Existe una reevaluación y un cambio en la representación de los principales actores políticos y armados involucrados?

1. Marco teórico y estado de la cuestión

La industria cinematográfica es, en la actualidad, un elemento clave a la hora de acercarse a las representaciones culturales de la historia del terrorismo. Con ello se ha llegado a un punto en el que el cine de ficción (el más producido y consumido por los espectadores) se ha convertido en un agente de construcción, interpretación y representación de los diferentes casos de terrorismo que se han desarrollado en el mundo occidental. Sin embargo, documentales, series para televisión y producciones realizadas por plataformas de *streaming* se han transformado en un elemento clave para entender cómo la cultura audiovisual ha construido toda una serie de relatos históricos para comprender la historia más inmediata en torno al terrorismo. Este no es el único ámbito cultural que se encuentra inmerso en estas dinámicas: la industria fotográfica, música, videojuegos, teatro, etc., también ayudan en la construcción y difusión de estos relatos, cada vez con mayor afluencia tanto de productos como de consumidores. Sin embargo, el cine de ficción sigue siendo la plataforma que, al parecer de este investigador, más ejemplos de producciones ostenta en torno a la historia del terrorismo.

La relación entre el cine y la historia ha sido una temática amplia y profusamente abordada desde tiempos muy tempranos. El primer autor que se puede considerar como iniciático en estos estudios, Siegfried Kracauer, teorizó sobre el papel del expresionismo alemán cinematográfico para comprender el auge del nazismo en Alemania. A través del análisis de cómo se construían los personajes y las tramas dentro de los filmes de este movimiento audiovisual alemán, este sociólogo descubrió que el antisemitismo y el nacionalismo acérrimo estaban muy presentes. Así, películas como la saga de *Los Nibelungos* (1924) se convertían en productos culturales perfectos para entender la sociedad de la Alemania de entreguerras y cómo se relacionaba con algunas ideas políticas⁴.

Con posterioridad, Marc Ferro (uno de los teóricos más influyentes a este respecto), confirmó al cine como un agente e intérprete de la historia. Es decir, sería a la vez objeto y fuente histórica. Una película, para Ferro, supone un trampolín para comprender las sociedades contemporáneas de mejor manera que cualquier otro tipo de documento histórico ya que, al ser el cine en un medio de masas, su gran cantidad de público lo convierte en un difusor de relatos inmejorable. De esta forma, la interpretación histórica que se desprenda de una película arrojaría muchos detalles de la realidad del momento en el que se estrenó. Igualmente, consideró al cine como una “contra-historia”, un elemento disruptor de la manera tradicional de hacer historia otorgando voz y

⁴ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.

representación a toda una serie de elementos apartados del foco de interés por las construcciones mayoritarias tradicionales⁵.

Junto a los autores anteriores, quizás dos de los investigadores más relevantes en la actualidad sean Robert A. Rosenstone y Mia E. M. Treacy. Ambos han supuesto una renovación de comprensión de la relación entre el cine y la historia centrándose en cómo entender el papel del cine como fuente histórica y el tratamiento de las producciones realizadas y estrenadas por las plataformas de *streaming*.

Robert A. Rosenstone defiende, en la misma línea anteriormente señalada, que el cine es un agente y un objeto histórico. No obstante, el investigador estadounidense señala que lo realmente importante debe ser considerar al cine como un lenguaje histórico en sí mismo. Igual que existen la transmisión oral y el lenguaje escrito dentro de las tradiciones de transferencia del conocimiento histórico, el audiovisual es el nuevo lenguaje histórico. Con esta afirmación, Rosenstone incide en la importancia del cine para comprender las sociedades actuales debido a su amplia implantación y al importante consumo de estos productos culturales. No obstante, señala que existen tres grandes peligros que deben tenerse en cuenta al realizar estudios con el cine como fuente histórica: las visiones mostradas tienden a ser sencillas y maniqueas; las explicaciones de importantes fenómenos históricos son monocausales; y, por último, no hay posibilidad de profundizar en los elementos analizados. Para Rosenstone, si un historiador utiliza el cine como fuente teniendo muy presente estas problemáticas, sus estudios tienen la misma validez que aquellos realizados con documentación de archivo⁶. Por otra parte, Mia E. M. Treacy ha señalado el hecho de que, poco a poco, las plataformas de *streaming* y el consumo “a la carta” desde los hogares estaban ganando la partida a las grandes productoras y distribuidoras, complejizando tanto la manera de consumir estos productos como su distribución y recepción por el gran público⁷.

Una vez realizado este somero acercamiento a aquellos investigadores que han centrado sus esfuerzos en torno a la relación entre el cine y la historia, se debe ajustar el foco en torno a la interpretación que el mundo audiovisual realiza del terrorismo. Para que sirva de ejemplo, en el caso español, autores como Roncesvalles Labiano⁸, Josefina Martínez⁹, Santiago de Pablo¹⁰, Igor

⁵ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Alianza, 1995.

⁶ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.

⁷ Mia E. M. Treacy, *Refarming the past. History, Film and Television*, New York, Routledge, 2016.

⁸ Roncesvalles Labiano, “Las víctimas en el cine tras el cese definitivo del terrorismo de ETA (2012-2017): memoria, reconciliación y humor” en *Olivar*, 19, 30 (2019), pp. 2-14, <https://doi.org/10.24215/18524478e063>.

⁹ Josefina Martínez, “Ellas siempre estuvieron ahí. El tratamiento cinematográfico de las mujeres víctimas del terrorismo” [en José Manuel Azcona (Ed.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Madrid, Sílex, 2022], pp. 233-262.

