

Érase una vez en Euskadi y Belfast: la violencia política desde la perspectiva de la infancia

Once upon a time in the Basque Country and Belfast: Political violence from the childhood perspective

Miguel Madueño Álvarez¹
Universidad Rey Juan Carlos (España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5798-0730>

Recibido: 11-01-2024

Aceptado: 06-05-2024

Resumen

En este artículo se explora, a través de las películas *Érase una vez en Euskadi* (2021) y *Belfast* (2021), la perspectiva de la violencia política desde la visión de la infancia. Para ello se traza un análisis comparativo entre ambos largometrajes abordando las principales diferencias y semejanzas entre los conflictos que se vivieron en el Ulster y en el País Vasco; en el tratamiento de la violencia política a través de los personajes principales de ambas cintas, contextualizándolo con el espacio geográfico y temporal; y abordando las problemáticas del cine en los enfoques del terrorismo.

Palabras-clave: Terrorismo, Irlanda del Norte, País Vasco, Violencia política, independentismo.

Abstract

This article explores, through the films *Once Upon a Time in the Basque Country* (2021) and *Belfast* (2021), the perspective of political violence from

¹ Doctor en Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos con una tesis doctoral titulada *El falangismo durante la democracia actual (1977-2019)*, calificada con sobresaliente cum laude, premio extraordinario de doctorado (2020). Es licenciado en Historia (2012) y Máster en la España contemporánea en el contexto internacional (2016) por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), y especialista en Historia Militar (2014) por el Instituto Universitario Gutiérrez Mellado (IUGM).

the point of view of children. To do so, a comparative analysis is made between the two feature films, addressing the main differences and similarities between the conflicts that took place in Ulster and the Basque Country; in the treatment of political violence through the main characters in both films, contextualising it with the geographical and temporal space; and addressing the problems of cinema in the approaches to terrorism.

Keywords: Terrorism, Northern Ireland, Basque Country, political violence, independence.

Introducción

El objetivo de este artículo es reflejar la perspectiva de la infancia en los conflictos políticos y en situaciones dramáticas o de violencia extrema a través del cine. El objeto de estudio es el terrorismo del IRA en Irlanda del Norte y el de ETA en el País Vasco, reflejando sus principales diferencias y similitudes a través de la mirada de los niños.

Para ello, nos hemos centrado en el análisis de dos largometrajes recientes. El primero de ellos es *Belfast* (Branagh, 2021) y el segundo *Érase una vez en Euskadi* (Gómez, 2021). En ambas películas, la historia gira en torno a la violencia política y tiene como escenario el terrorismo y un ambiente caracterizado por la presión social, pero la salvedad con el resto de las cintas dedicadas al terrorismo es que son captadas desde la mirada de sus protagonistas: niños. Esto permite a los directores acercarnos a fenómenos graves y dramáticos desde la inocencia y el desconocimiento, tratando temas que pueden ser muy duros con absoluta naturalidad.

Recientemente, otros títulos que tratan diversos temas de inusitada crudeza han sido abordados desde la perspectiva de la infancia situando a niños como los protagonistas directos de tales adversidades, por lo que surgen algunas preguntas que tratamos de responder en este artículo: ¿es posible desnudar un hecho violento o traumático en el cine a través de la mirada de un niño? ¿Tiene resultados aceptables a la hora de narrar la historia? ¿Llega al gran público del mismo modo que de una manera convencional?

Obviamente, la temática de ambas películas gira en torno al terrorismo, no de una manera directa, sino posándose en la presión social que se vive en torno a este. Por ello, de acuerdo con la poliédrica estructura del terrorismo, el artículo puede alcanzar distintos enfoques secundarios que nos obligan a reflexionar sobre las similitudes y diferencias de los dos escenarios propuestos. En el caso de *Belfast* se nos presenta una Irlanda del Norte en la década de los años sesenta del siglo XX, en un ambiente caracterizado por la lucha

callejera y especialmente por el enfrentamiento entre las comunidades católica y protestante. En el de *Érase una vez en Euskadi*, la situación es distinta y a través de cuatro niños y sus familias, tres de ellas de inmigrantes del sur de España movidos al País Vasco en busca de sus mayores ofertas laborales, nos sitúa en 1985 en un pequeño pueblo donde todo el mundo se conoce y donde se siente la presión social sobre los extranjeros (*maketos*).

El ambiente denso y cargado de una fuerte presión social es inherente al vivido tanto en el Ulster como en Euskadi durante los peores años del azote de la violencia política, tanto desde una perspectiva interna como exterior. Así, en ambos filmes se puede observar la coacción que se vive en sus calles por los protagonistas directos de la violencia, ligados a ambas organizaciones terroristas. En el caso de la película inglesa, Branagh expone la presión ejercida por las bandas de protestantes más radicalizados tanto sobre católicos como sobre otros protestantes moderados que admiten la convivencia, pero tampoco duda en mostrar la que llevan a cabo las fuerzas del orden y el ejército. El mero hecho de que una gran parte de las escenas de la película presenten de fondo alambradas y muros encorsetando la calle principal está asociado con una presencia policial y del ejército constante. La secuencia en la que la madre de Buddy habla con un soldado británico para que deje pasar al padre al barrio refleja la continua sospecha y presión fruto de la violencia.

En el caso de la cinta española, el director nos muestra una secuencia de lucha callejera entre la Ertzaintza y un grupo de manifestantes, sin embargo, es mucho más significativo y violento el silencio en torno al paradero de Félix, que ha desaparecido para cometer un atentado con coche bomba iniciándose en la organización terrorista. Ni siquiera la desesperación de su madre, arranca una sola respuesta de sus compañeros.

En este trabajo, la intención principal es abordar el protagonismo de los niños como elementos transmisores y narradores de una historia reciente cargada de violencia y dolor, aportando un punto de vista que dista de parecerse al resto de los enfoques, pero que a su vez, enriquece la visión en conjunto que las diferentes temáticas abordadas sobre el terrorismo han conseguido construir.

