

## Trabajo Fin de Grado

### La ficción histórica: el caso de Irlanda del Norte

El papel del cine y del periodismo como herramientas de conocimiento  
de la historia

### The historical fiction: the case of Northern Ireland

The role of the cinema and journalism as history's knowledge tools.

Autor/es

**Bárbara Gimeno Poza**

Director/es

**Fernando Sanz Ferreruela**

Filosofía y Letras/Periodismo

2017

# ÍNDICE

1. Introducción.....	pág.1
2. Elección y justificación del tema.....	pág.1
3. Objetivos.....	pág.2
4. Metodología.....	pág.3
5. Estado de la cuestión.....	pág.4
5.1. Bibliografía general.....	pág.4
5.2. Bibliografía específica.....	pág.5
6. Historia, cine y periodismo.....	pág.6
7. Acercamiento al conflicto.....	pág.10
8. Estudio analítico: Análisis del caso.....	pág.16
8.1. Introducción al análisis del caso.....	pág.17
8.2. Análisis comparativo.....	pág.20
8.2.1. Análisis narrativo.....	pág.20
8.2.2. Realidad frente a ficción.....	pág.27
8.2.3. Oportunidad histórica.....	pág.39
8.2.4. Repercusión crítica de las películas.....	pág.40
9. Conclusiones.....	pág.42
10. Bibliografía.....	pág.44
10.1. Libros y artículos.....	pág.44
10.2. Prensa.....	pág.46
10.3. Webgrafía.....	pág.47
10.4. Filmografía.....	pág.47
11. Anexos.....	pág.49
11.1. Tabla de temas.....	pág.49
11.2. Letras de canciones.....	pág.61
11.3. Prensa.....	pág.68
11.4. Fichas técnicas.....	pág.81

## **RESUMEN**

Cuando se quiere conocer un determinado hecho histórico con frecuencia se recurre a los libros o a la prensa, olvidando que hay más herramientas que pueden ser igual de válidas e incluso más ilustrativas. Una de ellas es el cine, vía de entretenimiento pero también de conocimiento. A través del presente trabajo pretendemos demostrar la validez del cine para conocer un hecho histórico así como su importancia a nivel educativo y por supuesto artístico. Mediante el análisis minucioso de tres películas centradas en el caso norirlandés, realizaremos una valoración de la autenticidad histórica de dichas obras y su validez como herramientas de conocimiento sobre uno de los conflictos más graves de la historia mundial.

Palabras Clave: historia, cine, periodismo, ficción histórica, análisis histórico.

## **ABSTRACT**

When someone want to know about a specific historical fact, it often resort to books or press, forgetting that there are so many tools that are as useful and even more illustrative. One of them is cinema, a via of entertainment but also of knowledge. Through the present essay we pretend to show the validity of the cinema to know about a historical fact as well as its importance in an educative and, of course, artistic level. With a meticulous analysis of three films focused on the north-irish conflict, we will do a valuation of its historical authenticity and its validity as a kwnledge tool about one of the most serious conflicts of the mundial history.

Key words: history, cinema, journalism, historical fiction, historical analysis.

## 1. INTRODUCCIÓN

Estamos en una era en la que la tecnología y los medios audiovisuales lo dominan todo; se vuelven una forma de control, entretenimiento, socialización y aprendizaje. Las formas de papel están quedando relegadas a un segundo plano, enterradas por los formatos digitales. En esta era en la que se propicia que todos vistamos igual, pensemos igual o compartamos los mismos gustos, cada persona tiene que buscar su propia identidad y construirse con sus propios valores. La historia ayuda al ser humano a construirse, conocer los hechos y culturas pasadas nos permite formar nuestro pensamiento y carácter. Anteriormente, la historia se conocía a través del papel, libros de texto, artículos de prensa. Actualmente, los medios audiovisuales han tomado el control. ¿Por qué el cine no puede ser igual de válido que el periodismo para conocer la historia? Recordemos que, aunque el cine esté condicionado por la ficción, el periodismo lo está por ideología, y no por ello deja de ser un instrumento de vital utilidad para los historiadores de todo el mundo. A través de este trabajo pretendemos demostrar cómo el cine puede plasmar un hecho histórico de forma fidedigna –desde el ejemplo del caso norirlandés-, acercándonos a los hechos pasados y ayudándonos a comprender nuestra historia.

## 2. ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La historia no es solo una ciencia que se estudia en los colegios y que se plasma en los libros. No es solo para unos pocos curiosos interesados por saber qué ocurrió años atrás. La historia nos permite conocer no solo la estructura de las antiguas civilizaciones y sus aspectos culturales, sino que la historia es el pilar sobre el que se fundamenta la identidad del individuo. Es por ello por lo que me he interesado en la historia, porque esta nos permite construir nuestra propia idiosincrasia, y sin ella no seríamos lo que somos. Para conocerla, tenemos a nuestro alcance cientos de posibilidades: acudir a los museos, consultar libros de texto, tomar clases, consultar prensa antigua y ver películas. Estos dos últimos puntos son los que personalmente despiertan mi curiosidad; puesto que estoy a punto de terminar la carrera de periodismo, mi interés por la prensa, la radio y cualquier otro medio de comunicación es totalmente lógico. Siempre me ha fascinado poder consultar prensa antigua, bucear en las hemerotecas y conocer cómo se les

transmitieron a los ciudadanos los distintos hechos acontecidos. Otra de mis pasiones es el cine, un medio de entretenimiento popular, de manifestación cultural y expresión artística a escala mundial. Sin embargo, no es solo eso; el cine, por sus características, penetra con mucha mayor eficacia en la mente del espectador, le hace reflexionar y despierta sus sentimientos y emociones. Por sus rasgos, el cine me parece un medio estupendo para transmitir conocimiento: películas donde se traten aspectos científicos, matemáticos, médicos y, por supuesto históricos, me resultan mucho más ilustrativas que los libros de texto u otro tipo de formas escritas.

Para poder confirmar –o refutar– la validez del cine como medio transmisor de la historia, objetivo principal del trabajo, necesitaba tomar un hecho o periodo histórico como ejemplo. He escogido el conflicto norirlandés no solo por ser una enamorada de la isla, sino porque considero que es un periodo bastante desconocido por el resto de la sociedad, dejando a un lado a los principales implicados: irlandeses y británicos. Es un tema muy poco tratado por la historiografía y que sin duda presenta poca plasmación en el mundo del cine. Personalmente, hasta el año pasado, no tenía ningún conocimiento de la magnitud de los hechos que habían acontecido en Irlanda durante más de un siglo. Cuando visité el país por primera vez (en septiembre de 2016) y me contaron todo lo que había sucedido, me quedé impactada. Pasear por las calles de Belfast, ver todos los murales, los *peace walls*, las placas en las fachadas de las casas indicando la pertenencia a algún grupo guerrillero y pensar que hasta hace 20 años el conflicto seguía en marcha, es increíble. Es por eso por lo que creo que el conflicto norirlandés es perfecto para ver cómo ha sido plasmado en el cine, por ser uno de los episodios que personalmente considero más atroces de la historia.

### 3. OBJETIVOS

El principal objetivo del presente trabajo es demostrar que el cine es un medio igual de válido que la prensa para documentarse sobre un hecho histórico.

Además, se quiere relacionar el cine, la historia y el periodismo y clarificar la estrecha relación que hay entre ellos, pues son conceptos que están constantemente en contacto.

Otro de los objetivos es, a través del análisis de 3 películas, comprobar que el cine histórico, a pesar de incluir parte de ficción, respeta los hechos y muestra su esencia según ocurrió en la realidad. Es decir, realizar una crítica de la autenticidad histórica de dichas obras.

Por último, se pretende apreciar el cine como vía de escape para los afectados de dichos hechos históricos cuando estos han repercutido negativamente en la población, y, por supuesto, con este trabajo se pretende dar a conocer mejor la historia de Irlanda – imprescindible para entender el sentido de nuestra investigación- y la repercusión psicológica que tuvo en la población la parte más contemporánea del conflicto: la época conocida como *The Troubles* (1968-1998).

#### 4. METODOLOGÍA

Se comenzó a buscar la bibliografía imprescindible, tanto general como específica, que ayudaría en la escritura del trabajo. Además de acudir tanto a fuentes escritas como historiográficas (libros, periódicos y artículos académicos), se ha visionado distinto material audiovisual, lo que dada la naturaleza del trabajo aquí presente, era imprescindible.

Primeramente, se seleccionó y acotó el tema, y se eligieron las tres películas a analizar.

Procedimos al visionado de las tres películas que someteremos a análisis: *El viento que agita la cebada* (2006), de Ken Loach, *Bloody Sunday* (2002) de Paul Greengrass y *Omagh* (2004), de Pete Travis. Además de ello, creímos importante tener en cuenta otros filmes que, aunque no fueran a ser tomados como ejemplo a analizar, podrían ilustrarnos en nuestro trabajo, por lo que visionamos también *Michael Collins* (Neil Jordan, 1997), *Agenda Oculta* (Ken Loach, 1990) y *En el nombre del Padre* (Jim Sheridan, 1994).

Tras ello, comenzamos a elaborar el análisis de la relación entre cine, periodismo e historia con el objetivo de resolver la aparente dificultad que aparece a la hora de entender las relaciones entre estos términos.

Habiendo redactado todo lo anterior, procedimos a realizar el análisis de las tres películas, punto clave del trabajo. Hemos preferido realizar un análisis conjunto en vez de individualizar cada película porque creíamos que de este modo el lector comprendería mejor la interrelación que hay entre los tres filmes así como el análisis y la intención de cada una de ellas. A pesar de ser más costoso (tanto en su estructura como en su presentación) que un análisis individualizado, es también mucho más representativo y permite observar con claridad cómo tres películas diferentes guardan tanto entre sí.

Una vez realizado todo el trabajo y habiendo podido comprobar si nuestra tesis se cumplía, procedimos a plasmar los resultados que han surgido a lo largo de la realización del trabajo en el epígrafe *conclusiones*.

## 5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para poder realizar este trabajo nos hemos valido de una extensa bibliografía que se podría clasificar en bibliografía general (para tratar los temas más amplios como el conflicto irlandés o la historia del cine) y bibliografía específica (que nos orienta en cuanto a las películas, los autores y los temas más concretos)

### 5.1 Bibliografía general

Para poder conocer más de cerca el séptimo arte y realizar un correcto análisis de las películas enmarcadas dentro de la propia historia del cine, hemos tomado como base el libro de Román Gubern, *Historia del cine*.

En referencia a la construcción del resumen del conflicto, sin duda ha sido de vital importancia el libro de Rogelio Alonso, *Irlanda del Norte: Una historia de guerra y búsqueda de la paz* (2001), así como la obra de Gerry Adams, *Memorias políticas: el largo camino de Irlanda hacia la paz* (2004) y la de Rogelio Alonso, *La Paz de Belfast* (2009). Las aportaciones de estos libros se han complementado con los artículos de Graham Dawson, *Trauma, Place and the Politics of Memory: Bloody Sunday, Derry, 1972-2004* (2005), *El imaginario republicano radical irlandés a través de la poética de Bobby Sands* (2006), de Iñaki Vázquez Larrea y con la información publicada en la portada de *El País* el 12 de Abril de 1998. *Líderes de todo el mundo saludan el histórico acuerdo de paz para el Ulster*.

Para poder realizar el punto centrado en la relación entre historia, cine y periodismo, se han consultado los siguientes libros: *La representación cinematográfica de la historia* (2001) de Anna Solà, José Enrique Monterde y Marta Selva, *Hacer la historia* (1974) de Le Goff, Nora y Pierre, y *La mirada que habla: cine e ideologías* (2002) de Montserrat Huguet. Además, hemos tratado en profundidad los artículos de *Historia y periodismo: interrelaciones entre disciplinas* (2014), de Matilde Eiroa, *El periodismo histórico: teoría y técnica de su uso en la prensa española* (2014) de Manuel Aguilera y Ángeles Durán, *El cine, instrumento para el estudio y la enseñanza de la historia* (1999), de Inmaculada Sánchez, *El cine como fuente de historia* (2005) de Francisco Zubiaur, *La*

*fente periodística en la investigación histórica* (2012), de Alex Binder, *Algunos elementos para la investigación en historia* (2004) de Absalón Jiménez, *La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas* (2013), de Fernando Martínez Gil, *Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción* (2007) de José María Caparrós y *Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación cultural* (2012) de Edward Goyeneche. También hemos consultado artículos de Edward Carr *¿Qué es la historia?* (1984), y de Pierre Sorlin, *El cine, reto para el historiador* (2005). No hay que olvidar los estudios de Marc Ferro centrados tanto en la historia de Europa como en la historia del cine (*El cine, una visión de la historia; Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine*), ni al alemán Kracauer (*De Caligari a Hitler*)

## 5.2 Bibliografía específica

En cuanto a la bibliografía específica, se han empleado libros, artículos, críticas y demás centrados en diferentes aspectos:

-Para conocer mejor a los directores de las películas analizadas y poder establecer una relación con el tono que le han dado a sus filmes. Hemos tratado los siguientes artículos: *Ken Loach, el encuentro con lo popular* (2007), de P. Russo, P y M. de la Puente, *El marxismo ambivalente del cine de Ken Loach* (2015), de J. Orellana Gutiérrez, *Paul Greengrass: el cine como testigo de la historia* (2014), de Severiano Acosta del Río, y *Be quiet! Terrorism and Trauma in Paul Greengrass' Bloody Sunday and United 93* (2013) de R. Haekel.

-Para el análisis de las películas, ha sido un pilar fundamental el libro de Josep María Caparrós Lera, *El IRA en el cine*, además de los artículos: *Trauma, place and the politics of memory: Bloody Sunday, Derry, 1972-2004* (2005), de G.Dawson, *Consideraciones éticas en torno a la huelga de hambre de los grapo* (1990), de J. Gimbrnat, *The bombing of Omagh, 15 august 1998: The bombers, their tactics, strategy and purpose behind the incident* (2001), de James Dingley y Jim'Connolly and *Irish freedom* (1926), de G. Schüller.

Han sido de especial importancia los artículos de *The legacy of the Bloody Sunday killings*, de *The Guardian* (15/06/2010), *¿Por qué Ken Loach odia tanto a su país?* De *Daily Mail* (30/05/2006), *Director in a class of his own*, de *The Times* (03/05/2006), *Omagh, ¿el atentado terrorista que no se quiso evitar?*, de *Libertad digital* (08/15/2013) y la entrevista que Ken Loach le concedió a *El Mundo* (15/09/2006). Además, y como no podría ser de otra manera, nos han sido de gran utilidad las críticas



de la revista *Fotogramas: Domingo Sangriento*, (vía web, 25/06/2008) *El viento que agita la cebada* (de Minto Torreiro, número 59, septiembre de 2006), *Omagh* (de Minto Torreiro, número 58, mayo de 2005); y también las de la revista *Dirigido Por: Omagh, razones de estado* (por Tomás Fernández, número 346, junio 2005) y *El viento que agita la cebada, una antigüalla* (de Carlos Losilla, número 360, octubre de 2006). Hay que destacar también la página [www.filmin.es](http://www.filmin.es), de donde hemos extraído notas realizadas por los propios directores de las películas.