¹⁰ Santiago de Pablo, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*,

Barrenetxea¹¹, David Mota Zurdo¹² u obras compiladoras donde la representación audiovisual es relevante¹³, se encuentran a la vanguardia de las investigaciones sobre las representaciones del terrorismo etarra y sus víctimas en la gran y pequeña pantalla. Del mismo modo, trabajos como los de Jerónimo Rivera¹⁴, Sandra Ruiz¹⁵ o Aitor Díaz-Maroto¹⁶ se encuentran en la línea del estudio de las relaciones entre el conflicto armado colombiano y sus representaciones en el cine ya sea de forma individualizada o en perspectiva comparada¹⁷.

Si nos centramos en el caso de la relación entre el cine y el terrorismo y la violencia política en Irlanda del Norte, es necesario remarcar dos de los estudios más relevantes sobre el tema escritos por John Hill y Mark Connelly en torno a la representación de los *Troubles* y el IRA en el cine y la televisión¹⁸. También es necesario mencionar el interesante estudio de Patrick Magee en torno a la representación de los miembros del IRA en la literatura de ficción sobre el conflicto norirlandés, lanzando unas conclusiones sugerentes en torno a la necesidad de tomar con precaución los relatos mostrados en estos productos culturales de ficción¹⁹. Con este último ejemplo mencionado queda patente también que no solamente el mundo audiovisual se encuentra inmerso en esta dinámica de representación e interpretación de la historia reciente, lo que resulta de gran interés para futuras investigaciones. Igualmente, cabría señalar el interesante acercamiento que realizó Brian Neve en su artículo

Madrid, Tecnos, 2017. Santiago de Pablo; David Mota; Virginia López de Maturana, *La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Bilbao, Ediciones Beta III Milenio, 2018.

¹¹ Igor Barrenetxea, “La muerte de Mikel de Imanol Uribe (1984): País Vasco e izquierda abertzale en los años de la Transición” [en Rafael Quirosa-Cheyrouze; Mónica Fernández (coords.), *Sociedad y movimientos sociales. Congreso Internacional de Historia de la Transición en España*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial de Almería, 2009], pp. 967-982.

¹² David Mota; Sergio Cañas; Irene Moreno, “Una memoria audiovisual: La historia de ETA y sus víctimas ante la pantalla (2018-2022)”, en *Filmhistoria online*, 32, 2 (2022), pp. 133-161, <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.133-161>.

¹³ José Manuel Azcona (ed.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Madrid, Sílex, 2022.

¹⁴ Jerónimo Rivera; Sandra Ruiz, “Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano” en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, (2010), pp. 503-515, disponible en: < <https://www.redalyc.org/pdf/819/81915723037.pdf>> [Última consulta el 23/04/2024].

¹⁵ Sandra Ruiz, Carolina Escallón; Daniel Niño, “Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos” en *Palabra Clave*, 10, 2 (2007), pp. 47-59, disponible en: <<https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1282>> [Última consulta el 23/04/2024].

¹⁶ Aitor Díaz-Maroto, *Luces, cámara y... ¡fuego! La violencia política del País Vasco y Colombia en el cine de ficción (1964-2017)*, Madrid, Sílex, 2022.

¹⁷ Sirva de ejemplo: Diana Constanza Mejía; Nicolás Camilo Zorro, “Violencia en imagen. Acciones y usos de los medios audiovisuales en la construcción de memorias sobre la violencia política nacional en jóvenes universitarios de México, Colombia y Argentina en 2020” en *Estudios Políticos*, 64 (2022), pp. 175-197, <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n64a08>.

¹⁸ John Hill, *Cinema and Northern Ireland: Film, Culture and Politics*, New Jersey, Princeton Press. Mark Connelly, *The IRA on Film and Television: A History*, Jefferson, McFarland & Company, 2012.

¹⁹ Patrick Magee, *Gangsters Or Guerrillas?: Representations of Irish Republicans in ‘Troubles Fiction’*, Belfast, Beyond the Pale, 2001.

“Cinema, the Ceasefire and ‘the Troubles’” acerca de la evolución que vivió el cine sobre el conflicto norirlandés a partir de 1994 desplazándose los lugares comunes británicos del relato hacia una nueva interpretación irlandesa²⁰. Este hecho tendría sus repercusiones en la configuración de los relatos históricos en la cronología seleccionada para este artículo, mostrándose unas visiones más cercanas a una postura contraria a la política desarrollada por el Reino Unido durante el conflicto norirlandés.

Por último, señalaremos dos publicaciones que giran en torno a las realidades actuales de la representación del terrorismo de Irlanda del Norte en el cine. Por un lado, tenemos el trabajo de Colin Coulter que, analizando los filmes *Hunger* y *'71* disecciona el panorama actual de la representación cinematográfica del conflicto y cómo la sociedad norirlandesa sigue preocupada por su pasado más reciente²¹. De la misma forma, el trabajo de Samuel Schiffer examina cómo ha variado la imagen del héroe irlandés en el cine más actual en torno a los *Troubles*. Además, indica que el papel del cine es clave para plantear reinterpretaciones y nuevas lecturas del pasado que, de otra forma, podrían resultar traumáticas y levantar recelos²². Este último punto resulta de gran interés y abre toda una línea interpretativa en torno al cine post-terrorismo y su labor de construcción y elaboración de nuevos relatos históricos.