Marco teórico y estado de la cuestión

El cine ha crecido desde distintos enfoques y por dispares que puedan resultar, las películas dedicadas al terrorismo también se han terminado por adaptar a la cosmovisión de la infancia, con el fin, probablemente, de ofrecer cintas más amables y un tratamiento de la violencia que deja en el espectador la libre interpretación frente a lo explícito de un cine más realista. Esto no es óbice para concluir que las películas puedan ser igualmente duras y mostrar

cuestiones dramáticas o violentas con la misma crudeza cuando son vistas desde la perspectiva de la infancia, pero sí contribuyen a que la imaginación de los espectadores trabaje y a que el mensaje final quede diluido en la inocencia de un niño.

Así, revisando el cine que versa sobre el IRA y sobre ETA, todos los ejemplos tocan la violencia política de una manera directa dejando filmes de alta calidad. En el caso del primero, películas como *Michael Collins* (Jordan, 1996) o *El viento que agita la cebada* (Loach, 2006) marcan los inicios del independentismo irlandés de los años veinte, mientras que otras como *Bloody Sunday* (Greengrass, 2002) muestra el inicio del IRA a partir del domingo sangriento y *Omagh* (Travis, 2004) cierra el ciclo con los acuerdos del Viernes Santo. La cuestión sobre los presos del IRA también fue ampliamente tratada en cintas como *Agenda Oculta* (Loach, 1990) o las más famosas *En el nombre del Padre* (Sheridan, 1993) y *En el nombre del Hijo* (George, 1996).

Requiem por los que van a morir (Hodges, 1987) y *The Boxer* (Sheridan, 1997), fueron cintas centradas en narrar la herencia de haber militado en el IRA y planteaba las dificultades de aquellos que salían de la cárcel para reorientar sus vidas. Y también hubo espacio para humanizar al IRA a través de películas como *Juego de lágrimas* (Jordan, 1992). Todo esto supone un cartel de largometrajes que son solo una muestra de la amplia oferta de un cine dedicado al terrorismo tratado desde diferentes prismas.

En el caso de ETA, la reinserción de exterroristas se vio reflejada en *Yoyes* (Taberna, 1999) personalizada en la historia de la dirigente que regresa de su exilio en México y debe enfrentarse a una nueva vida mientras que el entorno de ETA interpreta su regreso como una traición.

Las historias de policías infiltrados en la organización también tuvieron su peso en el cine, con cintas como *La infiltrada* (Echevarría, 2024) y *El lobo* (Courtois, 2004) y una amplia variedad sobre los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), con largometrajes como *La hija del mar* (Martínez, 2009), *Lasa y Zabala* (Malo, 2014) y *GAL* (Courtois, 2006). El magnicidio de Carrero Blanco también fue llevado a la pantalla por la genialidad de Gillo Pontecorvo en *Operación Ogro* (1979), en la miniserie *El asesinato de Carrero Blanco* (Bardem, 2011) o reflejando el intento de asesinato del rey Juan Carlos I en *Una bala para el Rey* (Barrera 2009).

El arrepentimiento y la reinserción de los presos de ETA, un problema aún latente en el País Vasco fue tratado más recientemente en *Maixabel* (Bollaín, 2021) y en *La fuga de Segovia* (Uribe, 1981). Precisamente este director realizó una serie de filmes de trascendencia en los que involucraba al espectador en el problema del terrorismo: *La muerte de Mikel* (Uribe, 1984) o *Días contados* (Uribe, 1994).

Recientemente, algunas series como *El padre de Caín* (Calvo, 2016) o *Patria* (Gabilondo, 2020), reflejan un ambiente de tensión muy parecido al de las películas analizadas en este artículo, que reflejan el clima enrarecido que se vivía en las calles de los pueblos del País Vasco. Incluso los documentales han tenido una gran repercusión narrando historias que el cine, por su crudeza o gravedad, ha considerado inapropiado trasladar a la gran pantalla, surgiendo algunos de la importancia de *Asesinato en febrero* (Ortega, 2001), centrado en la muerte de Fernando Buesa; *ETA, el final del silencio* (Sistiaga, 2019); o *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Medem, 2003), entre otros.

Lo cierto es que esta muestra de cine sobre terrorismo de ETA y del IRA son solo una prueba del universo filmico dedicado a este tema que se ha proyectado desde la gran pantalla y que dan idea de la complejidad del fenómeno. No obstante, hasta hace relativamente poco no había un cine de terrorismo enfocado desde la perspectiva de la infancia, visto por menores de edad que transmiten una historia e interpretan una realidad bajo una cosmovisión diferente. El caso de *Belfast* y *Érase una vez en Euskadi*, ambas películas de 2021 traen a escena una nueva visión del cine de terrorismo a través de la mirada de los más pequeños.

Los largometrajes que representan hechos dramáticos o de una crudeza extrema desde el punto de vista de la infancia son escasos comparados con otros enfoques, pero han existido algunos ejemplos, especialmente en la época más reciente. Comenzando por *Un muchacho y su perro* (Jones, 1975) en el que se experimenta con la visión de un niño y su perro telepata moviéndose en un mundo postapocalíptico castigado por una guerra nuclear, hemos llegado a las más recientes cintas como *El niño con el pijama de rayas* (Herman, 2008), en la que se narra el horror de los campos de concentración nazis; *Recuerdos de una niña de Camboya* (Jolie, 2017) en referencia a la dictadura de los Jemeres Rojos o *La tumba de las luciérnagas* (Hyugaji, 2008), en la que el director se acerca a la Segunda Guerra Mundial.