## 6. HISTORIA, CINE Y PERIODISMO

El ser humano siempre ha intentado recordar su pasado puesto que, sin él, nunca podría saber hacia dónde se dirige y mucho menos evolucionar. La relación de los acontecimientos pasados, los hábitos y las costumbres de otros tiempos, han quedado recogidos bajo el nombre de historia. La historia es una ciencia infinita, pues cuanto más tiempo pasa más son los hechos y los recuerdos que la componen. De suma importancia es que estos hechos y recuerdos sean ordenados siguiendo algún tipo de norma o principio reconocido de forma oficial, pues, de lo contrario, el pasado se disolvería en un montón de eventos aislados e insignificantes que no permitirían *escribir* la historia<sup>1</sup>. A lo largo de los años, los historiadores han tenido que enfrentarse al que ha sido siempre el principal problema de esta ciencia: qué se entiende como acontecimiento con valor o dimensión como para ser historiable, para poder formar parte de la historia. Tras las aportaciones de numerosos teóricos y expertos de la ciencia histórica (desde el pionero Leopold von Ranke hasta Edward Carr), se ha determinado que un hecho histórico es algo que ha sucedido en el pasado y que ha tenido unas consecuencias para el devenir de la sociedad; un hecho que dejado huella de tal forma que puede ser perfectamente reconstruido por el historiador y difundido para su recuerdo.

El historiador, como cualquier otro investigador, se vale de una serie de recursos de muy diferente naturaleza que le permitirán reconstruir un hecho histórico. Como indica Absalón Jiménez, podríamos clasificar estas fuentes en cuatro categorías: fuentes escritas (documentos públicos, prensa, revistas y correspondencias), testimonios orales (entrevistas estructuradas o en profundidad, charlas informales e historias de vida),

---

<sup>1</sup> Carr, E. (1984). *¿Qué es la historia?* 1º ed. Barcelona: Ariel. Información extraída de un artículo de igual nombre que resume las principales ideas que el historiador refleja en este libro basado en unas conferencias que pronunció en Londres en 1961.

nuevas tecnologías (internet y fuentes magnetofónicas) y fuentes iconográficas (fotografía, cine, mapas, obras plásticas...)<sup>2</sup>. De todas ellas, vamos a centrar nuestra atención en el periodismo y el cine, ámbitos que convergen dentro de las ciencias de la información y que se constituyen como fuentes cuya innegable utilidad para la construcción histórica ha sido defendida por numerosos autores.

La relación entre la historia y otras ciencias sociales se da por primera vez en 1960, cuando los historiadores británicos y franceses determinaron la importancia de acercarse a la antropología, economía y las ciencias de la comunicación, entre otras, para plantearse nuevas preguntas y obtener miradas diferentes sobre temas ya conocidos.<sup>3</sup> Es aquí donde el periodismo y el cine toman importancia en cuanto a herramientas para la investigación de la historia.

Es imposible comprender el presente sin conocer el pasado, por eso la Historia siempre ha estado implícita en el ejercicio del periodismo<sup>4</sup>. Sin embargo, fueron muchos los científicos, teóricos e historiadores que se negaban inicialmente a aceptar el periodismo y más concretamente los periódicos como documento de la historia, dejando de concederle el carácter de rigor necesario para considerarlos fuente de autoridad. Esto se debía, principalmente, al desconocimiento acerca de cuáles eran las fuentes periódicas pero también a la naturaleza del propio periódico: al principio este era entendido como algo perecedero. El tratarlo como un documento de la historia lo convertía en algo perenne, lo que, como introdujo Barrère, le confería a las noticias y los artículos un valor polisémico<sup>5</sup>. Otro asunto que echaba para atrás a científicos e historiadores era lo impregnados de ideología política que se suponían los periódicos, tema que todavía en la actualidad (aunque ahora relacionado con los intereses comerciales más que con los pensamientos políticos) hace dudar sobre el valor documental de la prensa. Hay que decir también que el periodismo se fundamenta en la veracidad, por lo que, dejando a un lado estos tintes ideológicos, la realidad no puede aparecer demasiado deformada, lo que le otorga al material periodístico cierta rigurosidad.

---

<sup>2</sup> Jiménez Becerra, A. (2004). 'Algunos elementos para la investigación en historia'. En: *La práctica investigativa en ciencias sociales*, Bogotá: UPN, Universidad Pedagógica Nacional.

<sup>3</sup> Eiroa, M. (2014): 'Historia y periodismo: interrelaciones entre disciplinas'. *Historia y comunicación Social*. Vol.19. Núm. Especial Enero. Págs. 253-264.

<sup>4</sup> Aguilera Povedano, M. y Durán Mañés, Á. (2014). 'El periodismo histórico: teoría y técnica de su uso en la prensa española'. *Prisma social*, 12, pp.0-44.

<sup>5</sup> Barrère, B. (1982). *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid: Siglo Veintiuno de España. Barrère destaca que al convertirse en documento de la historia la prensa adquiriría un doble valor: ya no solo como fuente de actualidad en el momento de su publicación sino como fuente de utilidad para conocer el pasado.

En la actualidad el periodismo es reconocido en todas sus manifestaciones como fuente documental; pero sin olvidar que el historiador que emplee dicho material como instrumento de reconstrucción de la historia debe contrastar, cribar y valorar lo que lee teniendo en cuenta las tendencias tanto políticas como económicas de los medios que está empleando como fuente, lo que le permitirá realizar una lectura acertada. Como bien destaca Matilde Eiroa, podemos concluir entonces que *“los medios de comunicación desempeñan un papel clave en su condición de soporte de ideologías, de las reivindicaciones, los éxitos o fracasos de las sociedades. Se conforman como una fuente histórica primaria rica y variada, pero también como objetos de estudio en sí mismo en tanto que son actores de la historia”*<sup>6</sup>.

Del mismo modo que el periodismo acerca los acontecimientos a los ciudadanos y que sirve en sí mismo como fuente documental, el cine está tomando cada vez más importancia en cuanto a herramienta para reconstruir la historia. Se ha consagrado como disciplina artística de difusión masiva, llegando a amplios conjuntos de la sociedad sobre los que ejerce una poderosa influencia. Nos encontramos en una época en la que la información, sea del tipo que sea, se comunica a través de la imagen, dejando a un lado el papel y los medios de escucha<sup>7</sup>. Es por ello que, del mismo modo que el historiador tenía en cuenta la prensa como documento de la historia, debe ahora poner atención en estos contenidos audiovisuales que toman el testigo en esta labor de difusión de los acontecimientos históricos. Sin embargo, y de la misma forma que ocurría con el periodismo, el cine no siempre fue aceptado como tal. A parte de ser visto como un producto inexacto y distorsionado, su naturaleza (en especial la del cine de ficción que, según algunos autores, le da la espalda a la realidad) difiere a la de las fuentes históricas tradicionales; no solo revela un acontecimiento determinado a través de la trama, sino que cualquier película es fruto de un momento determinado; desde la selección del tema hasta su tratamiento y modo discursivo elegido, todas las decisiones vienen condicionadas por el momento de la producción. En definitiva, toda película histórica remite al presente, al momento de su realización pues, si bien el objeto inmediato de su discurso se emplaza en el pasado, su enunciación es contemporánea, suscrita al momento de su creación<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Eiroa, M. (2014): ‘Historia y periodismo: interrelaciones entre disciplinas’. *Historia y comunicación Social*. Vol.19. Núm. Especial Enero. Págs. 253-264.

<sup>7</sup> Sorlin, P. (2005): ‘El cine, reto para el historiador’. *Revista Istor*.Nº 20, México.

<sup>8</sup> Solà, A., Monterde, J. y Selva, M. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. 1º ed. Akal, p.71.

Al hablar de la relación entre cine e historia es imposible pasar por alto a Marc Ferro, importante historiador francés procedente de la *Escuela de los Annales*, quien centró sus estudios en la historia europea de principios del Siglo XX así como en la historia del cine. Ferro coincide con la idea anteriormente expuesta, identificando al cine como reflejo no solo de acontecimientos sino de sociedades. También su compatriota Jacques Le Goff, defendía que “la pantalla revela al mundo no como es, sino como se lo comprende en una época determinada”<sup>9</sup>. En la misma línea situamos los estudios del alemán Kracauer, quien en su sonado estudio, “*De Caligari a Hitler*”, defendía que “las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos”<sup>10</sup>. Todo esto le confiere al cine una doble riqueza como documento histórico; no solo nos ayuda a comprender mejor un determinado hecho, sino que nos transmite la manera en la que este se comprendía en un momento dado. Incluso autores españoles, como Josep María Caparrós, profesor de historia del cine en la Universidad de Barcelona, defienden que el cine es, junto a un testimonio de la sociedad de su tiempo, una poderosa fuente documental de la historia.<sup>11</sup>

Con el objetivo de aportar algo de luz a la incógnita de si realmente el cine sirve como fuente de conocimiento de la historia, Ferro identificó cuatro variables fundamentales para poder comprender esta convulsa relación entre historia y cine<sup>12</sup>. En primer lugar el autor propone emplear el cine como un documento para analizar la realidad histórica que se quiere representar a través del mismo. En segundo lugar, pretende comprender a las películas como creadoras de historia, lo que permitiría analizar el problema de la viabilidad de las representaciones históricas y su puesta en escena. Ferro, en tercer lugar, propone analizar el problema del lenguaje cinematográfico y las distintas interpretaciones estéticas que los propios cineastas realizan de los hechos históricos. Por último, destaca la importancia de estudiar la sociedad en la que se producen y perciben estas películas históricas, así como las formas en las que estas se reproducen en las sociedades. Es también de destacar que a través de un producto cinematográfico no solo se nos representan hechos y formas pasadas, sino que se nos transmiten también

---

<sup>9</sup> Le Goff, J. (1980). *Las mentalidades. Una historia ambigua*. En Le Goff, J-Nora, P. (eds): Hacer la Historia. Ed. Laia, Barcelona.

<sup>10</sup> Cita recuperada de: Martínez Gil (2013): ‘La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?’ En: *Vínculos de Historia*, núm. 2. pp. 351-372.

<sup>11</sup> Caparrós Lera, J.M (2007). “Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción”. *Quaderns de Cine*. N. 1. P.30

<sup>12</sup> Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel. Cita tomada de Goyeneche-Gómez, E. (2012). ‘Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual’. *Palabra Clave* 15 (3), 387-414.

mentalidades, costumbres y distintas formas de vida. Se trata, como indica Emmanuel Le Roy, ``no solo de visualizar el pasado sino de restituirlo en su totalidad a través de los mecanismos discursivos del cine’’<sup>13</sup>.

De igual modo que Ferro y otros muchos defienden el valor del cine como documento de la historia, ha surgido una gran corriente de autores que sitúan al cine como una de las principales herramientas para la enseñanza de la misma; ya en 1915 el famoso cineasta David W. Griffith –autor de, entre otros filmes, de *El Nacimiento de una Nación*– declaró que ``llegará un momento en que a los niños en las escuelas se les enseñe prácticamente todo a través de películas; nunca se verán más obligados a leer libros de Historia’’<sup>14</sup>. El cine se convierte de este modo no solo en herramienta para el historiador, sino también para el educador, que empleará las películas históricas como complemento en la enseñanza de la historia.

Una vez expuestas las ideas anteriores y con el objetivo de comprobar si realmente el cine sirve como documento de la historia, vamos a tomar tres películas que se enmarcarían dentro de este cine histórico y a analizarlas de forma exhaustiva. Aunque al principio de este capítulo indicábamos que el ser humano necesita de la historia para avanzar y evolucionar, parece que a veces no aprende de sus predecesores. Diferentes guerras y conflictos armados se han ido sucediendo a lo largo de los años dejando tras de sí millones de muertos, pero esto nunca ha parecido importarle a la humanidad, que sigue peleando contra sus iguales y sumándole más capítulos oscuros a la historia. Uno de los conflictos que más se ha prolongado en el tiempo ha sido el conocido como *Conflicto Anglo-Irlandés*; un enfrentamiento que tuvo lugar entre Irlanda y Gran Bretaña durante más de un siglo y que sigue siendo reciente, pues hasta hace una década continuaba vivo. A partir de *El viento que agita la cebada* (Loach, K. 2006), *Bloody Sunday* (Greengrass. P. 2003) y *Omagh* (Travis. P. 2005) intentaremos explicar la labor del cine como ilustrador, en este caso, de este conflicto armado que se saldó con la vida de miles de personas.

## 7. ACERCAMIENTO AL CONFLICTO

---

<sup>13</sup> Le Roy Ladurie, E. (1977). ‘Conversation avec...’, *Revista Positif*. Núm. 189, París, p.3.

<sup>14</sup> Citado en Caparrós Lera, J. M., ‘Enseñar la historia contemporánea a través de la ficción’, *Quaderns de cine*, 1, 2007. (Ejemplar dedicado a Cine i ensenyament), pp. 25-35.

La isla de Irlanda ha estado sometida al dominio inglés desde 1585, cuando los Tudor comenzaron la *reconquista de Irlanda*, como ellos mismos la denominaron. Esta reconquista culminaría en 1601, año en el que Jacobo I derrotó a O'Neill, principal jefe gaélico, en la Batalla de Kinsale haciéndose con el control total del país. La presencia británica en Irlanda se basó en la coerción, y desde el primer momento los británicos llevaron a cabo lo que se conoce como *plantation*: la introducción de colonos protestantes procedentes de Inglaterra y Escocia que tenían la labor de inculcar las leyes y costumbres inglesas, así como su religión, a los irlandeses. Estos colonos, a los que se les habían otorgado grandes poderes y privilegios, aseguraban de algún modo la imposición del poder de la corona británica<sup>15</sup>.

La diferencia entre la colonia irlandesa y la mayoría de colonias existentes en ese tiempo era que en Irlanda no existía una diferencia racial (como podía ocurrir en partes africanas, donde el colono blanco se imponía al pueblo negro) sino religiosa; la división entre católicos y protestantes se fue haciendo cada vez más patente, sobre todo desde que en 1775 cobrara fuerza dentro del Parlamento irlandés –hay que decir que, desde antes del reinado de Enrique VIII, Irlanda ya contaba con su propio parlamento aunque sometido a la autoridad de la corona inglesa- un movimiento que defendía la necesidad de que Irlanda fuera reconocida como una nación independiente, aunque manteniendo cierto vínculo con Gran Bretaña. Su líder, Henry Grattan, exigía la igualdad de derechos para protestantes y católicos, pues había una gran diferencia entre ambos grupos sobre todo en materia de participación política, propiedad y arrendamiento de tierras. La postura de Grattan encontró la oposición de Theobald Wolfe Tone (un joven abogado protestante radical) y su Sociedad de Irlandeses Unidos -creada en 1791-, quienes se alzaban a favor del separatismo, la abolición de los privilegios de la Iglesia y la denominación común de irlandeses, descartando la distinción entre católicos y protestantes.