Las producciones filmicas relacionadas con escenarios de violencia política o terrorismo han resultado y resultan en la actualidad de gran interés. Son muchos los ejemplos de películas de ficción, documentales o series televisivas que continúan centrando sus tramas en torno al terrorismo una vez este ha dejado de estar en activo. Sirvan de ejemplo películas como *La niebla de la paz* (documental del año 2020 sobre la desmovilización de las FARC-EP en Colombia), *Maixabel* (2021) y *Érase una vez en Euskadi* (2021) (acerca del terrorismo en el País Vasco) o *Érase una vez en Irlanda del Norte* (serie documental de la BBC del año 2023 sobre el conflicto norirlandés) para comprender no solo el interés que estas temáticas siguen despertando en los espectadores, si no también en la necesidad que las sociedades que han sufrido la violencia política tienen de representar y visitar estos hechos para mantener viva la memoria y comprender con mayor profundidad qué fue lo que sucedió. Es esta necesidad de comprender cómo se observan, piensan y construyen los relatos históricos del terrorismo en la actualidad, con la violencia ya finalizada, la que viene a cubrir este trabajo que aquí se presenta.

²⁰ Brian Neve, “Cinema, the Ceasefire and ‘the Troubles.’” en *Irish Studies Review*, 5, 20, (1997), pp. 2–8, <https://doi.org/10.1080/09670889708455579>.

²¹ Colin Coulter, “Learning to live with ghosts: spectres of “the Troubles” in contemporary Northern Irish cinema” en *Irish Studies Review*, 29, 3, (2021), pp. 287-310, <https://doi.org/10.1080/09670882.2021.1944031>.

²² Samuel Schiffer, “Interrogating the myth of the Irish republican hero: a syntactic analysis of *Hunger* (2008) and *The Wind that Shakes the Barley* (2006)” en *Small Wars & Insurgencies*, 34, 5, (2023), pp. 919-941, <https://doi.org/10.1080/09592318.2022.2068330>.

Por último, es necesario señalar que los estudios vinculados a la relación cine-historia-terrorismo se están abriendo paso dentro del panorama historiográfico (y de otras ramas del conocimiento social como las Ciencias Políticas), tal y como hemos visto en los ejemplos citados en líneas precedentes. Este aumento de las investigaciones, sumado al gran peso que están obteniendo plataformas de *streaming* como pueden ser Netflix, HBO o Filmin a la hora de producir y distribuir sus propios materiales, hacen que los relatos que circulan en el ámbito audiovisual obtengan cada vez más importancia y se haga necesario una mayor atención en referencia a su construcción y su impacto.

2. El inicio de los *Troubles* en perspectiva actual: *'71* (2014) y *Belfast* (2021)

Uno de los elementos más relevantes de la cinematografía sobre el terrorismo o un conflicto armado que se realiza tras el final de este resulta ser el referido a las reflexiones sobre los comienzos del mismo. Producciones como la serie española *La línea invisible* (2020) sobre los primeros asesinatos de ETA o los filmes *Roa* (2013) y *La sargento Matacho* (2015) centrados en los inicios del periodo de La Violencia en Colombia durante los años 50, demuestran que, una vez finalizado el terrorismo o estando el conflicto próximo a su cierre, se hace perentoria la búsqueda de nuevas reflexiones e interpretaciones sobre el porqué del inicio de este. El caso de Irlanda del Norte no iba a ser menos y se explorará este hecho a través de dos películas que ahondan en uno de los elementos clave de las cinematografías postviolencia: la aparición de nuevos puntos de vista y la complejización del relato.

La película *'71* (2014), de producción británica y dirigida por Yan Demange, muestra una dinámica que es habitual en las representaciones cinematográficas tras el final de la violencia y el terrorismo: el tratamiento de esta problemática desde posturas no vistas con anterioridad²³. En este caso, se nos presenta la historia del soldado británico Hook, recién destinado a Belfast en 1971 que, tras un incidente en un barrio católico, queda descolgado de su pelotón. Dos miembros del IRA Provisional comenzarán a perseguirle y se aprovechará esta persecución y la búsqueda por parte de policías y militares para mostrarnos una cara muy compleja del conflicto norirlandés.

En primer lugar, debemos señalar que hay dos grandes antagonistas en la trama de la película: los miembros del IRA Provisional que persiguen a Hook y la Military Reaction Force (MRT), una fuerza de inteligencia militar que en el filme se nombra como “la secreta” que también seguía al soldado. El motivo por el que este cuerpo militar rastrea a Hook es porque, en mitad

²³ Aitor Díaz-Maroto, *Lucas, cámara y... ¡fuego!...*, pp. 153-204.

de su huida, el soldado recae en un pub británico donde ve cómo un miembro de esta unidad ayuda a un grupo armado lealista a preparar una bomba que estallará antes de tiempo. Por lo tanto, se nos muestran a dos sectores armados y radicalizados enfrentados (el IRA Provisional y el Military Reaction Force) frente a un pelotón del Ejército británico que, en palabras del teniente al mando, se encuentran allí para tranquilizar a la población irlandesa. Esta visión tan negativa de los abusos tanto de la policía norirlandesa como del MRT puede derivarse al impacto que un programa de la BBC del año 2013 supuso ante la exposición de varias entrevistas a exmiembros de este cuerpo militar que hablaron de la “guerra sucia” emprendida contra el IRA Provisional durante los *Troubles*²⁴. Por lo tanto, la imagen que se muestra al espectador gira en torno a la idea de una complejización del conflicto que va más allá de católicos contra protestantes o irlandeses contra británicos.