Películas que marcaron una línea en cuanto al protagonismo e interpretación a partir de pensamientos infantiles fueron *Slumdog Millionaire* (Boyle y Tandam, 2008) y especialmente *La vida es bella* (Benigni, 2007). En el caso del cine dedicado al terrorismo, ya existían algunos experimentos en los que los protagonistas eran adolescentes como en el caso de *La casa de mi padre* (Merchán, 2008) y *Clandestinos* (Hens, 2007), pero hasta 2021 no se había adaptado ningún filme desde el enfoque de la infancia, como es el caso de *Belfast* y *Érase una vez en Euskadi*. Podemos encontrar tímidos antecedentes en *Los colores de la montaña* (Arbeláez, 2010) donde pueden vislumbrarse algunas pruebas en el género con la historia de unos niños que conviven con el conflicto colombiano; y de la serie de televisión *Derry Girls* (McGee y Lennox, 2018) en la que hay un acercamiento al conflicto de

Irlanda del Norte a través de un grupo de chicas que tratan de llevar sus vidas con el terrorismo de fondo.

Resulta complicado plantear un estado de la cuestión de un tema que, aparentemente, no tiene un recorrido demasiado largo en el cine o en la televisión. Es cierto que sobre el efecto del terrorismo en los niños ya se han ocupado algunos autores como Mía Bloom (2019) o Wanda Fremont, Caroly Pataki y Eugene Beresin (2005) entre otros, pero es una parcela del género que tiene un gran recorrido en la investigación. En su obra, *Vidas Rotas*, Rogelio Alonso, Florencio Domínguez y Marcos García Rey, añadieron en el subtítulo: *niños víctimas de ETA*, lo que suponía integrar también en las jóvenes en las listas de afectados por el terrorismo, y Noemí Pereda (2013) publicaba un artículo mencionando los más pequeños como víctimas de ETA.

En cuanto a la televisión, algunos investigadores como Santiago de Pablo, David Mota Zurdo y Virginia López de Maturana (2019) afrontaban el papel de las víctimas de ETA en la pequeña pantalla y son muchos los que han trabajado el tratamiento de la violencia política en el cine como Santiago de Pablo (2017), Roncesvalles Labiano (2019), Aitor Díaz-Maroto (2022) y Josefina Martínez (2022).

Contexto histórico

Resulta imposible no establecer similitudes entre los conflictos que azotaron Irlanda del Norte y el País Vasco durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX y, por supuesto, innegable, que existieron. Dentro de las conexiones internacionales entre grupos violentos que se dieron en torno a la ola de lucha revolucionaria en todo el globo, IRA y ETA se significaron por sus posicionamientos independentistas y no tanto revolucionarios, aunque adquirieran parte de la simbología y la ideología del marxismo leninismo, especialmente en ETA, en determinados momentos de sus trayectorias.

El aislamiento y la clandestinidad obligaron a un tipo de relaciones especiales que se basaban en escapar de la presión policial y originaron lazos entre ambas organizaciones, pero concretamente desde el punto de vista ideológico, provocaron un interés recíproco (Azcona y Madueño, 2021). Resumiendo, si uno de los dos grupos conseguía cumplir sus objetivos políticos, el otro tenía un camino expedito para poder reclamar los mismos resultados. Sin duda, el espejo en el que se veían reflejadas las hazañas de su aliado estaba orientado más hacia el lado de ETA, con una izquierda ideológica que siempre trató de compararse con la situación que se vivía en el Ulster (Domínguez, 2002).

Las similitudes existieron, pero en caso de no ser claras, fueron forzadas con el objetivo político de legitimar una lucha armada contra un gobierno democrático. El independentismo, por tanto, tuvo que buscar apoyos en el interior y en el exterior, con el fin de conseguir clarificar ante la opinión pública propia y ajena un discurso que se basaba, obviamente, en la violencia. Por esta razón, las relaciones entre las dos organizaciones violentas se marcaron en dos líneas: una en la que la cooperación fue la principal coincidencia como aportaba un exmiembro de ETA en una entrevista anónima donde definía que todos los grupos revolucionarios en Europa estaban unidos por relaciones de amistad y entendimiento porque las luchas eran las mismas, matizadas por distingos mínimos y que lo mismo ocurría con América Latina (Gago y Ríos, 2023).

Por otro lado, las similitudes fueron observadas por todas estas organizaciones con la esperanza de que conseguir un éxito político motivado por la lucha armada podría ser aprovechado por el resto de grupos para legitimar sus propias causas, razón por la que la internacionalización de las relaciones interbandas interesaba a todas ellas (Cárdenas, 2005; Domínguez, 2010). Aunque en las películas analizadas, no se hace especial mención a las situaciones políticas de ambas regiones, no hay que obviar que las similitudes eran razonables y que ambos grupos estaban respaldados por partidos políticos (Re, 2012). El matiz es claro ya que las relaciones de esos grupos armados y sus respectivas formaciones políticas nacieron de manera distinta. Mientras que ETA originó al partido político Herri Batasuna (HB), el IRA fue producto directo del Sinn Féin (Burns, 1994).

Una de las cuestiones que aportan ambas películas y que podemos relacionar con el contexto histórico vivido en ambas regiones es lo social, especialmente en referencia a la presión y al apoyo. En cuanto a la primera, la presión social fue una de las armas esenciales del terrorismo sobre poblaciones pequeñas, normalmente asociadas a núcleos urbanos donde todo el mundo se conocía y donde las significaciones políticas podían ser objeto de marginación (Azcona, 2022; Domínguez, 2003). Sin embargo, ante una presión social basada en la diferenciación racial en el caso de los vascos (Muro, 2007), que estereotipaban a los miles de migrantes laborales procedentes del sur de España frente a los denominados euskaldunes o vascos originarios; en Irlanda del Norte la diferenciación en cuanto a esa presión social se basó en las ideas de independentismo y en la religión (Dingley, 2009). Era patente la situación de confrontación entre las comunidades protestantes y católicas, agravando el problema y derivando en los conocidos como *Troubles* (O'Doherty, 2019). En el País Vasco, un papel similar lo ocupó la *kale borroka*, formada por jóvenes adoctrinados por la izquierda independentista que pretendían, muchos de ellos, su salto a ETA (Fernández Soldevilla, 2015).