En este contexto en el que se palpaba la voluntad de independencia y separación de la corona británica, un grupo de protestantes creó en 1795 la Orden de Orange. Esta organización tomó su nombre de la victoria que Guillermo d'Orange –príncipe protestante- tuvo sobre su yerno Jacobo II (el último monarca católico que reinaría sobre Inglaterra) en la conocida como Batalla del Boyne que tuvo lugar en 1690. La orden tenía como objetivos principales mantener las conexiones con Gran Bretaña,

---

<sup>15</sup> Adams, G. (2004). *Memorias políticas: el largo camino de Irlanda hacia la paz*. 1º ed. Madrid: Aguilar, pp.11-19.

detener la expansión de los católicos e inculcar el protestantismo en la población. Cada vez eran más los protestantes que se unían a la orden por temor a que se rompieran los lazos con la corona inglesa, pero influidos también por el miedo que los británicos les infundieron, haciéndoles creer que la mayoría católica les convertía en una comunidad amenazada.

En este contexto empezaba a hacerse presente la división del pueblo irlandés, no solo religiosa sino también geográficas; en el Sur (26 de los treinta y dos condados) destacaba una mayoría católica, generalmente proclive a la independencia de Irlanda, mientras que en el Norte (los seis condados del Ulster) los protestantes constituían la mayoría de la población y defendían la unión con Gran Bretaña. Siguiendo la herencia de Wolfe Tone y hartos de pertenecer a la corona, comenzaron a surgir numerosas organizaciones, entre ellas la Asociación Atlética Gaélica (nacida en 1884 con el fin de reivindicar el deporte nacional) y la Irish Republican Brotherhood, conocida también como Movimiento Fenian, en 1858. Esta organización defendía que la independencia respecto de Gran Bretaña solo podría lograrse haciendo uso de la violencia<sup>16</sup>. Con la misma filosofía nacionalista pero con un cariz más político apareció en 1907 el Sinn Féin, un partido político que pronto comenzaría a cosechar popularidad entre la población del sur. Los unionistas respondieron a todo ello constituyendo de forma ilegal en 1912 la Ulster Volunteer Force (UVF), un grupo paramilitar nacido para oponerse al régimen irlandés<sup>17</sup>. Un año después los nacionalistas intentaron contrarrestar a la UVF creando los Irish Volunteers. Uno de sus fundadores más reconocidos, Patrick Pearse, fue el protagonista de una de las sublevaciones más importantes contra los ingleses, el Levantamiento de Pascua de 1916. Derivado del nacionalismo radical que se había gestado y de la creación de todas las organizaciones anteriormente nombradas, un grupo encabezado por Pearse y otros como Michael Collins, Eamon de Valera –quien sería nombrado presidente del Parlamento Republicano- y James Connolly –creador del Ejército Ciudadano Irlandés<sup>18</sup>- decidió revelarse contra el ejército británico. Aunque el movimiento terminó con la victoria de los ingleses y el ajusticiamiento de casi todos los líderes de la insurrección, consiguió que dos años después se declarara una República Nacional basada en la democracia con su correspondiente Parlamento (en irlandés, *Dáil*

---

<sup>16</sup> Alonso, R. (2001). *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz*. 1a ed. Madrid: Complutense, p.92.

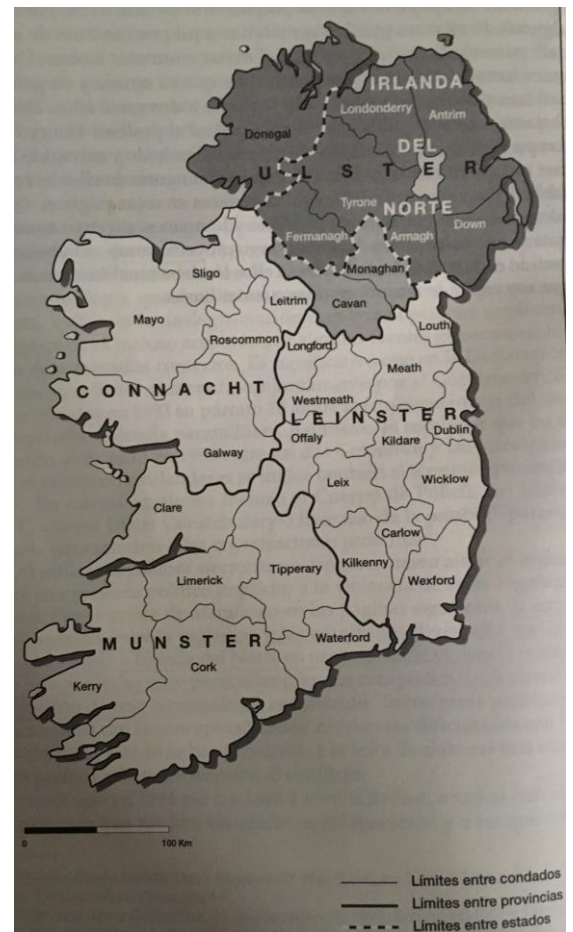
<sup>17</sup> Adams, G. (2004). *Memorias políticas: el largo camino de Irlanda hacia la paz*. 1º ed. Madrid: Aguilar. Glosario.

<sup>18</sup> Grupo armado republicano formado por obreros y campesinos irlandeses que tuvo un importante papel en este episodio.

*Eireann*). Sin embargo, la Corona Británica no reconoció esta República, lo que dio lugar a la Guerra Anglo-irlandesa (1918-1921). Esta guerra enfrentó a la corona británica y su ejército con la rama militar del republicanismo irlandés, que había sido reestructurada por Michael Collins pasando a conocerse como el Ejército Republicano Irlandés (IRA). Las acciones del IRA fueron tornándose cada vez más violentas y no solo atacaban a las tropas británicas, sino también a civiles protestantes. Sin embargo, también las fuerzas de seguridad cometieron asesinatos injustificados, destacando las terribles actuaciones de los B Specials (Policía Especial del Ulster), un cuerpo de policía formado casi en su totalidad por protestantes, y de los Black and Tans, llamados así por los colores de sus uniformes.

Estos dos años de ataques constantes cesaron con la introducción de la Ley para el Gobierno de Irlanda, en 1920 y con el Tratado Anglo-irlandés un año después. La nueva ley contemplaba la creación de dos Parlamentos, uno ubicado en el Norte y otro en el Sur, lo que materializaba la sobre el papel la separación territorial ya existente. Estos dos Parlamentos, que se unían a través del Consejo de Irlanda (*Council of Ireland*), continuaban supeditados a Westminster, pues las decisiones importantes (temas económicos en su mayoría) seguían dependiendo del Gobierno Británico. Así, el territorio irlandés quedaba dividido en Irlanda del Norte (que comprendía los condados de Antrim, Armagh, Derry, Down, Fermanagh, y Tyrone) e Irlanda del Sur (que aglutinaba todos los demás). Geográficamente, llama la atención que no se incorporaran a Irlanda del Norte los 9 condados que formaban parte del Ulster, sino solo 6 de ellos. Esto

es así porque los unionistas querían asegurarse la mayoría protestante en el norte irlandés, y los condados de Cavan, Donegal y Monaghan tenían un gran número de católicos y nacionalistas, por lo que decidieron no incorporarlos a su territorio. Al año siguiente de esta división territorial, se introdujo el Tratado Anglo-Irlandés, que aunque consiguió cesar el enfrentamiento entre irlandeses e ingleses, no consiguió acabar con los problemas; a raíz de este tratado, los miembros del Sinn Féin se dividieron entre los



Mapa político de la isla de Irlanda. Fuente: Alonso, R. (2001). *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz*. 1ª ed. Madrid: Complutense



que estaban a favor del mismo, capitaneados por Michael Collins y los que estaban en contra, liderados por Eamon de Valera, presidente del Dáil Eireann. Estos últimos defendían su postura alegando que el Tratado no respondía a las exigencias por las que tanto habían luchado durante la recién terminada Guerra Anglo-Irlandesa, pues aunque este declaraba Irlanda del Sur como un Estado Independiente, sus miembros tenían que jurar lealtad al Rey de Inglaterra, en ese momento, Jorge V. Este choque de opiniones, desembocó en una sangrienta guerra civil que terminaría con la derrota de De Valera y la proclamación del Estado Libre de Irlanda.

En los años siguientes, los pobladores de Irlanda del Sur continuaron avanzando hacia su ruptura total con Gran Bretaña; en 1948 el Estado Libre de Irlanda pasó a llamarse Éire (Irlanda) y a ser declarado República. Mientras tanto, en Irlanda del Norte los abusos y la discriminación hacia la minoría católica por parte de los protestantes era cada vez más acusada, llegándose a crear una marcada segregación que quedó materializada con la creación de las *zonas sísmicas*<sup>19</sup>. Estas eran zonas especialmente problemáticas, escenario de peleas constantes entre ambos grupos de creyentes. En alguna incluso fue necesario levantar *peace lines*, muros que las separaban y que se cerraban a determinadas horas del día, impidiendo el paso de una zona a otra intentando evitar, así, el conflicto.<sup>20</sup> Se le recriminaba al Gobierno Británico, responsable del gobierno del norte, que no actuara ante tal discriminación, que se extendió hasta la comunidad empresarial, que les negaba a los católicos la posibilidad de trabajar. Pronto, los católicos comenzaron a manifestarse en favor de los derechos que se les estaban arrebatando: derecho a la igualdad, al voto, a una policía justa, a la propiedad, al trabajo... pero los protestantes-unionistas se negaban a atender sus demandas ya que lo veían como una pérdida de poder ante la comunidad católica. Se crearon asociaciones como la Organización Campaña por la Justicia Social (CJS, 1964) o la Asociación por los Derechos Civiles de Irlanda del Norte (NICRA, 1967), que serán las que empiecen a manifestarse por las calles de Irlanda del Norte defendiendo los derechos de los católicos. El culmen llegó el 12 de agosto de 1969 cuando se libró en la ciudad de Derry un terrible episodio conocido como La Batalla de Bogside, en el que se enfrentaron manifestantes nacionalistas y vecinos del barrio católico con la RUC (Royal Ulster Constabulary). Esta batalla, acontecida en el barrio nacionalista-católico de Bogside,

---

<sup>19</sup> Alonso, R. (2001). *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz*. 1a ed. Madrid: Complutense, p.124.

<sup>20</sup> Algunas de las más populares son las localizadas en el norte de la ciudad de Belfast, donde todavía se pueden observar los muros e incluso se sigue imponiendo cierta restricción de paso a ciertas horas.

Derry, supuso el inicio de una etapa de violencia sectaria que no terminará hasta 1998 conocida como los *Troubles*.

En 1971 se introdujo el libre internamiento sin juicio para los sospechosos de haber cometido actos terroristas, lo que suponía el ingreso en prisión de todo aquel que levantara sospecha sin juicio previo. Esto despertó de nuevo la indignación de la comunidad nacionalista, principal afectada por esta ley, que una vez más se echó a las calles para protestar. El 30 de enero de 1972, mientras se celebraba en la antes nombrada ciudad de Derry una manifestación pacífica organizada por la NICRA, se vivió uno de los episodios más sangrientos de todo el conflicto norirlandés. Las tropas británicas que se encontraban vigilando la marcha, concretamente el Regimiento de Paracaidistas, comenzaron a disparar matando a 14 civiles desarmados e hiriendo a más de una docena. Las causas que les llevaron a ello no están todavía claras, pues este regimiento tenía órdenes de disparar en caso de violencia por parte de los manifestantes, cosa que según cientos de testigos, no hubo, aunque los soldados declararan lo contrario: ellos devolvieron el fuego que los manifestantes habían comenzado.<sup>21</sup> Este conflicto, conocido como Bloody Sunday, fue el culpable de que al día siguiente más de 20.000 personas incendiaran la embajada británica en Dublín. A pesar de las protestas, el juez británico Lord Widgery (máxima autoridad jurídica inglesa) eximió a los soldados de toda culpa, lo que provocó una fuerte indignación entre los afectados y proliferó la adhesión de un gran número de jóvenes resentidos al IRA, que eran vistos como *freedom fighters* y no como terroristas<sup>22</sup>.

Otro de los lamentables episodios que se enmarcan dentro de los *troubles*, pero que dio su fruto, pues supuso el fracaso de la política de discriminación y criminalización aplicada sobre los católicos-nacionalistas, es el de las huelgas de hambre de 1980-81 que tuvieron lugar durante el Gobierno de Margaret Thatcher. Como indica Rogelio Alonso, experto en terrorismo y estudioso de la historia irlandesa, ``la táctica de las huelgas de hambre poseía un enorme valor emocional dentro de una tradición republicana influenciada por la cultura del sacrificio''. La huelga comenzó motivada por Bobby Sands, uno de los presos políticos de la cárcel de Long Kesh, siguiendo las reivindicaciones que dos años antes sus compañeros habían recogido en las denominadas cinco demandas, que incluían, entre otras cosas, el derecho a no vestir el

---

<sup>21</sup> Dawson, G. (2005) 'Trauma, Place and the Politics of Memory: Bloody Sunday, Derry, 1972 - 2004' *History Workshop Journal*, 59. pp. 221-250.

<sup>22</sup> Alonso, R. (2001). *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz*. 1a ed. Madrid: Complutense, p.159.

uniforme carcelario y de asociarse libremente con otros prisioneros.<sup>23</sup> Sands, junto con otros nueve compañeros, fallecieron en las dos huelgas convocadas entre el 27 de Octubre de 1980 y el 3 de octubre de 1981 aunque no fue en vano, pues consiguieron casi todas las concesiones por las que habían luchado. Los presos políticos se convirtieron en una especie de mártires (algo propio del catolicismo) y consiguieron atraer a toda una nueva generación a la causa republicana al mismo tiempo que derrotaron a Margaret Thatcher en, como ella misma la definía, batalla de la opinión pública<sup>24</sup>.

17 años más tarde, el 10 de abril de 1998, se alcanzó el Acuerdo de Viernes Santo, que sirvió para regular el desarme de los grupos paramilitares, para crear una Asamblea autónoma de 108 miembros, para llevar a cabo la excarcelación de los presos políticos nacionalistas y, en definitiva, para sellar un conflicto que llevaba activo cerca de un siglo. Tras 21 meses de duras negociaciones entre los líderes de los principales partidos nacionalistas, unionistas y enviados británicos, ``triunfó el coraje'', como dijo Tony Blair, primer ministro británico del momento.<sup>25</sup> El Acuerdo fue aprobado en mayo a través de un referéndum que recogió el sí del 71,12% de los norirlandeses y del 94,40% de los ciudadanos de Éire. A pesar de ello, un grupo escindido del IRA, el IRA auténtico, siguió llevando a cabo una serie de atentados esporádicos. El más sonado fue el atentado de Omagh, que se produjo el 15 de agosto de 1998, pocos meses después de la ratificación del acuerdo. La explosión de un coche bomba en el centro de la ciudad de Omagh se cobró la vida de 29 civiles entre los que había tanto católicos como protestantes. A día de hoy, y a pesar del esfuerzo que las asociaciones de los familiares de las víctimas han llevado a cabo, todavía no se ha encontrado a los culpables de dicho atentado que, afortunadamente, ha sido la última atrocidad enmarcada dentro de la etapa más reciente del conflicto norirlandés.