Esta idea de presentar un problema poliédrico se extiende a lo largo del metraje haciendo un poco difíciles de comprender las dinámicas y relaciones entre los diferentes actores involucrados. Al exponerse las tensas relaciones entre el IRA Oficial y el IRA Provisional, el MRT y los militares, los grupos armados lealistas protestantes, la población católica apoyando sin fisuras al IRA y sus militantes contra la presencia de militares británicos, etc., el espectador recibe la idea de que el conflicto norirlandés tiene una gran cantidad de aristas, protagonistas y causas que no pueden resumirse todas en un enfrentamiento católicos contra protestantes. Es este el punto más relevante de la revisión que '71 propone a la hora de comprender el conflicto en Irlanda del Norte teniendo más peso que el hecho referido a la búsqueda de mostrar realidades apenas exploradas hasta entonces.

El filme de *Belfast*, estrenado en 2021, dirigida por Kenneth Branagh y de producción británica, continúa la senda de la explicación de las responsabilidades de británicos y protestantes dentro del inicio de los *Troubles* hacia finales de la década de 1960. A través de la historia de Buddy, un niño protestante en un barrio de la ciudad de Belfast se nos introduce en los primeros compases que desembocaron en la fase más actual del conflicto norirlandés.

Las secuencias iniciales del metraje nos muestran una ciudad de Belfast a color y muy actual para, de repente, escalando un muro llevarnos a la calle de Buddy y su familia el 15 de agosto de 1969, la fecha de los primeros ataques choques sectarios²⁵. Automáticamente, la acción se centra en un ataque de protestantes hacia la población católica del lugar, hecho que ya pone de

²⁴ Información obtenida del portal web *CAIN Archive. Conflict and Politics in Northern Ireland*. Disponible en: <[https://cain.ulster.ac.uk/othelem/organ/morgan.htm#:~:text=The%20Military%20Reaction%20Force%20\(MRF,soldiers%20drawn%20from%20various%20regiments](https://cain.ulster.ac.uk/othelem/organ/morgan.htm#:~:text=The%20Military%20Reaction%20Force%20(MRF,soldiers%20drawn%20from%20various%20regiments)> [Última consulta, 23/04/2024].

²⁵ Rogelio Alonso, *Irlanda del Norte. Una búsqueda...*, pp. 143-146.

manifiesto la imagen que va a centrar el relato del filme: los protestantes radicales e intransigentes destrozaron barrios apacibles y generaron una espiral de violencia que hizo que muchas familias abandonasen sus hogares. Tras este primer ataque, la llegada de los militares, la construcción de barricadas para defender la calle y las casas de los católicos, las guardias nocturnas de vecinos y los incesantes sonidos de los helicópteros muestran una omnipresencia de la violencia y el terror que generaba esta situación entre los adultos.

Los militares británicos también son representados en algunas ocasiones en el filme sufriendo una evolución llamativa. En un primer momento, a pesar de ser rudos, bruscos y agresivos, parecen estar dispuestos a proteger al barrio. No obstante, poco a poco, a la par que sus apariciones en la pantalla se reducen, estas cada vez son más agresivas e intimidantes, llegando a aparecer hacia el final de los ataques representados en las últimas secuencias de la película. Se transmite así la idea de que, a pesar de que la población civil (católica y protestante) no recibió en un primer momento de mala gana al ejército británico, este comenzó a ser visto como una molestia más que como una protección por los propios habitantes del barrio²⁶.

Por último, es necesario señalar que la película muestra a los protestantes no extremistas como unas víctimas más del conflicto. Mediante las interacciones que el padre de Buddy tiene con el líder de los tumultuosos, se construye la idea de que no todos los protestantes se pusieron del lado de los grupos armados lealistas; al igual que se genera la idea de que no todos los católicos ingresaron en las filas del IRA Provisional al no mostrar una sola venganza por los ataques mostrados en la película. Es así como se refuerza una idea ya señalada por Richard English acerca de la multiplicidad de factores que incurren en el estallido de los *Troubles* en Irlanda del Norte, haciéndose necesario huir de una explicación monocausal que cargue todas las responsabilidades sobre protestantes, católicos, Reino Unido o el IRA Provisional²⁷.

Podemos decir, a modo de conclusión de este apartado, que las referencias audiovisuales que toman el inicio del conflicto como su referencia a la hora de repensar y representar la violencia en Irlanda del Norte se encuentran en un punto de gran interés dentro de la cinematografía sobre de este tema. Poco a poco ha ido ganando peso la idea acerca de la necesidad de mostrar una sociedad fracturada con múltiples puntos de tensión que construiría una imagen de los *Troubles* sin un único responsable y mucho más compleja que

²⁶ Richard English también señala que, en unos primeros momentos, personas que acabarían engrosando las filas del IRA Provisional no veían con malos ojos a los soldados británicos al concebir que se había desplegado para su protección. Richard English, *Armed Struggle. The History...*, pp. 132-133.

²⁷ Richard English, *Armed Struggle. The History...*, pp. 146-147.

la observada en la filmografía previa a los Acuerdos de Viernes Santo de 1998.