El apoyo social estuvo presente en ambos conflictos, con una participación ciudadana activa en el encubrimiento de los terroristas. En localidades donde todo el mundo se conocía, los propios vecinos podían convertirse en delatores o en colaboradores de las acciones del terrorismo (Madueño y Re, 2023). Las manifestaciones eran corrientes, de hecho, una de las escenas definitorias de la película *Érase una vez en Euskadi* muestra una de esas reuniones y el hermetismo que se respira entre sus asistentes e incluso después, cuando Félix, el hermano mayor de José Antonio muere al detonarse un paquete bomba que estaba intentando colocar y es enterrado con todos los honores en el pueblo.

El escenario, sin duda, es similar. Regiones castigadas por la reconversión industrial, por la violencia política y por un ambiente de presión social son fácilmente visibles en ambos conflictos. El contexto urbano similar y la lucha callejera obligaron a ambas organizaciones a utilizar tácticas de guerrilla urbana que bebían de las enseñanzas de las guerrillas latinoamericanas, especialmente del éxito cosechado por el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) de Uruguay (Azcona y Re, 2015).

El uso del lenguaje también fue una constante en ambos grupos, con cierta imitación por parte de la organización terrorista ETA a los valores y vocabulario empleado por el IRA (Pinilla y Vilches, 2022). Como una forma de legitimar la lucha armada y establecer un paralelismo con el conflicto del Ulster, el entorno de ETA se dirigió a los partidos políticos estatales, tanto PP como PSOE, como unionistas, en clara referencia a la presión ejercida desde Madrid que trataban de equiparar a la que Londres hacía sobre el Ulster.

Sin embargo, pese a las similitudes, la disparidad debida a las particularidades de cada uno de los conflictos estableció una serie de claras diferencias que complicaban la intención de incardinar ambas violencias. La primera y más significativa, sin duda, se refiere al componente religioso, que avivó la situación de confrontación y brecha social en Irlanda del Norte con respecto a la que se vivía en el País Vasco (Sánchez Cuenca, 2004). En ambas películas puede deducirse esa diferencia, acusada en el caso de *Belfast*, donde el barrio es continuamente atacado por radicales protestantes e incluso puede verse como la presión es ejercida hacia los más moderados, como es el caso del padre de Buddy. En cuanto a la cinta *Érase una vez en Euskadi*, la brecha social no es propia de un enfrentamiento religioso sino más bien de una cuestión ideológica e incluso étnica (Elorza, 2001). Tres de las cuatro familias protagonistas proceden del sur de España, concretamente de Extremadura y Andalucía y, por ello, no están integradas completamente en el ambiente enrarecido del pequeño pueblo donde viven. La condición de extranjeros pesa sobre ellos, cuestión que puede observarse en el padre de Félix, sin empleo y reconocido con un puesto de trabajo de barrendero del ayuntamiento una vez su hijo muere y es visto como un héroe por la sociedad abertzale.

Ese enfrentamiento no existía en Euskadi (Fernández Soldevilla y López Romo, 2012), donde no hay una aparición continua de alambradas y barricadas aunque es visible que las diferencias se imponen por cuestiones como la desigualdad originada por la reconversión industrial, como puede verse en las dificultades que tiene Jesús, el padre de Marcos, en la fábrica y como, a pesar de que anhela el turno de noche para ganar más dinero, no tiene posibilidades frente a los euskaldunes.

En cuanto al conflicto, ambos escenarios tenían un componente independentista. En Irlanda del Norte se enfrentaban dos bandos divididos por su condición religiosa: unionistas con carácter protestante e independentistas con raíces católicas, ambos enrolados dentro de las características nacionales de Inglaterra e Irlanda, respectivamente. En el conflicto se desplegaron tropas británicas y la policía de la Royal Ulster frente a los nacionalistas agrupados en la Ulster Volunteer Forces, por lo que el IRA era solo una facción más en un contexto de guerra (Alonso, 2001). En el caso de ETA, su acción ejercía una violencia frente a las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, mayoritariamente, que conformaba un escenario de enfrentamiento en el que el terrorismo era la forma fundamental de lucha. Pese a que ETA nació y se forjó durante el franquismo, en 1985 España era una democracia plena en la que los vascos podían votar libremente su opción política por lo que no nos encontramos ante un ambiente bélico, sino a un problema de terrorismo (González Solano, 1997).

Análisis de *Belfast* y *Érase una vez en Euskadi*

Las películas *Belfast* y *Érase una vez en Euskadi*, ambas estrenadas en 2021, muestran la posibilidad de establecer un análisis comparativo en base a su construcción y a la historia que cuentan, pero especialmente sobre cómo la narran. Ambos filmes han sido tratados desde la perspectiva de la infancia, describiendo un tema como la violencia política y el terrorismo tras la mirada de los niños, lo que supone una perspectiva distinta. Básicamente, los directores pueden exponer hechos traumáticos pasados por el filtro que otorga la inocencia de los niños y esto, evidentemente, puede relajar las secuencias más explícitas a un mero comentario o a una reacción diferente a como sería encajada por un adulto. Un ejemplo de ello está en la conversación entre Moira y Buddy en *Belfast*, cuando tratan de dilucidar cómo diferenciar a un protestante de un católico. Una cuestión tan importante para los adultos como esa, más en barrios donde la violencia empezaba a aflorar, es tratada por dos niños de una manera natural, atribuyendo la diferencia a los nombres con los que son bautizados unos y otros. Una escena después, Buddy se encuentra

con dos protestantes que amenazan su casa y a su familia y dicen llamarse justo con los mismos nombres que le había mencionado Moira.

En el caso de *Érase una vez en Euskadi*, también se produce una banalización de la violencia a partir de una escena de enfrentamiento entre la Ertzaintza y radicales. Momentos después de los disturbios, los niños van buscando las pelotas de goma que han lanzado los agentes para jugar con ellas e incluso llegan a decir que las pelotas de la Ertzaintza hacen menos daño porque son vascas.