## **8. ESTUDIO ANALÍTICO. ANÁLISIS DEL CASO.**

Para poder confirmar o rechazar nuestra tesis, hemos escogido tres películas que tratan el conflicto norirlandés y las hemos sometido a análisis. El análisis se basa en la

---

<sup>23</sup> Vázquez Larrea, I. (2006). 'El imaginario republicano radical irlandés a través de la poética de Bobby Sands'. *Revista de Antropología Experimental*, 6, pp.161-173.

<sup>24</sup> Cita extraída de: Alonso, R. (2001). *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz. 1a ed. Madrid: Complutense*, p.240. Thatcher, op.cit., p389.

<sup>25</sup> *Líderes de todo el mundo saludan el histórico acuerdo de paz para el Ulster*. Portada. (12/04/1998). El País.

observación de los hechos que estas presentan y su congruencia –o distancia- con la realidad sucedida plasmada en libros, artículos académicos, y prensa del momento; siempre teniendo en cuenta las influencias y pensamiento de los directores de las mismas, pues esto podría ser determinante en la forma de representar los hechos. En definitiva, nos proponemos realizar una crítica de autenticidad histórica de las películas.

Las películas seleccionadas han sido *El viento que agita la cebada* (2006), de Ken Loach, *Bloody Sunday* (2002) de Paul Greengrass y *Omagh* (2004), de Pete Travis. La primera de ellas se ha escogido por tratar los primeros años del conflicto (1900-1930), pues sirve para contextualizar y da una imagen general de cómo fue creciendo el problema que luego estallaría en 1968 iniciando el periodo conocido como *The troubles*. La dirección de la película, que corre a cargo de Ken Loach, ha sido también determinante, pues Loach es considerado uno de los mejores cineastas de todos los tiempos. Las otras dos películas, *Bloody Sunday* y *Omagh*, han ido seleccionadas porque ambas se centran en un episodio concreto de enorme repercusión para la ciudadanía perteneciente a la etapa moderna del conflicto; los atentados del 30 de enero de 1972, mejor conocido como Viernes Santo, y el de la ciudad de Omagh el 15 de agosto de 1998, respectivamente.

## 8.1. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DEL CASO

*El viento que agita la cebada* es una película realizada en 2006 por el director británico Ken Loach que nos traslada a la Irlanda de los años 20, mientras está teniendo lugar la guerra anglo-irlandesa. La historia se narra a través de dos hermanos, Damien (el irlandés Cillian Murphy) y Teddy O'Donovan (Pádraic Delaney), quienes, aunque primeramente luchan mano a mano por la independencia de la isla en las filas del Ejército Ciudadano Irlandés (posteriormente convertido en el IRA), verán sus posiciones enfrentadas con la firma del tratado que podrá fin a esta guerra en 1921. El Tratado Anglo-Irlandés, dará lugar sin embargo una nueva lucha entre sus detractores y defensores que iniciará lo que se conoce como Guerra Civil Irlandesa<sup>26</sup>.

No es de extrañar que Ken Loach (Nuneaton, Inglaterra, 1936) haya escogido el tema del conflicto norirlandés para su película, y mucho menos que haya decidido presentar la historia con tanta crudeza, pues Loach es uno de los cineastas más socialmente comprometidos de su época. Cuando saltó a la fama con *Agenda Oculta* (1990, película

---

<sup>26</sup> Aunque la obra de Loach no llega a mostrarnos el final de esta guerra civil irlandesa, deja entrever que el bando pro-tratado contaba con mayores recursos y más fuerza que sus contrarios.

que la que ya aborda el tema irlandés a través de la ficción) Loach llevaba 25 años activo, partiendo de una formación como documentalista social<sup>27</sup>; comenzó su carrera en 1964 como realizador de programas de trama social para la BBC. A partir de ahí y a raíz de sus obras, centradas en temas cada vez más convulsos, (como *Poor Cow* (1967), retrato de los barrios marginales británicos; *Tierra y Libertad* (1995), sobre la guerra civil española, *La canción de Carla* (1996) sobre los sandinistas, etc) Loach se ha convertido en uno de los cineastas más alabados y a la vez más criticados de su tiempo.

Su obra mantiene una misma línea, derivada del *British social realism*<sup>28</sup> y de su marcada ideología marxista –que se hace evidente en sus obras a través de la continua representación de la lucha de clases y de la desacreditación del capitalismo<sup>29</sup>- y busca ser una herramienta de crítica social, no centrada en un solo pueblo o país sino plasmando distintos casos, elemento derivado de su afán investigador por el pasado de numerosas naciones.

La segunda de las películas analizadas, *Bloody Sunday* es la opera prima del director británico Paul Greengrass, estrenada en 2002, que narra los sucesos acontecidos en la ciudad de Derry el domingo 30 de enero de 1972, mientras tenía lugar una multitudinaria manifestación por los derechos de los católicos. Los soldados británicos terminaron disparando a civiles desarmados acabando con la vida de 14 personas e hiriendo de gravedad a otras 30. Los sucesos nunca quedaron claros del todo, pues, aunque los británicos justificaron sus acciones alegando que ellos habían sido atacados primero, los manifestantes que protestaban contra el decreto de encarcelamiento sin juicio previo marchaban desarmados y de forma pacífica. A raíz de ese acontecimiento, miles de jóvenes se sumaron a las filas de la IRA movidos por un creciente odio hacia el pueblo británico.

Paul Greengrass (Cheam, Inglaterra, 1955) es un director británico veterano autor de documentales y de series televisivas, igual que el citado Loach. Comenzó a trabajar en los años 80 como realizador en el programa de investigación periodística *World in action*. Posteriormente, realizó distintas películas y series de ficción para la televisión británica y no será hasta 2002 cuando estrene *Bloody Sunday*, película que muchos

---

<sup>27</sup> Russo, P., & de la Puente, M. (2007). 'Ken Loach, el encuentro con lo popular'. *Question*, 1(15).

<sup>28</sup> Corriente estilística caracterizada por un fuerte compromiso con temas sociales y un estilo de representación crítico. Forrest, D. (2013). *Social realism* (1º ed., pp. 3-4). Newcastle: Cambridge Scholars Publ.

<sup>29</sup> Orellana Gutiérrez, J. (2015). 'El marxismo ambivalente del cine de Ken Loach (2000-2015)'. *Relecciones*, 2, 37-48.

considerarán escaparate de su peculiar estilo personal. Tanto en esta película como en otras posteriores, quedan patentes las marcas del cine inglés caracterizado por una grabación cámara en mano, un montaje frenético que recuerda al introducido por Griffith y una sensación de realismo presente durante todo el filme.

Y es que Greengrass está fuertemente influenciado por la *British New Wave* -la equivalencia británica de la *Nouvelle Vague* francesa<sup>30</sup> -de características similares al *Cinema Verité* que introdujeron autores como Dziga Vertov, corriente centrada en la búsqueda de la objetividad y el realismo en la filmación. Su obra está también marcada por su admiración hacia John Grierson, quien creó en 1939 la *National Film Board de Canadá*, una comisión cinematográfica que se encargaría de producir cine de crítica social y defensa de la identidad canadiense. De igual modo, la mayoría de películas y documentales de Greengrass tienen parte de crítica social, ya sea con *Bloody Sunday* y la lucha norirlandesa, como con *The murderer of Stephen Lawrence* (1996), que cuenta la historia de un chico negro londinense víctima del racismo, con *United 93* (2006), que trata sobre el secuestro de uno de los aviones durante el 11-S, o con *Capitan Phillips* (2013), en la que se narra el secuestro del buque Maersk Alabama por los piratas somalíes; Greengrass se muestra siempre, tal y como lo hace Loach, preocupado por mostrar la realidad detrás de los dramas y conflictos acontecidos en la historia, intentando hacerlo con el mayor realismo posible.

Pasando ya a la última etapa del conflicto, el 15 de agosto de 1998, tan solo cuatro meses después de la firma del Tratado del Viernes Santo y durante el alto al fuego de la IRA Provisional, tuvo lugar en la ciudad de Omagh el peor atentado de la historia de los *Troubles*. La película de Pete Trevis estrenada en 2004, que debe su título a la ciudad norirlandesa, gira en torno a dicho atentado. Cuando los ciudadanos de Irlanda del Norte parecía respirar tranquilos ante el reciente acuerdo de paz, un atentado llevado a cabo por el IRA Auténtico (escisión del IRA Provisional) en la ciudad de Omagh se cobró la vida de 29 personas y dejó más de doscientos heridos. Fue un ataque sin precedentes -ya que atacó por igual a católicos y protestantes, adultos y niños- y del que se derivó una turbulenta historia marcada por el dolor de las familias al no encontrarse culpables y la sensación de que el ataque se podría haber evitado si las autoridades hubieran sido competentes.

---

<sup>30</sup> Acosta del río, S. (2014). 'Paul Greengrass: el cine como testigo de la historia'. *El Futuro Del Pasado*, 5, 484-487.

El británico Pete Travis (Salford, Inglaterra) debutó en la gran pantalla con esta película tras una amplia carrera como realizador en la televisión británica, pasado que comparte con Loach y Greengrass. Su formación como trabajador social le ha llevado a inquietarse por temas tan controvertidos como este, siguiendo la estela del crítico cine británico. Las influencias de Travis proceden, entre otros, de Alan Clarke y Costa Gavras, dos autores tremendamente interesados por el cine políticamente comprometido, o Frank Capra, director de la laureada película *¡Qué bello es vivir!* (1946). Travis ya había realizado series para la televisión británica como *The Bill* (1997), centrada en la forma de vida de los policías, o *The Jury* (2002), sobre el funcionamiento de la justicia en Reino Unido. *Omagh* fue realmente un encargo que las propias familias de las víctimas le hicieron a Greengrass -guionista y realizador del filme- quien decidió encomendarle la tarea a Pete Travis dándole total libertad para su puesta en escena,<sup>31</sup> consiguiendo un producto realista y penetrante.

## 8.2. ANALISIS COMPARATIVO

### 8.2.1 Análisis narrativo <sup>32</sup>

A través de los dos hermanos, Loach juega con los sentimientos del espectador, que se vuelven incontrolables a medida que avanza la trama. Ambos personajes experimentan una enorme evolución a lo largo de la película: A través de Damien podemos ver representado el nacionalismo más puro: cómo un médico, que en un principio se mostraba reacio a tomar parte en el conflicto, acaba enrolándose en las filas de la IRA. Al principio del filme, Damien está a punto de mudarse a Inglaterra para poder crecer profesionalmente y seguir formándose como médico. Sin embargo, antes de su partida se ve en medio de una serie de incidentes que, junto con los intentos de sus compañeros por convencerle de que se una a la lucha común, conseguirán que Damien cambie de idea tan repentinamente que, momentos antes de subirse al tren que le llevaría a Londres, decide volver a su pueblo para luchar contra el ejército británico.

El presenciar cómo miembros del ejército británico irrumpen en su pueblo arrebatándole la vida a Michael -un joven de 17 años que se negó a decir su nombre en inglés- o ver cómo apalean al maquinista del tren por negarse a transportarles a ellos y a sus armas,

---

<sup>31</sup> Caparrós Lera, J. (2012). *La IRA en el cine* (2a ed., p. 119-130). Ewe Editorial.

<sup>32</sup> Es interesante complementar este punto con el Anexo 1 (tabla de contenidos), donde se recogen los temas más relevantes y su tratamiento en cada una de las películas analizadas.



son dos hechos que, unidos a una profunda conversación que tiene con sus compañeros, le hacen cambiar el rumbo de su vida (Fig. 1-7), decidiendo tomar parte en el conflicto.



En ese momento, pasa a luchar contra el ejército británico acompañado de su hermano Teddy, por el cual profesa una enorme admiración. Sin embargo, la historia se tuerce con la llegada del Tratado Anglo-Irlandés, que para una parte de los irlandeses supone una victoria mientras que para otros significa una humillación, pues una de las condiciones es jurar lealtad a la corona británica. A partir de ese momento, los hermanos se separan; Teddy, que ve el tratado como una solución, pasa a formar parte del ejército del Estado Libre (quienes tomarán los mandos tras la salida de los británicos) mientras que Damien continuará luchando por lo que él considera la



verdadera independencia de Irlanda. Los *voluntarios* del Ejército Republicano comienzan a entrenarse y a tenderles emboscadas a los militares del Estado Libre, enfrentando a ambos hermanos en una lucha, que se saldará de la peor manera posible para uno de ellos.

El haber escogido presentarnos la historia a través de dos hermanos no es casualidad; Ken Loach es un cineasta siempre decidido a representar los hechos históricos a partir de personajes que, sin dejar de ser individuos concretos, presentan una dimensión colectiva<sup>33</sup>; cada hermano encarna en su persona a uno de los dos bandos que se crearon en Irlanda a raíz del Tratado Anglo-irlandés de 1921. Además, el hecho de que entre ellos haya un vínculo tan fuerte como es la propia sangre, acrecienta el sentimentalismo. A medida que avanza la historia, los espectadores empatizan con el protagonista, quien cansado de injusticias decide luchar contra los británicos. Un objetivo muy humano que sin embargo le supone la muerte, nada más y nada menos que a manos de su propio hermano, quien no hace tanto tiempo luchaba junto a él. La historia mueve la vena sensible y hace a cualquiera interiorizar las injusticias y las barbaridades que se cometieron en la Irlanda de los años 20, gracias a la historia de los hermanos O'Donovan.

En *Bloody Sunday* destaca el personaje de Gerry, un joven católico activista de Derry que cumplió condena por defender sus derechos. Totalmente contrario a la ocupación británica, quiere participar junto con sus amigos en la marcha por los derechos aunque de forma pacífica, pues no quisiera volver a tener problemas con la ley. Sin embargo, la agresividad (para él injustificada) que adoptarán los británicos, le llevará a cambiar de postura y a enfrentarse junto con sus amigos a los militares, contra quienes proferirán todo tipo de insultos y a quienes arrojarán piedras, recibiendo por desgracia una de las balas de ese *Bloody Sunday*. A través de la figura de Gerry se intenta retratar cómo los jóvenes de Derry vivían la lucha por los derechos civiles. Estaba cansado de tener que vivir recluido en el Bogside<sup>34</sup> y de ser observado constantemente por las tropas británicas; un modo de vida que convertía incluso el noviazgo en un riesgo (pues su novia era protestante). La muerte de Gerry ese día, como la de tantos otros jóvenes, fue el detonante que llevó a cientos de muchachos, en la película retratados por sus amigos, a enrolarse a la IRA para intentar hacer *justicia* aunque fuera por la fuerza. La figura de

---

<sup>33</sup> Russo, P., & de la Puente, M. (2007). 'Ken Loach: el reencuentro con lo popular'. *Questión*, 1.

<sup>34</sup> Barrio de Derry en el que vivían únicamente católicos, situado fuera de los muros de la ciudad, donde se les prohibía vivir. (Dawson, G. (2005). 'Trauma, Place and the Politics of Memory: Bloody Sunday, Derry, 1972–2004'. *Hist Workshop*, 59.)

Gerry representa, por tanto, la frustración que sentían no solo los manifestantes de Derry ese día, sino los miles de manifestantes que salían a la calle para luchar por sus derechos y se topaban con esta respuesta por parte de los militares británicos.