3. Un punto de inflexión: las huelgas de hambre de los 80 en *Hunger* (2008)

Los ejemplos anteriormente citados y analizados centran su reflexión en pensar, con la información y el contexto actual presentes, cómo se había iniciado el conflicto norirlandés. No obstante, estas revisitaciones al pasado más reciente suelen afectar a todos los puntos clave del desarrollo del hecho histórico analizado. Es por ello por lo que se ha optado por analizar un elemento considerado clave en el devenir de los *Troubles*: las huelgas de hambre de los procesos católicos en los años 1980-1981. Para autores como Alonso o McKittrick y McVea, este movimiento de resistencia en las cárceles supone un punto de inflexión en el desarrollo del conflicto cambiando la estrategia por parte de las autoridades británicas y del propio IRA Provisional²⁸. La oleada de apoyos que el movimiento nacionalista irlandés cosechó, así como las fuertes críticas internas y externas que recibió Londres, hace de las huelgas de hambre de 1980-1981 un elemento clave en la comprensión del conflicto norirlandés.

Para observar cómo el final del conflicto armado ha afectado a la representación de las huelgas de hambre, se realizará una revisión de la película *Hunger*, dirigida por Steve McQueen, de producción irlandesa y estrenada en 2008. Este filme tiene una peculiaridad que resulta bastante interesante sobre el enfoque de este evento histórico. Desde los primeros compases del filme, con una serie de textos, se sitúa al espectador en el contexto en el que se va a mover la trama: año de 1981, el gobierno británico ha retirado el estatus de presos políticos a los presos relacionados con los grupos armados nacionalistas irlandeses y estos han respondido con una huelga de lavado en la prisión de Maze. Aparecen dos protagonistas que van a ser las dos caras de la misma moneda: un funcionario de prisiones que se nos muestra como agresivo, torturado y, a la vez, como un hombre con su vida personal apacible, y un preso de nuevo ingreso en la cárcel, Davey Gillen, que empieza a hacerse a la vida en la prisión. No obstante, pasados unos minutos del filme, el foco cambia completamente de estos dos personajes hacia uno nuevo: Bobby Sands, la figura más relevante y reconocible de las huelgas de hambre de 1980-1981²⁹.

²⁸ Rogelio Alonso, *Irlanda del Norte. Una historia...*, pp. 237-243. McKittrick, David; McVea, David, *Making Sense of the Troubles...*, pp. 156-172.

²⁹ Véase: Niall Cullen, “No Time for Love: Radical Basque Nationalist-Irish Republican Relations and the Emergence of a Shared Political Culture (1981–98)” en *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 24, 50 (2022), pp. 229-253, <https://doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.10>. Aquí se realiza una aproximación al fenómeno de las huelgas

Es entonces cuando este personaje y la propia huelga cobran una relevancia y un protagonismo indiscutible que se refleja en varios momentos: el poco peso que comienza a tener Davey Gillen para el desarrollo de la trama, el asesinato del funcionario de prisiones mientras visita a su madre en una residencia y una conversación que Bobby mantiene con un sacerdote durante más de quince minutos del metraje.

Es a través de la huelga de hambre de Bobby Sands y del deterioro que va sufriendo como se muestra al espectador una imagen muy clara del conflicto norirlandés: el Reino Unido produjo una gran cantidad de abusos hacia la población católica de Irlanda del Norte. Constantemente, las interacciones entre presos y funcionarios son violentas, agresivas y centradas en dañar física y psicológicamente a los jóvenes encarcelados. Igualmente, tras la conversación entre Bobby Sands y el sacerdote, se muestra un discurso de la primera ministra del momento, Margaret Thatcher, en el que justifica y defiende el no considerar a los presos republicanos irlandeses con un estatus especial y el no alimentar a los que se encuentran en huelga de hambre.

Por otra parte, el único acto de violencia que vemos por parte del republicanismo irlandés es el asesinato del funcionario de prisiones con el que había iniciado la narración fílmica. No obstante, al mostrar a este personaje como una persona normal, con sus dudas sobre sus acciones (observadas en varias escenas en las que el funcionario, en soledad, parece luchar contra sus propios sentimientos tras algún acto violento) y con sentimientos hacia su madre (enferma e ingresada en una residencia), también envía cierto mensaje de comprensión hacia la otra parte. Esta idea queda reforzada también desde el inicio del filme, donde los textos que contextualizan la acción hablan de muertos en general, sin diferenciar entre católicos y protestantes.

Es sencillo realizar un paralelismo entre *Hunger* y *En el nombre del padre*, película esta última estrenada en 1993, dirigida por Jim Sheridan y de producción también irlandesa, donde aparecen representadas las huelgas de hambre de los años ochenta del pasado siglo XX. En ella, los papeles de protagonista y antagonista quedan muy claros (al igual que en *Hunger*), pero no se encuentra ningún atisbo de redención por parte de ninguno de los personajes protestantes o de las fuerzas de seguridad británicas. Es este, probablemente, el principal punto de separación entre ambas narrativas. Mientras que el filme estrenado durante el conflicto separa claramente a los “buenos católicos” de los “malévolos británicos” mostrando las torturas, abusos y malas praxis judiciales por parte de los tribunales del Reino Unido, *Hunger* señala claramente que hubo unos culpables, encumbra a Bobby Sands por su sacrificio en favor de la lucha, pero muestra la necesidad de empezar a comprender a la otra parte y

de hambre iniciadas por Bobby Sands para explorar el nexo de unión entre el nacionalismo vasco radical y el republicanismo irlandés.

de representarlos como seres humanos. Es este el principal punto de diferencia entre las narrativas mostradas durante el conflicto y las posteriores a los acuerdos de paz.