Belfast, fue estrenada en 2021, bajo la dirección de Kenneth Branagh, recibiendo decenas de reconocimientos, especialmente las siete nominaciones a los Óscar y su premio al mejor guion. Es una película que muestra la realidad de conflicto de Irlanda del Norte a través de los ojos de Buddy, un niño de unos diez años que, rodeado de su familia, vive en un Belfast convulso y donde la violencia era constante. Aunque los problemas familiares ocupan una buena parte del filme, el protagonismo de Buddy es reforzado ante la falta de nombres propios tanto de sus padres, de su hermano y de sus abuelos, otorgando un primer plano a su punto de vista.

En la película, la familia atraviesa constantemente por problemas financieros y el padre de Buddy se marcha por periodos de dos semanas a trabajar a Reino Unido, tal y como había hecho su abuelo anteriormente. Esto se convierte en uno de los principales debates de la película, pues abre una ventana de oportunidad a la familia para huir de la violencia cuando al padre le ofrecen unas mejores condiciones laborales. Sin embargo, el arraigo a las calles y barrios de Belfast también es palpable en varias conversaciones, como la que tiene con la abuela en el autobús, donde ella le dice que nunca fue con su abuelo a Reino Unido o con su madre cuando alega que en su barrio todo el mundo le conoce, todo el mundo le quiere y todo el mundo le protege. Buddy tiene su particular visión, que expresa llorando cuando se entera por primera vez que sus padres están planeando mudarse.

De manera sutil, la cinta muestra un continuo escenario de guerra. Frases como “estamos en una maldita guerra civil” o “nos están matando”, acompañan a unas alambradas y muros siempre presentes que dividen al barrio. El director se encarga de transmitir un ambiente de conflicto con las noticias de televisión que están de fondo informando sobre la situación en la región y con un hecho curioso que podría pasar inadvertido y es la aparición de helicópteros al menos durante cinco veces. Todo ello transmite, con un decorado que abarca apenas una calle, un clima de tensión constante que tiene algunos conatos de violencia cuando los radicales protestantes entran en el barrio e incendian las casas de los católicos.

Precisamente, la película se centra en la presión que ejercen los protestantes más radicales sobre los moderados además de una persecución

de los católicos. La familia de Buddy, protestante, alejada de la violencia, convive en el mismo barrio y calle con familias católicas, pero sufre la presión canalizada a través de Billy Clanton, tanto padre como hijo, para que se unan a sus fuerzas y echen así a los católicos. Al principio de la película se puede ver un barrio feliz donde todos se conocen, hasta que llega la primera secuencia de violencia con la irrupción de radicales y todo cambia.

Son interesantes las conversaciones de Clanton y el padre de Buddy, para visualizar esa presión: “o con nosotros o con ellos, es hora de que seas un protestante de verdad”, a lo que responde con “tú solo eres un pandillero”. Esta presión llega a su punto máximo cuando se producen unos disturbios en la calle y se saquean varios comercios. La intervención de la policía antidisturbios y de los protestantes radicales encuentra en medio a la familia de Buddy que, simbólicamente, termina con todos abrazados y protegiéndose los unos a los otros en el escaparate de una tienda. En ese momento es cuando la madre comprende que las calles de Belfast no son un lugar seguro y se lo transmite a la familia al día siguiente: “he visto mi cara en ese escaparate”. Acompaña su argumento el hecho de que esté embarazada, pero concreta cómo se da cuenta de que su barrio ya no es seguro.

Lo que rodea todo el filme es el debate familiar sobre permanecer allí o marcharse a Londres. Los pros y los contras se suceden en un ritmo narrativo lento, pero profundo. Mejores oportunidades laborales para el padre que revierten en una mejor casa y salario. La familia de Buddy tiene problemas económicos que pueden verse en varios detalles como cuando la abuela le da una moneda o en la llegada de facturas y revisiones de hacienda, por lo que una mejor oferta laboral es uno de los principales argumentos para marcharse. Sin embargo, no lo harán hasta que no se encuentren con la violencia cara a cara y entiendan que Belfast ya no es un lugar seguro. Por otro lado, el apego a la ciudad, representado magistralmente por la abuela, que nunca fue a Londres a acompañar a su esposo cuando trabajaba allí, que soñaba con salir pero decía que “no había carreteras que unieran sus sueños con su calle de Belfast”, y que tampoco se va con su familia llegado el momento, también ata a los padres de Buddy a la ciudad.

Y es que lo que el director pretende es sumir al espectador en ese clima de presión social ofreciendo una salida que se representa en el traslado de la familia, y que simboliza el exilio de una población hastiada de la violencia política. El papel de Buddy aporta una perspectiva única que interactuando con su familia convive durante todo el metraje en la cotidianeidad. Los abuelos siempre están a sus quehaceres, sus padres se ocupan de cuadrar las cuentas y para él es más importante su vida cotidiana que aquello que le rodea. Consigue, no obstante, integrar ese clima de violencia en el día a día. Para Buddy es más importante sentarse en el pupitre de primera línea en

su clase y así estar cerca de la chica que le gusta, su primer amor, una niña católica.

Al final de la película, cuando están a punto de marcharse, Buddy le regala flores y le pregunta a su padre si alguna vez podrán estar juntos, aunque sea católica. Su padre, como cierre conciliador, le dice que mientras sea una buena chica, ella y su familia siempre serán bien recibidos en su casa, aunque sean católicos.

El caso de *Érase una vez en Euskadi* es similar, en cuanto a la utilización de niños para dotar de normalidad una situación de extrema violencia y presión social (Azcona y Re, 2022). Estrenada en 2021 y dirigida por Manu Gómez, no fue tan galardonada como *Belfast*, pero el hilo conductor y la forma de exponer el País Vasco en 1985 resulta muy convincente. La película narra la historia de cuatro niños y sus respectivas familias en un contexto turbulento por la existencia de ETA, las drogas y las dificultades económicas de la clase obrera por efecto de la reconversión industrial.