El otro personaje principal, Ivan Cooper, llama la atención porque, aunque es protestante e incluso miembro del Parlamento de Stormont<sup>35</sup>, defiende como el que más los derechos civiles. Movido principalmente por amor, pues su esposa es católica y quiere que ambas comunidades estén en igualdad de condiciones, se encargará de organizar toda la marcha que tendría lugar en la ciudad de Derry. Desde el primer momento, Cooper insiste en que será una marcha pacífica; habla con los ciudadanos, les alienta a participar e incluso habla con las autoridades británicas para que les dejen manifestarse pacíficamente. Ivan es como una especie de figura paterna para el pueblo de Derry, está pendiente de que todo el mundo se encuentre bien y unido en la lucha por sus derechos. A través de este personaje se evidencia la desilusión de todos aquellos que intentaban conquistar sus derechos con emoción, los resultados eran nulos y los británicos seguían coartando sus libertades. El personaje de Ivan experimenta un giro total a partir del momento en el que tiene lugar la *masacre*; pasa de ser una persona ilusionada, volcada a favor de la causa a perder toda la alegría y la esperanza. Sin embargo, él mismo se encarga de cuidar a las familias de las víctimas y de dar la cara, a pesar del sufrimiento que claramente experimenta y que queda retratado en su semblante.

Destaca también el personaje del Soldado 027, con el que se nos explica que no todos los británicos -y en especial no todos los militares-, estaban de acuerdo con las prácticas que el primero de los paracaidistas llevó a cabo en Derry. Es un joven preocupado por hacer justicia, pues defiende que no deberían atacar a civiles desarmados y que la mayoría son solo unos *muchachos*. La presión de sus superiores y la agresividad con la que le hablan acaba opacando sus buenas voluntades, viéndose obligado a seguir órdenes (Min. 31:35-32; Figuras 8-11).

---

<sup>35</sup> Gobierno que se instauró tras el tratado Anglo-Irlandés de 1921 en Irlanda del Norte



**Figuras 8-11. Momento en el que el Soldado 027 debe abandonar sus ideas por la presión de sus superiores.**

Durante el incidente, mantiene su postura, alegando que no ve ningún blanco al que atacar, pues todas las personas a las que sus compañeros disparan estaban desarmadas (Min. 1:07:00). Sin embargo, cuando es llamado a declarar, el Soldado 027 mantiene la misma versión de la historia que sus compañeros debido al miedo de poder sufrir represalias. Este punto supone una cierta decepción para el espectador, quien se esperaba que dijera la verdad, y retrata el funcionamiento del ejército, donde unos pocos mandan y los otros deben permanecer en silencio si no quieren ser castigados.

La inserción de este punto de ficción en la película (las historias personales) y el presentar tres personajes principales de estas características (ambos preocupados por sus derechos y por la justicia a pesar de su diferencia religiosa e incluso de su carácter militar) ayuda a que el espectador empatice a través de las escenas cotidianas -que le sitúan y preparan para lo que vendrá después- y sienta lo que sienten los protagonistas, dándose cuenta de que más que una lucha religiosa, era una lucha por la igualdad.

La película de *Omagh* está guionizada y producida por el propio Paul Greengrass, por lo que no es de extrañar que encontremos similitudes estilísticas y narrativas con *Bloody Sunday*. Sin embargo, y a diferencia de la película de Greengrass, la narración en *Omagh* se extiende más allá del atentado hasta mostrar cómo se afrontó la realidad después de la tragedia.

La película muestra el fenómeno del terrorismo desde el punto de vista de las víctimas y de sus familiares, y a diferencia de las otras dos películas analizadas, en ningún momento presenta a los militares o a las autoridades británicas como personas violentas<sup>36</sup>. La historia se cuenta principalmente a partir de la familia Gallagher, una familia normal, muy unida entre sí. Michael Gallagher (Gerard McSorley) y su hijo pequeño, Aidan (Paul Kelly) trabajan conjuntamente en un pequeño taller mecánico y podríamos definirlos como los personajes protagonistas de la historia. Tras una breve jornada de trabajo, Michael le permite a su hijo desplazarse hasta el centro de la ciudad para ir de compras junto con un amigo. Aidan tiene la mala suerte de ser alcanzado por la bomba aunque su muerte, como la de muchos otros, no se conocerá inmediatamente debido a la saturación de los hospitales. Tras una búsqueda incansable por parte del Señor Gallagher y habiendo conocido la muerte de su hijo, la familia quedará profundamente afectada por su pérdida. Movido por un sentimiento de injusticia, Michael Gallagher fundará junto con el resto de los familiares de las víctimas el Grupo de Apoyo de Autoayuda de Omagh, un grupo que intentará buscar culpables y esclarecer lo sucedido ese 15 de agosto de 1998. La presencia de Gerard McSorley en el filme no es sorprendente, puesto que este actor irlandés ya había participado anteriormente en otras películas relacionadas con el conflicto norirlandés como *En el nombre del Padre*, *En el nombre del Hijo*, *The Boxer* e incluso en la misma *Bloody Sunday*, donde encarnaba al Superintendente de la policía de Derry, Frank Larran, quien intentaba impedirle al capitán de la operación el uso de la violencia.

Siguiendo el patrón de Greengrass, Travis introduce la acción presentándonos escenas cotidianas donde podemos ver a gente paseando por la zona comercial. La grabación es también a hombro, aunque las escenas no son tan cortas como en *Bloody Sunday*. Estos momentos cotidianos pronto se entremezclan con las imágenes de los terroristas preparando la bomba. El hecho de darle al espectador una información privilegiada, recuerda al recurso empleado por Alfred Hitchcock en su película *Sabotaje* (1936), donde el espectador conoce desde el principio la existencia de una bomba transportada inocentemente por un niño y que estallará en  $x$  minutos.

El montaje utilizado en *Omagh* está por tanto al servicio del suspense y la tensión. Desde que los terroristas dejan el coche en la calle principal, esta tensión va en aumento al asistir el espectador a un desfile de ciudadanos alrededor de la bomba, excursión

---

<sup>36</sup> Vigo, E. (2006). Omagh. *Contando estrellas*. Recuperado de <http://www.outono.net/elentir/2006/10/01/omagh/> Consultado el 03/05/2017

escolar incluida. Vemos a la gente tranquila, caminando en la misma dirección en la que se encuentra el coche debido a un error en la evacuación. El montaje se va acelerando hasta el momento del atentado, donde pasará a ser tan frenético que le transmitirá al espectador sensación de confusión y el sentimiento de ser un testigo más. De hecho, en el momento del estallido de la bomba se intentan emular los primeros instantes de pérdida de visión y de audición debido al destello y al fuerte sonido de la explosión. Esto se logra a través de una pantalla en blanco y unos segundos en silencio, en los que el sonido vuelve de forma gradual. Travis ha decidido ser muy gráfico en los momentos posteriores al atentado y mostrar en pantalla numerosos cadáveres (incluso de niños), personas con miembros amputados, gente en shock... a pesar de poder parecer sádico e innecesario, el director muestra la crudeza con maestría y con el objetivo de transmitir de la forma más realista posible la gravedad del atentado<sup>37</sup>.

En relación a ello, hay que decir que Travis trata el dolor de una forma magistral, llena de respeto, sirviéndose muchas veces del silencio que actúa como su mejor aliado. Hay momentos vacíos de diálogo en los que se deja que el espectador sea consciente de la desesperación, del dolor y de la frustración que experimentan los personajes. A través de cambios de plano, detalles de los rostros devastados, manos que se mueven nerviosas, llantos y lamentos que se oyen de fondo, se consigue crear un ambiente de tristeza que encoge el corazón de cualquier espectador. Uno de los momentos en los que mejor se aprecia este punto es la escena en la que Michael Gallagher debe identificar el cuerpo de su hijo (min. 32). En vez de mostrarnos el cadáver de Aidan, Travis elige un plano detalle del rostro del señor Gallagher vacío de expresión pero a la vez lleno de significado. Como indica Tomás Fernández en la crítica que realizó para la revista cinematográfica *Dirigido Por*<sup>38</sup>: ``Travis corta cada una de las fatídicas escenas una vez han sido planteadas, mostrando un pudor hacia el dolor de sus personajes que acaba siendo más conmovedor para el espectador''

Con todo ello Travis consigue huir del sensacionalismo de forma bárbara y presentarnos una historia en la que conjuga a la perfección la emoción y el realismo, consiguiendo penetrar en el espectador a través de la vía intelectual.

---

<sup>37</sup> Caparrós Lera, *La IRA*, op.cit.,p 119-130

<sup>38</sup> *Dirigido Por*, Tomás Fernández (junio 2005). 'Omagh, razones de estado'. Número 346

### 8.2.2 Realidad frente a ficción

Si tomamos de ejemplo la película de Loach, veremos que, aunque presenta una historia totalmente ficticia, se encuentra enmarcada dentro de un contexto histórico que sin duda debemos analizar. La Irlanda de los años 20 estaba sumida en una terrible lucha contra el opresor británico, que intentaba imponer sus normas y costumbres sin ningún tipo de miramiento. Los irlandeses, por su parte, reivindicaban su propia cultura luchando por la independencia de la isla, lo que queda plasmado en el minuto 1 del filme, donde observamos a un grupo de muchachos irlandeses practicar un deporte que guarda cierto parecido con el *hockey*; este deporte es el *hurling*, de origen irlandés -muy popular dentro de la isla en estos primeros años del siglo XX- cuyas normas y organización se regían por la Asociación Atlética Gaélica, organización creada apenas 20 años antes con el objetivo de reivindicar el deporte nacional.

Llama la atención, sin duda, la escena que tiene lugar entre los minutos 8:40 y 9:40. En ella, observamos el velatorio del joven Michael, asesinado a manos de los británicos. A pesar de ser una escena carente de diálogo, es una de las más representativas de la película, pues una anciana canta una canción que no ha sido escogida al azar. Se trata de *The Wind that Shakes the Barely* (Ver anexo 2.1), escrita por Robert Dawyer Joyce - profesor y poeta irlandés del Siglo XIX- y que da nombre a la película. La canción está escrita desde el punto de vista de un joven que participó con los Irlandeses Unidos en la llamada rebelión de Wexford de 1798, y no le falta dramatismo, pues le canta a su amada, la cual ha muerto a manos de una bala enemiga, y a su nuevo amor, Irlanda, sometida al control extranjero<sup>39</sup>. Las canciones populares tienen un papel importante en la película de Loach, pues también está presente el *Amhán Na bGFiann*, actual himno nacional de Irlanda (min. 36, mientras los protagonistas se encuentran presos) y la canción *Oró, 'Sé do Bheatha 'Bhaile*, (min 1:07:12 y sobre los créditos finales) cántico que solían entonar aquellos que simpatizaban con el IRA.

La película de Loach hace referencia también al Ejército Ciudadano Irlandés, un grupo armado de corte republicano creado en 1913 que jugó un papel muy importante en la

---

<sup>39</sup> La referencia de la cebada proviene de que los rebeldes acostumbraban a llevar cebada como provisión y, después de la revuelta, comenzó a crecer por los campos de forma indiscriminada, señalando cientos de tumbas anónimas mejor conocidas como *croppy-holes* en los lugares en los que los rebeldes habían perecido. *El viento que agita la cebada II*. (2006). Innisfree. Recuperado de <https://innisfree1916.wordpress.com/2006/09/13/%E2%80%9CEl-viento-que-agita-la-cebada%E2%80%9D-ii/> Consultado el 07/05/2017

liberalización de Irlanda y que aparece representado también en otras películas de temática similar, como *Michael Collins* (Jordan, N. 1997). Es en el minuto 40:12 cuando Dan, el maquinista, conversa con Damien y le cuenta que estuvo prisionero en el campo de Frongoch, Gales a raíz de su involucración en dicho ejército. Damien nombra a Connolly, por el que ambos personajes evidencian una clara admiración. James Connolly fue uno de los principales desarrolladores del Ejército Ciudadano Irlandés (*Irish Citizen Army*), y asumió el control del mismo en 1914<sup>40</sup>. Este ejército organizaba protestas y huelgas buscando el apoyo de sindicatos y obreros. Dan le indica a Damien que escuchó hablar a Connolly en una ocasión, durante la *Gran Huelga*. Aquí el guion está haciendo referencia a la huelga ferroviaria que sucedió en Dublín en 1913 –no olvidemos que el personaje de Dan es maquinista- provocada por los miembros del *Sindicato Irlandés de los Trabajadores de Transportes*, del que Connolly formaba parte.

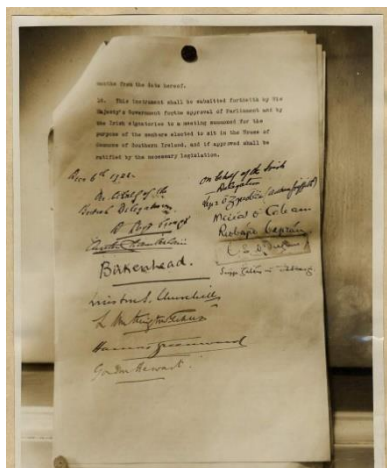
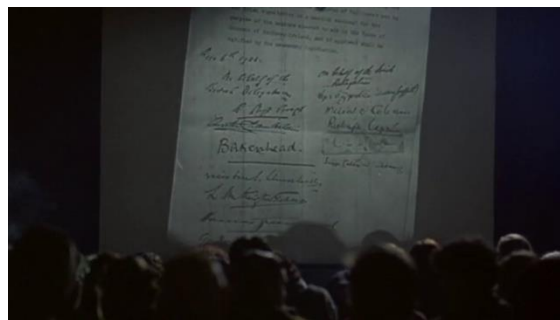
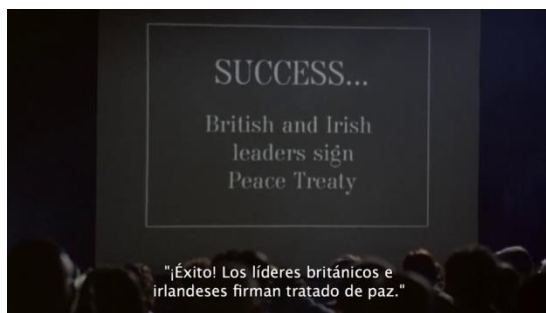
La *Gran Huelga* no es la única que se nombra en la obra de Loach; también se hace referencia (min.58) a una de las primeras huelgas de hambre que tuvo lugar enmarcada dentro del conflicto norirlandés. Esta huelga, que tuvo lugar en 1920, estuvo protagonizada por Terence McSwiney, entonces Alcalde de Cork, y se saldó con su muerte tras 63 días de ayuno<sup>41</sup>.

Uno de los momentos que mejor se representan en la película es el recibimiento del Tratado por parte de los irlandeses, quienes en un primer momento parecen alegrarse, hasta que se dan cuenta de las condiciones del mismo. A través de una pantalla de cine en la que se narran los acontecimientos con texto en la pantalla acompañado de un pianista, se ven imágenes reales relacionadas con la firma del tratado (Figuras 12-16)



<sup>40</sup> Schüller, G. (1926). *Jim 'Connolly and Irish freedom*. Chicago: Daily worker, p.4.