4. La delicada construcción de la paz: *Omagh* (2004) y *Five Minutes of Heaven* (2009)

Tras la firma de los Acuerdos de Viernes Santo en 1998, el conflicto norirlandés iniciaba un camino de cierre de heridas, reconciliación y normalización de las relaciones sociales fracturadas durante largo tiempo³⁰. Se abría ante la ciudadanía una nueva situación que, por extensión, no solo afectaba también a los creadores de cine, si no también a las propias narrativas que estos iban a conformar durante este periodo nuevo. Es por ello por lo que se hace perentorio reflexionar acerca de cómo el cine ha representado este periodo centrándonos en dos puntos clave: el primero, acerca de la problemática de las disidencias del IRA Provisional (firmante de los acuerdos de paz); y el segundo, acerca de la normalización de las vidas de víctimas y victimarios.

El filme *Omagh*, estrenado en 2004, dirigido por Pete Travis y de producción irlandesa, centra su trama en el momento de mayor tensión tras la firma de los Acuerdos de Viernes Santo. A unos días de celebrarse el referéndum que respaldaría o rechazaría dichos acuerdos, una escisión del IRA Provisional (autoproclamados como IRA Auténtico) contraria a lo firmado, realizó un atentado en la localidad de Omagh donde fallecieron 29 personas y resultaron heridas en torno a otras 220³¹. La trama sigue la historia de Michael Gallagher, padre de una de las víctimas, en los momentos previos y tras el atentado. Queda claro que el protagonismo recae, de manera coral, en todas las víctimas que aquel ataque dejó tras de sí representadas en la figura de Michael Gallagher, resultado en un ejemplo muy interesante de un fenómeno que también se encuentra en estas películas realizadas tras el final del terrorismo: el traslado del foco de atención y el protagonismo hacia las víctimas de la violencia. Para el caso norirlandés, es necesario señalar que esto se venía haciendo desde tiempo atrás hacia las víctimas de los abusos policiales, judiciales y militares por parte del Reino Unido, pero pocas películas les otorgaron tanto protagonismo a las víctimas directas de los atentados.

³⁰ Para profundizar más en el desarrollo de estos Acuerdos, véase Rogelio Alonso, *Irlanda del Norte. Una historia...*, pp. 307-406. McKittrick, David; McVea, David, *Making Sense of the Troubles...*, pp. 250-268.

³¹ Martin Melaugh, "The Omagh Bomb - Main Events" en *CAIN Archive - Conflict and Politics in Northern Ireland*. Disponible en < <https://cain.ulster.ac.uk/events/omagh/events.htm> > [Última visita, 23/04/2024].

Por otra parte, se muestra a las figuras de los políticos, la policía y, en general, el *establishment* británico desde un punto muy crítico. Queda recalcado a lo largo del filme el abandono de las víctimas de este atentado por parte de las autoridades a favor de mantener y continuar implementando lo acordado para el desarrollo de la paz en Irlanda del Norte. Sirva de ejemplo el momento en el que se desarrolla la reunión de los familiares de las víctimas para iniciar los primeros pasos hacia una demanda judicial para que se judicialice a los terroristas.

Esta película, además, está rodada con cámara en mano y a modo de casi falso documental, hecho que le da una mayor verosimilitud al espectador acerca de lo que está viendo en su pantalla. Este hecho refuerza sobremanera las dos premisas principales que, tras el análisis de este filme, quedan expuestas. Por un lado, tras los Acuerdos de Viernes Santo, la cinematografía sobre el conflicto norirlandés ha buscado también explorar y representar cómo se encuentra ahora mismo la sociedad mostrando las injusticias cometidas hacia las víctimas de atentados en su no reconocimiento. Por otra parte, *Omagh* muestra un evento clave para entender por qué los Acuerdos firmados en 1998 todavía se mantienen intactos: para preservar una situación delicada donde la violencia y el terrorismo siguen presentes en la actualidad³².

El caso de *Five Minutes of Heaven* (2009), película coproducida entre Irlanda y Reino Unido, resulta de gran interés por la temática que trata: la recepción de las víctimas del terrorismo de la normalización de la situación social y política, así como el papel que víctimas y victimarios juegan en la construcción de la nueva realidad en Irlanda del Norte.

Esta película narra la historia de Alistair, un antiguo miembro de la organización terrorista Fuerza Voluntaria del Ulster que, tras cumplir condena a causa de uno de los atentados que perpetra y tras mostrar su arrepentimiento por el periodo de militancia en aquella organización, decide participar en un programa de televisión que busca reunirlo con el hermano de su víctima. Este último, Joe, acepta enfrentarse al asesino de su hermano, pero bajo unas intenciones muy diferentes a las buscadas por los responsables del programa: su única intención es matar en directo al antiguo terrorista y completar así su tan larvada y esperada venganza. Si bien no se ve con las fuerzas necesarias para llevar a cabo su plan en directo (evita en el último momento sentarse frente al asesino de su hermano), acaba concertando una cita con su némesis para intentar matarle. Tras un forcejeo, ambos caen por una ventana quedando heridos. Después del enfrentamiento entre ambos, las vidas de los dos protagonistas comienzan a recuperar cierta normalidad hasta que, finalmente,

³² Rafael de Miguel, “Tres detenidos en Irlanda del Norte por el intento de asesinato de un agente de policía” en *El País* (23/02/2023). Disponible en < <https://elpais.com/internacional/2023-02-23/lapolicia-de-irlanda-del-norte-atribuye-a-grupos-disidentes-del-ira-el-tiroteo-contra-un-agente.html>> [Última visita, 23/04/2024]

Joe da por cerrado el asunto que los unía mediante una escueta llamada telefónica a Alistair.