La mayor virtud de la película es el tratamiento de todos los elementos característicos de Euskadi en la década de los ochenta en apenas cien minutos, a través de la inocencia de los niños y basándose en lo cotidiano, acercándonos a historias complejas por medio de pequeños detalles. Cuatro amigos afrontan las vacaciones de verano en su pueblo, ante la perspectiva de no poder ir de vacaciones fuera debido a la situación económica de sus familias. José Antonio, Paquito, Marcos y Toni son los protagonistas de una historia que se vertebra en media docena de líneas temáticas que tienen como denominador común la violencia política de Euskadi. La familia de José Antonio está vinculada a la historia de ETA a través de su hermano mayor Félix, activista de la izquierda abertzale nacido en Vitoria, pero de padres manchegos. El director aborda la problemática de la vinculación con el mundo independentista con la negación de los padres, Mariano y Josefa, que, sabiendo lo que ETA es capaz de hacer, ven como su hijo acude a las manifestaciones y se relaciona con personas cercanas a ese mundo. La historia se complica cuando Félix, al intentar poner una bomba lapa, esta estalla y fallece en el acto. Un detalle importante de la muerte de Félix está en que es enterrado como un héroe en el pueblo, en un acto institucional del ayuntamiento. Incluso se reconoce su acción dando al padre, Mariano, que durante todo el filme está buscando trabajo sin éxito, un empleo de barrendero.

Paquito es reflejado como un niño que apuesta por la rebeldía, pero está encerrado en las estrictas normas familiares. El personaje se caracteriza por su interés en Mirta, la peluquera cubana de la que se enamora, aportando elementos cotidianos y comunes como el descubrimiento del primer amor en un ambiente turbulento. Su familia es andaluza y el padre, Anselmo, representa el proceso de aculturación de la población del sur de España que

llegó al País Vasco ante la alta demanda laboral, a través de la txapela que lleva puesta incluso en casa y de su intención de hablar euskera.

El tercer niño, Marcos, de familia andaluza, vive bajo la obsesión de su padre para que se convierta en un ciclista profesional. Jesús sobrevive entre un salario bajo y los escasos ahorros familiares para satisfacer sus propios anhelos en la piel de su hijo. A través de esta familia el director incluye dos factores cotidianos del País Vasco, como la marginación de los migrantes por parte de los euskaldunes que se refleja en los continuos desplantes de los compañeros de ciclismo y en la negación del turno de noche que solicita Jesús. El drama se complica cuando la madre de Marcos, Carmen, sufre un accidente y fallece.

Por último, Toni vive en el entorno de una familia disfuncional en la que la madre está prácticamente ausente y el hermano es adicto a la heroína. El director refleja aquí la vinculación de la izquierda independentista, el punk nacional y las drogas que azotaron a la juventud de la década de los ochenta y sus efectos en un niño como Toni, con fracaso escolar y escasa estabilidad (García Varela, 2020). Ve como su hermano muere de sida en los últimos minutos del metraje.

Por tanto, *Érase una vez en Euskadi* es una película que engloba todos los elementos de la década de los ochenta, algunos comunes en otras regiones de España y particulares en el País Vasco. Lo hace con agilidad, centrándose en cada uno de los casos desde la perspectiva de los niños y mostrando un ambiente de presión social y drama que se supera a través de la cotidianeidad.

Conclusiones

Al visualizar estas dos películas y ponerlas en el contexto histórico que rodeó a los conflictos en Euskadi e Irlanda del Norte, percibimos una nueva línea que adapta el papel de la infancia frente a episodios de un particular dramatismo o difíciles de concebir por medio de la lógica, también al fenómeno del terrorismo.

Aunque todavía faltan muchos largometrajes que reflejen el terrorismo a través de los ojos de los niños, es evidente que su uso es tan válido como lo es en cualquier otro género y puede transmitir ideas y pensamientos complicados a través de una cierta normalización aprovechando la inocencia. La propia despolitización del terrorismo es imposible cuando se interpreta a través de los ojos de los adultos, pero la visión de la infancia de procesos complejos como hechos naturales es capaz de traspasar esas barreras impuestas por la ideología o los convencionalismos.

Por medio de la contextualización histórica del papel del terrorismo en ambas regiones y en el análisis pormenorizado de dos películas se pueden establecer herramientas para contestar a las preguntas planteadas al principio de este artículo: ¿Es posible desnudar un hecho violento o traumático en el cine a través de la mirada de un niño? ¿Tiene resultados aceptables a la hora de narrar la historia? ¿Llega al gran público del mismo modo que de una manera convencional?

Sus resultados son aceptables. En *Belfast*, el tema principal gira en torno a la presión social y el exilio como alternativa y durante la cinta se valoran las condiciones que pueden generar esa situación. La visión del niño es ingenua. Para él no hay un conflicto, las alambradas son normales, casi un juego y la situación callejera no le afecta personalmente. Para Buddy es más importante conquistar a la niña de su clase que la violencia política que rodea su vida. En el caso de *Érase una vez en Euskadi* a través de cuatro niños y sus historias, el director concentra todos los problemas del País Vasco en la década de los ochenta y deja en el espectador la sensación de haber vivido en esa época. El hecho de que los niños sean los narradores o los protagonistas suaviza cuestiones que no podrían narrarse sin crudeza de otro modo y hace que una historia dramática sea apta para todos los públicos, tanto por edades como por el conocimiento que tengan en la materia, por lo que probablemente, la llegada al gran público sea más fácil.

Aunque el tema principal de las películas es presentar el turbulento clima que se vivía en ambas regiones, las dos se abren en una diversidad de líneas secundarias que abordan otros problemas derivados. La reconversión industrial iniciada a partir de la crisis del petróleo de 1973 estuvo presente en Europa durante la década de 1980, especialmente en zonas industrializadas como el País Vasco y el Reino Unido, por lo que los directores han optado por visibilizar los efectos en la economía doméstica de las familias. Se puede deducir las dificultades financieras en familias que no pueden ir de vacaciones, que compran un vídeo como una gran apuesta de futuro o que continuamente están recibiendo cartas de los bancos.