<sup>41</sup> McSwiney se puso en huelga por haber sido injustamente arrestado debido a su lucha por el republicanismo irlandés. Gimbernát, J. (1990). 'Consideraciones éticas en torno a la huelga de hambre de los grapo'. *Jueces para la democracia*, 9.



**Figuras 12-16.** Observamos la acogida del tratado por parte de los irlandeses. La imagen del tratado que vemos en pantalla se corresponde con la imagen real (procedente de <http://matrisfutuor.tumblr.com/>)

Por su parte, la forma que Greengrass ha elegido para retratar los sucesos acontecidos ese domingo 30 de enero de 1972, más parece acercarse a un documental que a una película de ficción.

Las escenas quedan retratadas a través de una grabación a hombro, en la que la cámara parece convertirse en nuestros propios ojos, que se mueven frenéticos entre los manifestantes. No solo en *Bloody Sunday* sino en la mayoría de sus películas, Greengrass emplea el montaje alterno que el laureado director estadounidense David Griffith introdujo por primera vez en su filme *The Fatal Hour* (1908)<sup>42</sup>. A través de este tipo de montaje (que presenta secuencias y planos cada vez más breves a medida que avanza el ritmo de la acción) el espectador asume el caos y frenetismo que experimentan los propios personajes, sintiéndose uno más de los allí presentes; en esta película, Greengrass parte de momentos cotidianos que nos introducen en la acción para dar paso a escenas cada vez más rápidas a medida que se acerca el inicio de la manifestación y que culminan con el tiroteo por parte de los Paracaidistas británicos. Una vez terminada la secuencia, el montaje se vuelve lento, con escenas más largas, dándole un respiro al espectador y destacando el dolor que experimentaban los allí presentes de forma que uno se llega a hacer partícipe de tal sufrimiento.

<sup>42</sup> Gubern. R (2014): *Historia del Cine*. Barcelona: Anagrama. p.96.



Como ya habíamos comentado anteriormente, y a pesar de introducir cierta ficción a través de los personajes de Gerry, Ivan o del Soldado 027, Greengrass intenta ante todo que su película actúe de espejo de la realidad y se mantiene fiel a la historia.

La película gira en torno a la manifestación que tuvo lugar en Derry un domingo de enero de 1972. Como bien retrata el filme (Min. 1:40, 2:10), esta manifestación se convocó con el objetivo de protestar ante la desigualdad de derechos civiles existentes entre católicos y protestantes y por el decreto de libre internamiento sin juicio que los británicos aplicaban sobre la población. Dicha marcha fue organizada por un miembro de la NICRA (*Northern Ireland Civil Rights Association*), asociación surgida en 1968 con el objetivo de luchar por los derechos de la minoría católica en Irlanda del Norte<sup>43</sup>. Quien la organizó no

fue otro que Ivan Cooper; el personaje central de la película de Greengrass existió en la realidad y fue, como queda retratado, el encargado de preparar la manifestación que se saldaría con 14 muertos. Ivan Cooper fue un político norirlandés miembro del Parlamento de Stormont y seriamente implicado en la lucha católica a pesar de ser protestante<sup>44</sup>. Su padre fue miembro del UVF (Ulster Volunteer Force)<sup>45</sup> y ese fue uno de los motivos que le movieron a la lucha por los derechos civiles (min. 37:18). Como indica Caparrós Lera, “el líder protestante compartía entonces el sueño de Martin Luther King de lograr un cambio pacífico”, voluntad que el director deja clara en el minuto 39:40, cuando el propio Ivan se compara con Luther King.

Sin embargo, su sueño se ve truncado por la agresividad de los militares británicos; en la película se retrata al Grupo Primero de Paracaidistas (*Paras*), encargados de mantener el orden durante la marcha. El *Parachute Regiment* del ejército británico es un regimiento de infantería activo desde 1940, formado por 17 batallones. El primero de ellos, *The First of Paras*, fue el que tomó parte en el *Bloody Sunday*<sup>46</sup>. A pesar de que,



Portada del diario británico Daily Mirror (31/01/1972)

<sup>43</sup> Dawson, G. (2005). ‘Trauma, Place and the Politics of Memory: Bloody Sunday, Derry, 1972–2004’. *Hist Workshop*, 59.

<sup>44</sup> Haekel, R. (2013): ‘Be quiet! Terrorism and Trauma in Paul Greengrass’ *Bloody Sunday and United 93*’ ZAA nº61.2.

<sup>45</sup> Cuerpo paramilitar presente en Irlanda del Norte leal a la Corona Británica.

<sup>46</sup> *The Parachute Regiment*. (2017). Army UK. Recuperado de: <http://www.army.mod.uk/infantry/regiments/23304.aspx> Consultado el 10/05/2017.

en la película, primeramente dejan claro que *“el primero de paracaidistas solo intervendrá si hay violencia y si hay una clara separación entre la manifestación y la violencia”* (Min. 22), los acontecimientos posteriores son muy diferentes. La voluntad de los militares británicos por capturar a jóvenes alborotadores (a los que se referían como *Derry Young Hooligans*) se tradujo en 14 muertes injustificadas que los propios paracaidistas intentaron argumentar para salir airosos. Además de disparar balas de goma, gases lacrimógenos y agua a presión, los paracaidistas atacaron con balas de verdad, para sorpresa de los manifestantes. El conflicto moral que sucede en la película, en el que los militares se defienden alegando que fueron disparados primero a pesar de que en ninguno de los cadáveres se encontró ni un arma, tuvo lugar en la realidad. No se sabía quién mentía y quién decía la verdad; en los momentos finales de la película, los militares declaraban que habían sido previamente atacados y que sus disparos fueron en defensa propia, pero tanto en la ficción como en la realidad, estas declaraciones fueron duramente cuestionadas:

*“The Paras fired 108 rounds of 7.62 live ammunition, an average of one every six seconds from different positions in confined space Little larger than a football pitch (Pringle&Jacobson 2000:143-4) . Later, they claimed to have come under fierce attacks[...], and to have returned their fire, shooting only at people whom they saw to be using firearms and bombs. There is no convincing evidence to corroborate these allegations, whereas the visual evidence and the unanimous testimony of hundreds of civilian eyewitnesses indicates that the soldiers opened fire unprovoked at unarmed civilians”*<sup>47</sup>

Antes de que los soldados presten declaración, la historia de Greengrass nos muestra cómo ellos mismos introducían armas en los cuerpos de los fallecidos o cómo se ponían de acuerdo entre ellos para dar la misma versión de lo ocurrido. Fuera verdad o mentira, las últimas escenas de la película, en las que podemos ver texto sobre pantalla en negro, nos explican lo que sucedió tras este *domingo sangriento*:

*“Dos días después, el Gobierno británico inició una investigación a cargo del juez Widgery. Widgery aceptó que, según el Gobierno británico, sus soldados fueron disparados por el IRA cuando estos entraron en el Bogside. Este concluyó que había una marcada sospecha de que algunas víctimas habían manipulado armas y La intervención del ejército estaba justificada. Ninguno de los soldados que abrieron fuego fue castigado. Los oficiales que planearon la operación, fueron más tarde condecorados por la reina.”*

Estos *“pantallazos”* se mezclan con las palabras de Ivan Cooper quien, visiblemente dolido, increpa a los militares, con las mismas palabras que lo hizo en la realidad (Min.

---

<sup>47</sup> Dawson, G. (2005): *Trauma*. Op.cit. p.4.

1:36:08): `` ¿sabéis que habéis hecho? Habéis destruido el movimiento por los derechos civiles y le habéis dado al IRA la mayor victoria de su vida''. Como declaró posteriormente el propio Cooper -quien no volvió a participar en ninguna manifestación después de lo ocurrido- para el periódico británico *The Guardian*<sup>48</sup>: ``Antes del Bloody Sunday, no había más de 30 o 40 voluntarios del IRA en Derry'', sin embargo, al final de la película (Min. 1:33:58) podemos observar como bastantes jóvenes (entre ellos los amigos del fallecido Gerry) deciden formar parte de la IRA, lo que se corresponde con las palabras de John Kelly, hermano de uno de los fallecidos, quien declaró para el mismo periódico que después de ese día, había colas de jóvenes dispuestos a enrolarse a la IRA.

La secuencia del discurso de Cooper se cierra leyendo los nombres de los fallecidos, quienes, en su mayoría, han ido siendo nombrados a lo largo del filme (Michael Kelly, Jim Wray, Barney McGulgan, etc.). Greengrass decidió mantener los nombres reales de los difuntos (Ver anexo 3.2), excepto el del protagonista, Gerry Donaghy, quien no existió en la realidad. Sin embargo, hay que decir, que el actor que le da vida, Declan Duddy, era el sobrino de Jackie Duddy, uno de los fallecidos. Esta elección no es casual, pues el director quiso contratar a muy pocos actores profesionales con el objetivo de aportarle aún más realismo a la película. Las más de 3000 personas (entre actores principales y figurantes) que actuaron en el filme, lo hicieron bajo la condición de ser miembros de la comunidad católica de Derry o ex militares británicos que hubieran servido en el Ulster. Como declaró el propio Greengrass:

*``Apenas media docena son profesionales. La inmensa mayoría son gente común. Hemos reunido a estos dos grupos, que han sido enemigos directos, y les hemos hecho revivir ese día, probablemente el más importante de sus vidas, en una atmósfera extraordinaria. Algunos soldados me decían: ¡no, no, no!, esto no es real, tenemos que recibir piedras de verdad (ante el cartón piedra que arrojaban). Y así lo hicimos''<sup>49</sup>.*

Greengrass consiguió que la mayoría de los personajes que encarnan a miembros del ejército británico fueran en realidad ex militares, como es el caso de Mike Edwards, quien encarna al Soldado 027, o James Hewitt, quien da vida al Coronel Tugwell y es conocido por su supuesto *affaire* con La Princesa de Gales, Lady Diana. Además, el director no solo emplea actores no profesionales para lograr este realismo característico de su filme, sino que decide grabar en escenarios naturales todo lo que le sea posible,

---

<sup>48</sup> Owen Bowcott (15/06/2010): *The legacy of the Bloody Sunday killings*. The Guardian.

<sup>49</sup> Caparrós Lera, J. M. (2010), *Op. Cit.*, pp 119-130

cuidando cada detalle. En un momento dado (Min. 14:54) se puede observar el famoso muro que marcaba la entrada al barrio católico de Derry (obra de John Casey, quien lo pintó por primera vez en 1969), en el que se lee ``You're now entering in Free Derry''. (Figura 17-18). También podemos ver distintos carteles entre los manifestantes en los que se leen protestas como ``Free all internees now'', recordándonos una de las principales causas de esa marcha. Incluso la propia furgoneta que corona la manifestación es similar a la que Ivan Cooper y sus compañeros usaron en la realidad (Figura 19-20). Sin embargo, si tuviéramos que destacar una imagen ante todas las demás, sería la que imita la famosa escena del cura Edward Daly, alzando un pañuelo blanco manchado de sangre a modo de protección mientras ayuda a transportar a uno de los heridos (Figura 21-22). Esta imagen ha sido recogida como una de las más icónicas del Bloody Sunday e incluso ha quedado retratada en murales como el de Derry (Figura 23)



**Figuras 17-18. Comparación entre el muro que aparece en la película y el muro real. Imagen procedente de <http://www.sobreirlanda.com>**



**Figuras 19-20. La furgoneta en la que los líderes guiaron la manifestación guarda gran parecido con la que se usó realmente. Imagen procedente de BBC archive.**





Figuras 21-23. La icónica imagen del padre Edward Daly alzando un pañuelo blanco ha sido representada con elevada fidelidad en la película de Greengrass. Una de las escenas más recordadas del Bloody Sunday, incluso en sus calles. (Imágenes de *La Paz de Belfast*, (Rogelio Alonso) y Paul Faith.

Los detalles en la película de Greengrass siguen teniendo enorme importancia incluso en los créditos, que aparecen acompañados por la famosa canción del grupo irlandés U2, *Sunday Bloody Sunday*. La canción está escrita desde el punto de vista de un ciudadano cualquiera que se despierta con la noticia y se lamenta por lo sucedido (Ver anexo 2.2.)

Aunque podríamos decir que la posición del director queda clara (pues muestra la violencia e hipocresía de los militares británicos concretamente en el *Bloody Sunday*), intenta que sea una obra coral que le facilite al espectador a todos los puntos de vista de los distintos implicados. Como indica Severino Acosta, *quizás lo que el director inglés busca no sea lograr una veracidad absoluta, sino que, a través de esa veracidad, hacer que el espectador sea consciente de una cruda realidad alejada de la cómoda butaca de la sala de cine*. En definitiva, intenta que reflexione y se sienta partícipe de los acontecimientos que ya sucedieron una vez.

Siguiendo la estela de su compañero Paul Greengrass, como hemos comentado anteriormente, el acercamiento de Travis a los hechos parece también más un documental que una película de ficción. Aunque quizá su obra es menos coral que la de su compañero, al centrarse tanto en el personaje de Michael Gallagher y su familia, mantiene esa sensación de realismo que nos embargaba al ver *Bloody Sunday*.

Uno de los motivos por los que el IRA auténtico escogió la ciudad de Omagh fue porque esta se consideraba uno de los mayores centros económicos, administrativos, legales y militares de toda Irlanda del Norte, y como tal, se esperaba que hubiera mucha gente (sobre todo siendo sábado y próximo al comienzo de un nuevo curso escolar) en la zona comercial, Market Street<sup>50</sup>. Esto queda perfectamente reflejado desde las

<sup>50</sup> Dingley, James. 2001. *The bombing of Omagh, 15 august 1998: The bombers, their tactics, strategy and purpose behind the incident*. pp.458-459.



primeras imágenes de la película, donde observamos mucha vida por las calles de la ciudad; gente entrando y saliendo de locales comerciales dispuesta a hacer la compra semanal, adquirir nuevas prendas de ropa o incluso un nuevo uniforme escolar (min. 14:41). Entre toda la gente que pasea por la zona comercial destaca una excursión de niños españoles (en el minuto 11:47 descienden del autobús cantando en castellano *Cada día te quiero más*).

Estas imágenes se entremezclan con las de los terroristas elaborando, transportando y colocando la bomba. Como se puede observar en el filme y se demostró posteriormente, la bomba fue casera, elaborada a partir de fertilizante y una pequeña carga de semtex, un tipo muy conocido de explosivo<sup>51</sup>. El coche en el que los terroristas transportan la bomba fue un *Vauxhall Cavalier saloon*, tal como nos muestra Travis (Figura 24). Los miembros del IRA auténtico que perpetraron el atentado procedían de fuera de Irlanda del Norte (en el minuto 7 les vemos cruzar la frontera), concretamente de Carrikmacross, en el condado de Monaghan, cerca de la frontera.