Al inicio del filme nos encontramos con un intento de justificación por parte de Alistair de la decisión que tomó de entrar a formar parte de la Fuerza de Voluntarios del Ulster: la juventud y el entorno en el que vivía y desarrollaba su vida social le llevó a militar en una organización terrorista y a cometer el asesinato de un trabajador católico de una mina. Este hecho es igual de reseñable que el de la elección de la banda terrorista que protagoniza la película. Son pocos los filmes que traten el terrorismo en Irlanda del Norte en los que la acción sea desarrollada por algún grupo unionista o protestante frente al gran número de ejemplos que tratan el conflicto desde posiciones más o menos cercanas con el IRA, los postulados republicanos o los católicos. A pesar de lo difícil de encontrar la representación directa de todos los terrorismos enfrentados en Irlanda del Norte, este siempre está presente en los diálogos de los personajes de los filmes, como hemos podido observar a lo largo de este artículo.

El intento del programa de televisión de juntar a víctima y victimario en un plató para que dialoguen no es otra cosa que la simbolización de una necesaria reconciliación entre los dos bandos que han permanecido en un constante conflicto desde prácticamente los inicios del siglo XX. La idea que se plasma es la del necesario acercamiento de posturas en Irlanda del Norte que termine de normalizar la realidad social y política del lugar. De igual forma, la representación del arrepentimiento en el victimario y la necesidad de venganza en la víctima no deja de resultar extraño sabiendo que estas últimas nunca han optado por una búsqueda activa de la venganza. No obstante, la escena final con la llamada de Joe a Alistair para indicarle que su historia en común ha finalizado envía un mensaje poderoso que desmonta, en cierta forma, la construcción del victimario arrepentido y la víctima vengativa: Joe es quien decide cómo y de qué forma se cierra la herida del terrorismo dándole así un peso central a la figura de la víctima dentro de la construcción de paz en la sociedad norirlandesa.

5. Conclusiones

A lo largo de las páginas que han precedido a este apartado, se ha realizado un recorrido por algunas de las películas más significativas de la más actual cinematografía sobre el conflicto en Irlanda del Norte. A través del visionado de los ejemplos seleccionados, se ha podido observar que el interés por representar y repensar el terrorismo en el norte de la isla de Irlanda sigue muy presente en el mundo audiovisual. No obstante, es necesario señalar un total de tres

grandes conclusiones a las que se han llegado tras el análisis de las películas seleccionadas.

En primer lugar, el peso de los atentados y acciones del IRA Provisional y el sufrimiento de la población católica ante los abusos del gobierno británico y los grupos armados lealistas del Ulster es abrumador. Ya sea exponiendo abiertamente estos abusos hacia la sociedad católica de Irlanda del Norte o, simplemente, insinuándolos como la base justificativa para las acciones del IRA Provisional, el protagonismo mayoritariamente continúa cayendo sobre personajes católicos. No obstante, resulta necesario indicar que se están haciendo esfuerzos por ampliar la imagen de la víctima y el victimario. Ejemplos como los de *Belfast* u *Omagh* ponen sobre la mesa la necesidad de considerar a las víctimas como tales sin importar su confesión religiosa y se las coloque en el centro del relato histórico por el hecho mismo de ser víctimas. De igual forma, el caso de *Five Minutes of Heaven* ayuda a ampliar también la representación del victimario al añadir a los grupos terroristas lealistas que también atentaron en Irlanda del Norte.

En segundo lugar, el Reino Unido y su gestión del conflicto norirlandés sigue gozando de una imagen mala dentro de las representaciones cinematográficas una vez finalizado el conflicto. Películas como *'71* o *Hunger* dejan muy claro que las autoridades británicas no actuaron correctamente, abusaron de poder y, en ocasiones, como se muestra en *'71*, estuvieron detrás de muchas acciones terroristas. Igualmente, *Omagh* muestra la falta de compromiso para la resolución judicial del atentado de 1998, hecho que reafirma esa idea de que las autoridades del Reino Unido tuvieron un papel muy activo dentro de todo el contexto del conflicto y no fue precisamente positivo.

Por último, cabe resaltar el camino que parece que se ha ido dibujando en la cinematografía sobre el conflicto norirlandés de los Acuerdos de Viernes Santo. Este se centraría en la revisión constante de la historia más reciente de la zona con la vista puesta en la exploración de todas las aristas y complejidades del fenómeno. Esto llevaría a que se mostrasen en la gran pantalla elementos duros, difíciles de asimilar por algunos sectores, pero que conducen a una comprensión completa y compleja de la realidad histórica más reciente y a un intento de reconciliación en la sociedad norirlandesa. Probablemente, *Five Minutes of Heaven* sea el mejor ejemplo de ese proceso de reconciliación y paz que Irlanda del Norte todavía sigue desarrollando.

Películas como las aquí analizadas o la serie cómica televisiva británica *Derry Girls* (2018), que muestra la vida de un grupo de adolescentes en la Irlanda del Norte de la década de 1990, están construyendo un camino hacia el cuestionamiento de los relatos audiovisuales construidos durante los años de violencia del conflicto. De igual forma, la construcción de la paz, la reconciliación y las huellas que ha dejado el conflicto en Irlanda del Norte

también tienen un papel relevante en los productos audiovisuales actuales. Series como la irlandesa *Blue Lights* (2023), centrada en el día a día de un grupo de policías en la Belfast actual, muestra cómo las heridas del conflicto siguen abiertas haciendo palpable que la violencia y la división en la sociedad norirlandesa continúan presentes.