Y aunque el terrorismo es la idea fundamental, al ser tratado desde la perspectiva de los niños, ambos directores pueden introducir elementos que normalizan las situaciones dramáticas. Lo hacen a través de lo cotidiano. En el caso de *Belfast*, es fácil imaginar que la siguiente imagen de la película, a pesar del trauma vivido por tener que abandonar su casa, sería con Buddy tumbado sobre la alfombra de su nuevo hogar jugando con sus cochecitos. En la película española, el director lo hace de manera más explícita y tras la pérdida de los hermanos de Toni y José Antonio y de la madre de Marcos, cierra la cinta con todos reunidos en una pared y uno de ellos diciendo: “Jugamos un partido de fútbol”.

El cine sobre terrorismo ha apostado también por reflejar la crueldad y dureza del fenómeno por medio de la visión de los niños, cuestión que, si bien no muchas películas tratan de manera directa, parece que en los últimos años va ganando fuerza, abriendo no solo una forma más de entender el cine sino también la posibilidad de analizarlo. Por ello, es obligación de los investigadores, ya sean directos en torno a la figura de críticos o analistas o indirectos formados por historiadores o sociólogos, atender a las distintas perspectivas que aportan medios como el cine, tratándolos como fuentes primarias que reinterpretan la historia y abordan nuevas perspectivas de un fenómeno ya desaparecido pero muy vivo en la política y la sociedad actuales.

Es vital que se produzcan películas que traten estos temas y teniendo en cuenta que la imparcialidad no existe en asuntos de tal envergadura, proponer puntos de vista que puedan afrontar la problemática de narrar la historia del terrorismo sin caer en enfrentamientos partidistas y debates anacrónicos. Una forma de conseguirlo es a través de la mirada de los niños, aprovechando interpretaciones alejadas de prejuicios que aporten al espectador la información necesaria para acercarse al fenómeno y tal vez, analizarlo más a fondo. Y por ello es también crucial que los investigadores nos acerquemos a estos nuevos enfoques, búsquemos las diferentes verdades de un mismo relato y consignemos una historia completa a los que nos lean.

Bibliografía:

- Alonso, Rogelio, Domínguez, Florencio y García Rey, Marcos, *Vidas rotas: historia de los hombres, mujeres y niños víctimas de ETA*, Madrid, Espasa, 2010.
- Alonso, Rogelio, *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- Azcona Pastor, José Manuel y Matteo, Re (eds.), *El asesinato social y el relato de las víctimas de ETA*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2022.
- Azcona Pastor José Manuel y Madueño Álvarez, Miguel, *Terrorismo sin límites. Acción exterior y relaciones internacionales de ETA*, Granada, Comares Historia, 2021.
- Azcona Pastor, José Manuel Y Re, Matteo, *Guerrilleros, terroristas y revolución (1959-1988). Identidad marxista y violencia política en ETA, Brigadas Rojas, Tupamaros y Montoneros*, Thompson Reuters Aranzadi, 2015.
- Bloom, Mia, *Small arms: Children and terrorism*, Nueva York, Cornell University Press, 2019. <https://doi.org/10.7591/cornell/9780801453885.001.0001>
- Burns, Tom, “IRA-ETA Semejanzas y diferencias”, *Cuenta y razón*, 88 (1994), pp. 33-35.
- Cárdenas García, Laura María, *Terrorismo internacional: presencia de grupos terroristas no latinoamericanos en Latinoamérica*, Quito, Uniandes, 2005.
- De Pablo, Santiago, Mota Zurdo, David y López de Maturana, Virginia, *Testigo de cargo: la historia de ETA y sus víctimas en televisión*, España, Ediciones Beta III Milenio, 2019.
- De Pablo, Santiago, *Creadores de sombras: ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid, Editorial Tecnos, 2017.
- Díaz-Maroto Isidro, Aitor, *Luces, cámara y... ¡fuego! La violencia política del País Vasco y Colombia en el cine de ficción (1964-2017)*, Madrid, Sílex, 2022.
- Dingley, James, *Combating Terrorism in Northern Ireland*, Londres, Routledge, 2009. <https://doi.org/10.4324/9780203890875>
- Domínguez, Florencio, *Las conexiones de ETA en América*, Barcelona, RBA, 2010.
- Domínguez, Florencio, “La ulsterización de Euskadi”, en González Calleja, Eduardo, *Políticas del miedo. Un balance del terrorismo en Europa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 321-344
- Domínguez, Florencio, *Las raíces del miedo. Euskadi, una sociedad atemorizada*, Madrid, Aguilar, 2003.
- Elorza Antonio, *Un pueblo escogido. Génesis, definición y desarrollo del nacionalismo vasco*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Fernández Soldevilla, Gaizka, *La calle es nuestra. La transición en el País Vasco (1973-1982)*, Bilbao, Kultura Abierta, 2015.