En el minuto 4:34 podemos escuchar de fondo una entrevista radiofónica en la que le preguntan a una cantante qué ha sido lo mejor de su verano, a lo que responde: *lo mejor ha sido la firma del tratado del viernes santo*. El atentado de Omagh se produjo solo cuatro meses después de que se firmara dicho tratado. El Acuerdo del Viernes Santo (10 de abril de 1998) fue el tratado firmado por parte del gobierno británico e irlandés que supuestamente ponía fin al



**Figura 24. El coche bomba fue un Vauxhall Cavalier tal como se muestra en la película (imagen superior)**

conflicto norirlandés. Dicho Tratado supuso una fuerte alegría para los ciudadanos norirlandeses (como bien refleja Travis), alegría que quedaría truncada con el atentado de Omagh. El debate que se instaurará más adelante en la película, tal y como se instauró en la realidad, girará alrededor de que la ineficiencia policial se debió a una necesidad imparable de mantener el proceso de paz, pues se creía que el buscar culpables dificultaría el proceso (En el minuto 38:14 un telediario que se escucha de fondo indica que *las últimas noticias nos hacen creer que habrá dificultades para continuar el proceso de paz*). Sin embargo, la policía negó hasta la saciedad dichas declaraciones, intentando que su imagen no quedara manchada (min.1:15:10)

---

<sup>51</sup> Ibidem.p.460.

Tal y como refleja Travis, el IRA auténtico avisó del estallido de la bomba a la Ulster Television. Sin embargo, en la ficción, parecen no haber entendido bien el mensaje, por lo que los policías deciden seguir un plan de evacuación erróneo (igual al seguido en la realidad), dirigiendo a la gente hacia el lado contrario (*no tenemos una calle Main, se referiría a High, pero está más abajo del juzgado*), lo que provocó un enorme número de muertos. Como indica James Dingley, ‘*el plan original no era causar muertes, sino el mayor daño material posible, concretamente destruyendo el juzgado*’. Sin embargo, en la realidad las fuentes policiales no han podido confirmar si fue un error de comunicación o si, en un momento de arrepentimiento, los terroristas decidieron aparcar el coche en un lugar más alejado del juzgado.

En cualquier caso, y tal como queda retratado en la película, la bomba estalló (min. 17) cobrándose la vida de 29 personas, entre ellas, Aidan Gallagher. El joven Gallagher fue uno de los fallecidos reales, que perdió la vida mientras acudía a comprarse unos vaqueros junto a un amigo suyo, quien sufrió graves quemaduras (le veremos en el minuto 24 hospitalizado). Como apuntábamos anteriormente, la historia se cuenta a través de la experiencia de su padre, Michael. Con el objetivo de interiorizar los sentimientos del señor Gallagher y poder ofrecer una historia cercana a la realidad, el propio Gerard McSorley (actor que le da vida) se puso en contacto con el verdadero Michael Gallagher para que este le diera su visión. Además, a lo largo del filme (y como ya hizo Greengrass) podemos oír nombres de fondo, cuando la gente pregunta en los hospitales o verlos escritos en carteles, que se corresponden con los de los fallecidos, como Sean McLaughlin, de doce años o su amigo Oran Doherty, de 8.

Realmente Travis retrata con maestría el caos y el terror posteriores al atentado, donde podemos ver cadáveres por todas partes. Este caos acompaña en las escenas posteriores ubicadas en los hospitales, donde el número de heridos era tal que no daban abasto. El director eligió ser explícito en ese sentido para que el espectador interiorice realmente que esos momentos fueron así, terroríficos y caóticos.

El día posterior al atentado, se nos sigue dando información a través del telediario, en el que el guion nos indica que el IRA auténtico ha decretado un alto el fuego al verse presionado por el IRA provisional y los gobiernos irlandés y británico. Podemos ver en pantalla al propio Tony Blair afirmando que ‘*los dos Gobiernos colaborarán y harán todo lo que esté en su mano, para conseguir dar caza a los responsables de esta atrocidad*’. (Figura 25, min 38:35), tal y como el propio ministro declaró según

numerosas fuentes como la propia BBC<sup>52</sup>. No solo los gobiernos se mostraron contrarios al atentado, sino el propio IRA condenó el acto, como el propio Travis dejará patente en la escena en la que los protagonistas se reúnen con Gerry Adams, líder del Sin Feinn (min. 54). En el minuto 1:02:52 y de nuevo a través de un telediario, Gallagher conoce los nombres de los posibles culpables, acusados también en la realidad de haber llevado a cabo el atentado de Omagh: Liam Campbell (el comandante del IRA auténtico), Seamus Daly, Colm Murphy y Michael McKevitt. (Figura 25)

Durante el filme, destaca la labor del Grupo de apoyo de autoayuda de Omagh, que surge tras una reunión a la que acuden los familiares de las víctimas (min. 40:44). Este grupo no solo existió en la realidad, sino que emprendió una guerra armada contra Gobierno y autoridades exigiendo explicaciones e intentando encontrar a los culpables del atentado. El grupo, que se denominó *Omagh Support and Self Help Group*, estuvo presidido por Michael Gallagher, tal como nos muestra Travis, y luchó incansablemente por honrar a sus muertos.

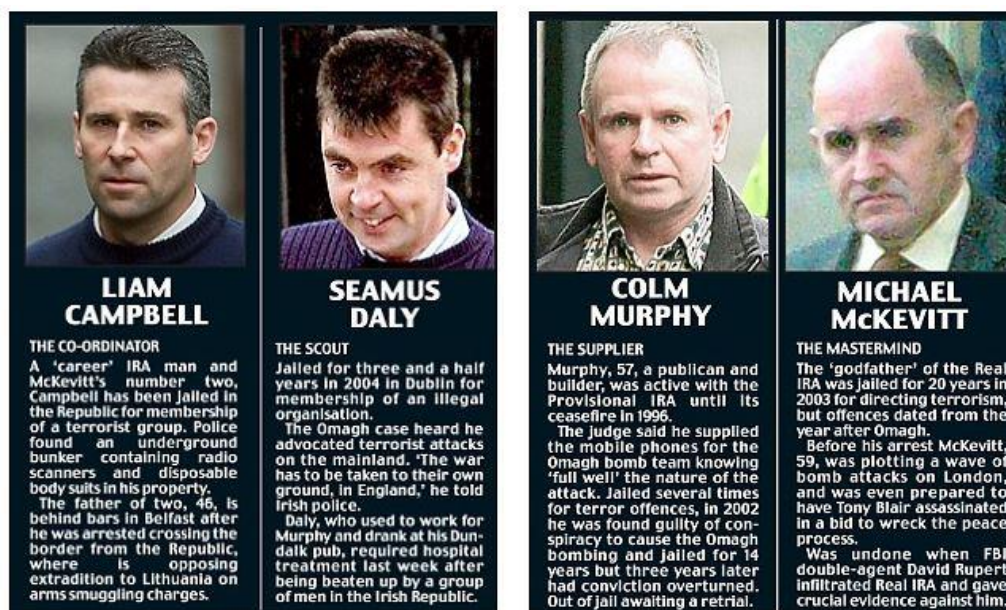


Figura 25. Los cuatro acusados de haber perpetrado el atentado de Omagh. Imagen procedente de Daily Mail.

Como podemos comprobar, a lo largo de la película aparecen numerosos personajes que existían en la realidad y se relacionaron activamente con el atentado de Omagh; no solo el propio Gerry Adams, los acusados de detonar la bomba o el Señor Gallagher, sino

<sup>52</sup> *Omagh Bomb*. (2017). BBC. Recuperado de: [http://www.bbc.co.uk/history/events/omagh\\_bomb](http://www.bbc.co.uk/history/events/omagh_bomb)  
Consultado el 12/05/2017



también su conocido Stanley McCombe, quien perdió a su mujer, Ann McCombe, en el atentado, tal como recoge Rogelio Alonso en su libro *La paz de Belfast*<sup>53</sup>.

Otro de los personajes importantes que aparecen en el filme es Kevin Fulton, quien, en un discreto encuentro con nuestro protagonista, le indica que el atentado se podía haber evitado (min. 1:0423), pues las autoridades sabían de él con mucha antelación. Fulton, tal y como él mismo dice en la película, estuvo 13 años en la IRA y trabajaba para los servicios de inteligencia secreta. Como indica Luis del Pino en un artículo para Libertad digital (04/07/2010), *“surgieron supuestos confidentes policiales o de los servicios de inteligencia (Kevin Fulton y Paddy Dixon) que aseguraban que “habían avisado” a las autoridades y que se ignoraron sus avisos”*. Tras esas declaraciones comenzará el debate que se dio en la realidad y que nos acompañará durante toda la película, ¿pudo haberse evitado el atentado?

También vemos a John White, un Sargento de la *Unidad nacional de vigilancia de la Guerra*. Gallagher se encuentra con él a escondidas, tal y como han hecho con el resto de sus fuentes. White le cuenta que vigilaban el IRA auténtico para el Gobierno Irlandés, y que sabían que el coche iba a ir en dirección a Omagh. En la película afirma que *le dijeron que iban a ignorarlo deliberadamente, para proteger al confidente. Pensaron que un gran atentado acabaría con el IRA auténtico desacreditándolo. Seguramente muchos policías honrados hicieron lo que pudieron, pero no habrá procesamientos por lo de Omagh. Hicieron un trato: dejad las armas y no os procesaremos*. Estas afirmaciones coinciden con la información que dieron medios como *The Guardian*<sup>54</sup>, quienes informaron de que Paddy Dixon, otro de los infiltrados en el IRA auténtico y que en principio iba a robar el coche usado para el atentado, había avisado con mucha antelación de las intenciones del grupo.

El último personaje conocido que aparece en el filme es el de la defensora del pueblo, Nuala O’Loan. Fue la encargada de investigar e intentar esclarecer lo sucedido en Omagh. Al final de la película presenta su informe, en el que concluye que *“a falta de procesamiento nos avergüenzan a todos. Hemos comprobado que Fulton sí pasó información relacionada con la presunta actividad terrorista a sus contactos de la policía. No lo tuvieron en cuenta porque se consideró información poco fiable. Sin embargo, cuando examinamos archivos de la unidad especial no hayamos ningún*

---

<sup>53</sup> Alonso, R. (2009). *Op.Cit.* pp. 377-380.

<sup>54</sup> Cowan, R. (20/10/2003): *Omagh relatives call for inquiry as transcript ‘proves police ignored warning’*. The Guardian

*escrito formal en el que se considerada a Fulton poco fiable, sino que se le calificaba de fiable.*”, conclusiones que se corresponden con las que publicó el diario británico *The Guardian*, el 10 de diciembre de 2001, destacando que, efectivamente, la policía no tomó en serio los hasta tres avisos de bomba que se recibieron antes del atentado.

Es importante recalcar que todos los actores elegidos para encarnar a personajes reales guardan enorme parecido físico con las personas a las que quieren retratar. Y es que Travis, al igual que Greengrass, le da especial importancia a los detalles en su filme. Desde introducir un rótulo o un cartel de carretera con la localización para ubicar la acción, hasta las placas en las que se leen los nombres de las calles. También los carteles que portan los familiares de las víctimas en el minuto 51:47 son similares a los que las verdaderas familias han portado en actos públicos reivindicativos. Incluso la propia canción del final, tal como ocurre en *Bloody Sunday*, está escogida a conciencia. Se trata de *Broken Things*, de Jennifer Paige, en la que se habla de corazones rotos de dolor, refiriéndose al dolor que experimentaron los familiares. (Ver anexo 2.3.)

A parte de la introducción de una canción en los créditos, el final de *Omagh* es muy similar al de *Bloody Sunday*; a través de una pantalla rotulada entremezclada con imágenes de arrestos se nos continúa dando información del qué paso después del suceso, como por ejemplo: “Desde 1998, la policía británica e irlandesa han realizado 94 arrestos en relación al atentado. Nadie ha sido encarcelado”

### 8.2.3 Oportunidad histórica

La obra de Loach se estrena en 2006, meses antes de que el primer ministro británico, Tony Blair, certificara el abandono del terrorismo por parte del IRA. Como indican P.Russo y M. de la Puente, una justificación a por qué Loach decidió volver al tema irlandés en *El viento que agita la cebada* es que ésta establece una especie de ‘crítica contemporánea respecto a la guerra de Irak y la invasión de los gobiernos de Bush y Blair’. Como todas las películas de Loach, busca hacer reflexionar al espectador sobre las injusticias que han tenido lugar en el pasado y tienen lugar en el presente, en este caso centrándose en la lucha colonial que se vivió entre irlandeses y británicos, pues no solo no muestra la crudeza del colonialismo opresor, sino también la del nacionalismo más radical.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Caparrós Lera, J. M. (2010), *Op. Cit.*, pp 119-130

La película de Greengrass llegó en un momento de clima prebélico entre George Bush y Saddam Hussein. Como el propio director indicaba, *Bloody Sunday* se elabora con el objetivo de *“extraer una lección de paz para la posteridad, para nuestro presente. Tenemos el conflicto árabe-israelí latente... Debemos aprender de los errores del pasado. Por eso el film otorga la misma importancia al porqué que al qué”*<sup>56</sup>

La película de *Omagh* se llevó a cabo con la intención de ser una denuncia de la manipulación y el empleo que hacen los políticos, la policía y otras instituciones de las víctimas del terrorismo.

*“El objetivo de una película como esta –indica su director- es que se paren a pensar qué están haciendo. Negociar en aras de la paz con terroristas siempre es una cuestión muy delicada, porque hay tipos que hace 20 años eran terroristas y ahora son políticos. Esta película pretende demostrar que esa es una zona gris”*<sup>57</sup>

En relación a ello, la película surgió unos pocos meses antes de que la IRA abandonara las armas y se introdujera en la política parlamentaria vía Sinn Féin, el partido liderado por Gerry Adams. Según justificó el propio Travis:

*“Después de Bloody Sunday, para mí era muy importante hacer esta película, aunque era consciente de la dificultad de encontrar el momento oportuno para hacer una película sobre un tema tan delicado [...] Las familias del Grupo de Apoyo y Autoayuda de Omagh llevan en la arena mediática desde hace cinco años. Habían hecho campaña e iban a estar ante el tribunal y todo ello tenía implicaciones profundas para todos nosotros. Por eso tuvimos la sensación de que había llegado el momento de contar su historia, para que todo el mundo pudiera entender su combate”*

#### 8.2.4 Repercusión crítica de las películas

En el momento de su estreno, la película cosechó tanto malas como buenas críticas. En el país británico la prensa arremetió contra la obra de Loach; El *Daily Mail* titulaba *¿Por qué Ken Loach odia tanto a su país?*<sup>58</sup>, incluso Tim Luckhursts, crítico del Times llegó a comparar al director con Leni Riefenstahl, cineasta alemana cuyas películas eran consideradas como propaganda nazi, afirmando que *‘El viento que agita la cebada infantiliza la cuestión y despierta una vez más viejas enemistades’*<sup>59</sup>. El director, por su

---

<sup>56</sup> Fotogramas (25/06/2008). ‘Domingo Sangriento’

<sup>57</sup> Caparrós Lera, J. M. (2010), *Op. Cit.*, pp 119-130

<sup>58</sup> Dudley, R. (30/05/2006). *¿Por qué Ken Loach odia tanto a su país?* Daily Mail

<sup>59</sup> Luckhursts, T. (03/05/2006). *Director in a class of his own. The Times*

parte, respondió en una entrevista concedida al diario español *El Mundo*<sup>60</sup> (Ver anexo 3.1) ante tales críticas:

*Les ha molestado que cuestionemos dos hechos fundamentales. Primero, que el Imperio Británico no fuese una institución de caridad que se paseaba por el globo ayudando a la gente pobre. Y lo segundo, que el problema de Irlanda se derive de la colonización británica, y no de dos bandos irreconciliables porque sí.*

A pesar de las duras críticas que la obra de Loach suscitó entre el público británico, la película obtuvo la Palma Oro del festival de Cannes (2006), el premio a mejor película en los Irish Film and Television Awards (2007) y hasta tres premios más.