Bibliografía

- Alonso, Rogelio, *Irlanda del Norte. Una historia de guerra y la búsqueda de la paz*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- Azcona, José Manuel (ed.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Madrid, Sílex, 2022.
- Barrenetxea, Igor, “La muerte de Mikel de Imanol Uribe (1984): País Vasco e izquierda abertzale en los años de la Transición” [en Quirosa-Cheyrouze, Rafael; Fernández, Mónica (coords.), *Sociedad y movimientos sociales. Congreso Internacional de Historia de la Transición en España*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial de Almería, 2009], pp. 967-982.
- CAIN Archive. Conflict and Politics in Northern Ireland. Disponible en: <[https://cain.ulster.ac.uk/othelem/organ/morgan.htm#:~:text=The%20Military%20Reaction%20Force%20\(MRF,soldiers%20drawn%20from%20various%20regiments](https://cain.ulster.ac.uk/othelem/organ/morgan.htm#:~:text=The%20Military%20Reaction%20Force%20(MRF,soldiers%20drawn%20from%20various%20regiments)> [Última consulta, 23/04/2024].
- Connelly, Marck, *The IRA on Film and Television: A History*, Jefferson, McFarland & Company, 2012.
- Coulter, Colin, “Learning to live with ghosts: spectres of “the Troubles” in contemporary Northern Irish cinema” en *Irish Studies Review*, vol. 29, núm. 3, 2021, pp. 287-310, <https://doi.org/10.1080/09670882.2021.1944031>.
- Cullen, Niall, ““No Time for Love: Radical Basque Nationalist-Irish Republican Relations and the Emergence of a Shared Political Culture (1981–98)” en *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 24, 50 (2022), pp. 229-253, <https://doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.10>.
- De Pablo, Santiago, Mota, David; López de Maturana, Virginia, *La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Bilbao, Ediciones Beta III Milenio, 2018.
- , *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid, Tecnos, 2017.
- Díaz-Maroto, Aitor, *Luces, cámara y... ¡fuego! La violencia política del País Vasco y Colombia en el cine de ficción (1964-2017)*, Madrid, Sílex, 2022.
- English, Richard, *Armed Struggle. The history of the IRA*, Pan Books, Londres, 2012.
- Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Alianza, 1995.
- John Hill, *Cinema and Northern Ireland: Film, Culture and Politics*, New Kersey, Princeton Press.
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Labiano, Roncesvalles, “Las víctimas en el cine tras el cese definitivo del terrorismo de ETA (2012-2017): memoria, reconciliación y humor” en *Olivar*, 19, 30 (2019), pp. 2-14, <https://doi.org/10.24215/18524478e063>.

- Magee, Patrick, *Gangsters Or Guerrillas?: Representations of Irish Republicans in 'Troubles Fiction'*, Belfast, Beyond the Pale, 2001.
- Martínez, Josefina, "Ellas siempre estuvieron ahí. El tratamiento cinematográfico de las mujeres víctimas del terrorismo" [en Azcona, José Manuel (Ed.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Madrid, Sílex, 2022], pp. 233-262.
- McKittrick, David; McVea, David, *Making Sense of The Troubles. A History of the Northern Ireland Conflict*, Penguin Viking, 2012.
- Mejía, Diana Constanza; Zorro, Nicolás Camilo, "Violencia en imagen. Acciones y usos de los medios audiovisuales en la construcción de memorias sobre la violencia política nacional en jóvenes universitarios de México, Colombia y Argentina en 2020" en *Estudios Políticos*, 64 (2022), pp. 175-197, <https://doi.org/10.17533/udea.espo.n64a08>.
- Melaugh, Martin, "The Omagh Bomb - Main Events" en CAIN Archive - Conflict and Politics in Northern Ireland. Disponible en <<https://cain.ulster.ac.uk/events/omagh/events.htm>> [Última visita, 23/04/2024].
- Mota, David; Cañas, Sergio; Moreno, Irene, "Una memoria audiovisual: La historia de ETA y sus víctimas ante la pantalla (2018-2022)", en *Filmhistoria online*, 32, 2 (2022), pp. 133-161, <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.133-161>.
- Neve, Brian, "Cinema, the Ceasefire and 'the Troubles.'" en *Irish Studies Review*, 5, 20 (1997), pp. 2-8, <https://doi.org/10.1080/09670889708455579>.
- Rivera, Jerónimo; Ruiz, Sandra, "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano" en *Revista Latina de Comunicación Social*, 65 (2010), pp. 503-515, disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/819/81915723037.pdf>> [Última consulta el 23/04/2024].
- Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997.
- Ruiz, Sandra; Escallón, Carolina; Niño, Daniel, "Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos" en *Palabra Clave*, 10, 2 (2007), pp. 47-59, disponible en: <<https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1282>> [Última consulta el 23/04/2024].
- Schiffer, Samuel, "Interrogating the myth of the Irish republican hero: a syntactic analysis of *Hunger* (2008) and *The Wind that Shakes the Barley* (2006)" en *Small Wars & Insurgencies*, 34, 5 (2023), pp. 919-941, <https://doi.org/10.1080/09592318.2022.2068330>.
- Treacy, Mia E. M., *Reframing the past. History, Film and Television*, New York, Routledge, 2016.