- Fernández Soldevilla, Gaizka y López Romo, Raúl, *Sangre, votos, manifestaciones: ETA y el nacionalismo vasco radical 1958-2011*, Madrid, Tecnos, 2012.
- Fremont, Wanda, Pataki, Caroly y Beresin, Eugene, “The impact of terrorism on children and adolescents: Terror in the skies, terror on television”, *Child and Adolescent Psychiatric Clinics* 14.3 (2005), pp. 429-451. <https://doi.org/10.1016/j.chc.2005.02.001>
- Gago, Egoitz y Ríos, Jerónimo, *La lucha hablada: conversaciones con ETA*, Madrid, Altamarea Ediciones, 2021.
- García Varela, Pablo, *ETA y la conspiración de la heroína*, Madrid, Los libros de la Catarata, 2020.
- González Solano, Bernardo, *ETA, problema en vasco*, México, Editorial Uno, 1997.
- Labiano Juangarcía, Roncesvalles, *Las víctimas de ETA en el cine y la literatura: realidad y representación de los damnificados por el terrorismo (1968-2018)*, Navarra, Diss, 2019.
- Madueño Álvarez, Miguel y Re, Matteo, “En la soledad del taxi. Los conductores víctimas mortales del terrorismo de ETA”, *Hispania Nova*, 21, (2023), pp. 325-353. <https://doi.org/10.20318/hn.2023.7302>
- Martínez Álvarez, Josefina, “De la invisibilidad a la reparación: el largo camino de las mujeres víctimas del terrorismo y su construcción en el cine”, *Araucaria* 24.50 (2022). <https://doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.08>
- Muro, Diego, *Ethnicity and violence: the case of radical Basque nationalism*, Londres, Routledge, 2007.
- O’Doherty, Malachi, *Fifty years on: The troubles and the struggle for change in Northern Ireland*, Atlantic Books, 2019.
- Pereda, Noemí, “Menores víctimas del terrorismo: una aproximación desde la victimología del desarrollo”, *Anuario de psicología jurídica* 22.1 (2013), pp. 13-24. <https://doi.org/10.5093/aj2012a2>
- Pinilla-Gómez, Raquel y Vilches Vivancos, Fernando, “El lenguaje de ETA: manipulación de las palabras e invisibilización de las víctimas”, en Azcona Pastor, José Manuel, *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Madrid, Sílex ediciones, 2022).
- Re, Matteo, “Cómo las guerrillas metropolitanas sudamericanas influenciaron en el terrorismo europeo: praxis organizativa y un lenguaje común”, *Revista Electrónica Iberoamericana*, 6.1, (2012), pp. 1-29
- Sánchez Cuenca, Ignacio, *Terrorism as War of Attrition: ETA and the IRA*, Instituto Juan March de estudios e investigaciones, 2004.

Filmografía

- Arbeláez, Carlos, *Los colores de la montaña*, El Bus Producciones, Colombia (2010).
- Boyle, Danny y Tandam, Loveleen, *Slumdog Millionaire*, Fox Searchlight, Reino Unido (2008).
- Benigni, Roberto, *La vida es bella*, Melampo cinematográfica, Italia (2007).
- Bardem, Juan, *El asesinato de Carrero Blanco*, Documental, España (2011).
- Barrera, Pablo, *Una bala para el Rey*, Globomedia, España (2009).
- Bollain, Iciar, *Maixabel*, Kowalski Films, España (2021).
- Branagh, Kenneth, *Belfast*, TKBC, Northern Ireland Screen, Reino Unido (2021).
- Calvo, Salvador, *El padre de Caín*, Mediaset España (2016).
- Courtois, Miguel, *El lobo*, Mundo Ficción, Castelao Productions, España (2004).
- Courtois, Miguel, *GAL*, Mundo Ficción, España (2006).
- Echevarría, Arantxa, *La infiltrada*, Bowfinger International Pictures, España (2024).
- Gabilondo, Aitor, *Patria*, HBO, España (2020).
- George, Terry, *En el nombre del Hijo*, Castle Rock Entertainment, Irlanda (1996).
- Greengrass, Paul, *Bloody Sunday*, Portman Entertainment, Irlanda (2002).
- Gómez, Manu, *Érase una vez en Euskadi*, La Canica Films, RTVE, ETB, España (2021).
- Hens, Antonio, *Clandestinos*, Malas Compañías P.C, España (2007).
- Herman, Mark, *El niño con el pijama de rayas*, Heyday Films, Reino Unido (2008).
- Hodges, Mike, *Requiem por los que van a morir*, Samuel Goldwyn Jr., Reino Unido (1987).
- Hyugaji, Taro, *La tumba de las luciérnagas*, Bandai Visual, Japón (2008).
- Jolie, Angelina, *Recuerdos de una niña de Camboya*, Netflix, Camboya (2017).
- Jones, LQ, *Un muchacho y su perro*, LQ/JAF, Estados Unidos (1975).
- Jordan, Neil, *Michael Collins*, Geffen Pictures, Irlanda (1996).
- Jordan, Neil, *Juego de lágrimas*, Palace, Film4 Productions, Reino Unido (1992).
- Loach, Ken, *Agenda Oculta*, Hemdale, Reino Unido (1990).
- Loach, Ken, *El viento que agita la cebada*, UK Film Council, Irlanda (2006).
- Malo, Pablo, *Lasa y Zabala*, Abra Producciones, España (2014).
- Martínez, Josu, *La hija del mar*, Documental, España (2009).
- McGee, Lisa y Lennox, Michael, *Derry Girls*, Hat Trick Productions, Reino Unido (2018).

- Medem, Julio, *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, Alicia Produce, España (2003).
- Merchán, Gorka, *La casa de mi padre*, Videntia Frames, España (2008).
- Ortega, Eterio, *Asesinato en febrero*, Mediapro, España (2001).
- Pontecorvo, Gillio, *Operación Ogro*, Action Film, España (1979).
- Sheridan, Jim, *En el nombre del Padre*, Universal Pictures, Irlanda (1993).
- Sheridan, Jim, *The Boxer*, Universal Pictures, Irlanda (1997).
- Sistiaga, Jon y Cortés-Cavanillas, Alfonso, *ETA, el final del silencio*, Movistar Plus, España (2019).
- Taberna, Helena, *Yoyes*, MACT Productions, España (1999).
- Travis, Pete, *Omagh*, Bord Scannán Na Héireann, Irlanda (2004).
- Uribe, Imanol, *La fuga de Segovia*, Frontera Films Irún S.A, España (1981).
- Uribe, Imanol, *La muerte de Mikel*, Aiete Films, España (1984).
- Uribe, Imanol, *Días contados*, Ariane Films, España (1994).