*Bloody Sunday*, por su parte, ha recibido premios como el Oso de Oro del festival de Berlín y el premio a mejor película del festival de Sundance en el año de su estreno, pero lo más importante de la película de Paul Greengrass es la repercusión que tuvo en cuanto al intento de esclarecer los hechos acontecidos ese domingo de 1972. El libro en el que se basa la obra del director británico, *Eyewitness Bloody Sunday*, de Don Mullan (1997)<sup>61</sup>, así como posteriormente el propio filme, consiguieron que se reabriera la investigación para intentar clarificar qué sucedió ese día en la manifestación organizada por la NICRA. Dicha investigación (conocida como *Saville Report*, debido al nombre de su principal investigador, Lord Saville of Newdigate ) concluyó en 2010 y sus resultados se publicaron el 15 de junio de 2010. *El Saville Report* indicó, entre otras cosas, que la intervención de los paracaidistas fue innecesaria y que se realizaron disparos contra personas desarmadas e incluso heridas. En representación del gobierno inglés, el primer ministro David Cameron pidió disculpas. (Acosta, 2014). Los resultados de esta investigación supusieron un alivio para los familiares de las víctimas del *Bloody Sunday* y una vergüenza para los soldados británicos; periódicos como el *Derry Journal* publicaron suplementos especiales en los que se recogían los principales datos y se recordaba el trágico suceso (Ver Anexo 3.2).

Por último, la película de Pete Travis, ha sido enormemente alabada por irlandeses, al ser considerada, como indica Caparrós Lera, una importante película de reconstrucción histórica. Las familias de las víctimas se mostraron orgullosas del trabajo de Travis,

---

<sup>60</sup> Estrada, J. (15/09/2006). *Entrevista con Ken Loach*. El Mundo

<sup>61</sup> Como indicó Greengrass, una de las primeras cosas que hicieron fue contactar con Mullan quien tenía quince años cuando participó en la manifestación y se encontraba tan solo a un metro de Michael Kelly, una de las víctimas alcanzadas por los disparos. "*Bloody Sunday*", *notas del productor Mark Redhead y el director Paul Greengrass*. (2010). Filmin. Recuperado de <https://www.filmin.es/blog/bloody-sunday-notas-del-productor-mark-redhead-y-el-director-paul-greengrass> Consultado el 25/04/2017

quien en una rueda de prensa concedida en España en la presentación de su película, declaró: ``*En Irlanda, la gente estaba muy preocupada de cómo iba a ser la película, pero al verla, al comprobar la fidelidad hacia las familias y el respeto y cómo se honra a la gente que murió, hubo una cálida acogida*´´. *Omagh* fue galardonada con el premio al mejor guion en el festival de San Sebastián de 2004, además de llevarse también el primer premio como mejor drama en los British Academy Television Awards.

## 9. CONCLUSIONES

Tras analizar las tres películas, hemos llegado a claras conclusiones sobre si el cine puede ser una herramienta de peso para el historiador. Los tres filmes, con sus similitudes y diferencias, han demostrado presentar un rigor histórico incuestionable tanto en sus guiones como en sus imágenes.

Toda herramienta historiográfica está condicionada por la ideología: un libro de historia depende enormemente de sus editores, e incluso de la ciudad o país en el que este se publica. Cualquier periódico tiene una marcada línea ideológica derivada de su pertenencia a una determinada empresa. Y una película, depende en parte de las ideas de sus propios directores pero, ¿quién dice que no sea igual de válida para representar la realidad? A raíz de esta investigación ha quedado claro que a través de las películas no solo se puede entretener ni educar, sino que se puede aprender, se puede conocer la historia de un modo igual de realista que el que muestra un libro, incluso de una forma más penetrante. Las imágenes ayudan al espectador a recordar, a relacionar unas cosas con otras. Los personajes transportan al espectador por la acción, encarnando no solo una persona, sino una idea concreta (como los hermanos O' Donovan en el filme de Loach). Historia, cine y periodismo quedan, por tanto, unidos al servicio del conocimiento de la realidad.

*El viento que agita la cebada*, es de las tres películas la más ficcional, y no por ello pierde su sentido histórico. La ficción se presta para acompañar al espectador a través de un episodio de la historia irlandesa, no para tergiversar la acción al servicio del entretenimiento. Tanto en *Bloody Sunday* como en *Omagh*, la ficción es introducida simplemente de forma complementaria, para enriquecer la acción, para representarnos escenas cotidianas de los protagonistas o diálogos entre ellos y otros personajes, pues incluso su realización se acerca más a un documental que a una película.

Aunque, como es lógico, aparece un sesgo a la hora de elegir representar determinados hechos o asumir una determinada postura –derivado de las ideologías de los propios directores- cada una de las películas es un fiel retrato del hecho que representa. Y no hay que olvidar que los tres directores son de nacionalidad británica, por lo que sus formas de ver los hechos puede resultar una contradicción a primera vista: los tres, aunque neutros en mayor o menor medida, parecen inclinarse hacia el lado irlandés. En todas ellas hemos podido encontrar imágenes similares a las acontecidas en la realidad (recordemos el momento en el que se anuncia el tratado en *El viento que agita la cebada*, la icónica escena del padre Daly en *Bloody Sunday* o el camino de los terroristas hasta Market Street en *Omagh*), lo que le sirve al espectador para interiorizar tanto los acontecimientos sucedidos como los sentimientos de los irlandeses y británicos. Los detalles están tremendamente cuidados en todas ellas, desde la elección de la música pasando por los escenarios, los actores e incluso cosas tan mínimas como los vehículos o los carteles y pancartas que aparecen en algunas escenas. Los guiones presentan continuas referencias a personas o momentos de la historia irlandesa: Connolly, la Gran Huelga, la NICRA, los *provos*, el Tratado del Viernes Santo, y un largo etcétera. Detalles que, si uno se para a investigar, aportan una valiosa información más que necesaria para conocer la historia.

Aunque también han recibido sus críticas, las tres películas han logrado numerosos premios y elogios por parte incluso de los verdaderos protagonistas de las historias. El mismo Ivan Cooper declaró ante la BBC que ha visto la película seis veces y que podía admitir con toda confianza que la película se ha realizado con enorme integridad y sentimiento<sup>62</sup>. Sin embargo, no solo importan las críticas o los premios, sino también lo que estas películas han logrado. A parte de ser totalmente necesarias para pasar página y calmar el dolor de todos aquellos que sufrieron alguno de los episodios de cerca -pues ponen a cada uno en su sitio- su repercusión fue tal que consiguieron incluso reabrir las investigaciones, como *Bloody Sunday*.

Hemos podido comprobar, por tanto, cómo las relaciones entre cine y periodismo son muy fructíferas para conocer la historia. El cine es una herramienta auxiliar del periodismo de primera magnitud, pero este también se retroalimenta del periodismo a través de entrevistas, artículos y reportajes, para construir determinadas ficciones históricas. Podríamos concluir, como bien dijo el propio Ken Loach que ``*entender la*

---

<sup>62</sup> *Bloody Sunday leader finds faith in film*. 30/01/2002. BBC news.

*Historia es algo esencial. Hay quien dice que quien controla el pasado tiene la llave del presente''*, y no solo podemos, sino que debemos valernos del cine para lograrlo.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

### 10.1. Libros y artículos

-Acosta del río, S. (2014). 'Paul Greengrass: el cine como testigo de la historia'. *El Futuro Del Pasado*, 5, 484-487.

-Adams, G. (2004). *Memorias políticas: el largo camino de Irlanda hacia la paz*. 1º ed. Madrid: Aguilar, pp.11-19.

-Aguilera Povedano, M. y Durán Mañés, Á. (2014). 'El periodismo histórico: teoría y técnica de su uso en la prensa española'. *Prisma social*, 12, pp.0-44.

-Alonso, R. (2001). *Irlanda del Norte: una historia de guerra y la búsqueda de la paz*. 1a ed. Madrid: Complutense, p.92.

-Barrère, B. (1982). *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid: Siglo Veintiuno de España.

-Caparrós Lera, J.M (2007). 'Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción'. *Revista Quaderns de Cine*. N. 1. P.30

-Caparrós Lera, J. (2012). *La IRA en el cine* (2a ed., p. 119-130). Ewe Editorial.

-Carr, E. (1984). *¿Qué es la historia?* 1º ed. Barcelona: Ariel

-Dawson, G. (2005). 'Trauma, Place and the Politics of Memory: Bloody Sunday, Derry, 1972–2004'. *Hist Workshop*, 59

-Dingley, James. 2001. *The bombing of Omagh, 15 august 1998: The bombers, their tactics, strategy and purpose behind the incident*

-Eiroa, M. (2014): 'Historia y periodismo: interrelaciones entre disciplinas'. *Historia y comunicación Social*. Vol.19. Núm. Especial Enero. Págs. 253-264.

- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel. Cita tomada de Goyeneche-Gómez, E. (2012).
- Forrest, D. (2013). *Social realism* (1a ed., pp. 3-4). Newcastle: Cambridge Scholars Publ.
- Gimbernat, J. (1990). 'Consideraciones éticas en torno a la huelga de hambre de los grapo'. *Jueces para la democracia*, 9.
- Gubern. R (2014): *Historia del Cine*. Barcelona: Anagrama
- Haekel.R. (2013): Be quiet! Terrorism and Trauma in Paul Greengrass' *Bloody Sunday* and *United 93*
- Jiménez Becerra, A. (2004). *Algunos elementos para la investigación en historia. La práctica investigativa en ciencias sociales*. Bogotá: UPN, Universidad Pedagógica Nacional.
- Le Goff, J. (1980). *Las mentalidades. Una historia ambigua*. En Le Goff, J-Nora, P. (eds): *Hacer la Historia*. Ed. Laia, Barcelona
- Le Roy Ladurie, Emmanuel (1977). 'Conversation avec...', *Revista Positif*. Núm. 189, París, p.3.
- Martínez Gil (2013): 'La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?' *Vínculos de Historia*, núm. 2. pp. 351-372.
- Orellana Gutiérrez, J. (2015). 'El marxismo ambivalente del cine de Ken Loach (2000-2015)'. *Relecciones*, 2, 37-48.
- Russo, P., & de la Puente, M. (2007). 'Ken Loach: el reencuentro con lo popular'. *Questión*, 1.
- Solà, A., Monterde, J. y Selva, M. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. 1º ed. Akal, p.71.
- Schüller, G. (1926). *Jim'Connolly and Irish freedom*. Chicago: Daily worker, p.4.
- Sorlin, P. (2005): 'El cine, reto para el historiador'. *Revista Istor*.Nº 20, México



-Vázquez Larrea, I. (2006). 'El imaginario republicano radical irlandés a través de la poética de Bobby Sands'. *Revista de Antropología Experimental*, 6, pp.161-173.

## 10.2. Prensa

-Arias, J. (08/15/2013). *Omagh, ¿el atentado terrorista que no se quiso evitar?*

Libertad digital. Recuperado de:

<http://www.libertaddigital.com/internacional/europa/2013-08-15/omagh-el-atentado-terrorista-que-no-se-quiso-evitar-1276497323/>

-*Bloody Sunday leader finds faith in film.* (30/01/2002). BBC news. Recuperado

de: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/northern\\_ireland/1791090.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/1791090.stm)

-Cowan, R. (20/10/2003): *Omagh relatives call for inquiry as transcript 'proves police ignored warning'*. The Guardian

-*Domingo Sangriento.* (25/06/2008). Fotogramas. Recuperado de:

<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Domingo-sangriento>

-Dudley, R. (30/05/2006). *¿Why does Ken Loach loathe his country so much?.*

Daily Mail. Recuperado de: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-388256/Why-does-Ken-Loach-loathe-country-much.html>

-Estrada, J. (15/09/2006). Entrevista con Ken Loach. *El Mundo*.

-Ferández, T (junio 2005). *Omagh, razones de estado.* Dirigido Por. Número 346

-*Líderes de todo el mundo saludan el histórico acuerdo de paz para el Ulster.*

Portada. (12/04/1998). El País

-Losilla, C. (octubre de 2006). *El viento que agita la cebada, una antigüalla.*

Dirigido Por, Número 360

-Luckhurst, T. (03/05/2006). *Director in a class of his own.* The Times.

-Owen Bowcott (15/06/2010): *The legacy of the Bloody Sunday killings.* The

Guardian. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/uk/2010/jun/15/legacy-bloody-sunday-killings>

-*Saville Report*. (15/06/2010). Derry Journal. Recuperado de:  
<https://issuu.com/derryjournal/docs/savillereport/28>

-Torreiro, M. (septiembre de 2006). *El viento que agita la cebada*. Fotogramas. Número 59

-Torreiro, M. (mayo 2005). *Omagh*. Fotogramas. Número 58

### 10.3. Webgrafía

-*"Bloody Sunday"*, notas del productor Mark Redhead y el director Paul Greengrass. (2010). Filmin. Recuperado de <https://www.filmin.es/blog/bloody-sunday-notas-del-productor-mark-redhead-y-el-director-paul-greengrass>

-*El viento que agita la cebada II*. (2006). Innisfree. Recuperado de <https://innisfree1916.wordpress.com/2006/09/13/%E2%80%9CEl-viento-que-agita-la-cebada%E2%80%9D-ii/>

-Omagh Bomb. (2017). BBC. Recuperado de:  
[http://www.bbc.co.uk/history/events/omagh\\_bomb](http://www.bbc.co.uk/history/events/omagh_bomb)

-*The Parachute Regiment*. (2017). Army UK. Recuperado de:  
<http://www.army.mod.uk/infantry/regiments/23304.aspx>

-Vigo, E. (2006). Omagh. Contando estrellas. Recuperado de  
<http://www.outono.net/elentir/2006/10/01/omagh/>

### 10.4. Filmografía

-Jordan, N (1996) *Michael Collins*. Irlanda: Coproducción Irlanda-Reino Unido-USA, Geffen Pictures

-Loach, K (2006) *El viento que agita la cebada*. Irlanda: UK Film Council , V3 Television Network Ireland, Pathé

-Loach, K (1990) *Hidden Agenda*. Reino Unido: Hemdale Film Corporation

-Greengrass, P (2002) *Bloody Sunday*. Reino Unido: Coproducción GB-Irlanda

-Sheridan, J (1993) *En el nombre del padre*. Irlanda: Universal Pictures

-Travis, P (2004) *Omagh*. Irlanda: Coproducción GB-Irlanda, Radio Telefís Éireann (RTE)