

La evolución de la figura materna en las películas sobre el conflicto irlandés

The evolution of the image of the mother in films about the Irish conflict

Josefina Martínez Álvarez¹

UNED (España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0195-7448>

Recibido: 13-02-2024

Aceptado: 25-04-2024

Resumen

Los cineastas han definido unos estereotipos femeninos y maternos en aquellos filmes dedicados a la violencia política irlandesa desde 1926. La fuerte retórica nacionalista de estas películas ha mantenido casi inmutables los atributos de las madres como mimesis de la patria. Al iniciarse los Procesos de Paz en 1996 y tras la firma de los Acuerdos de Viernes Santo de 1998, directores y guionistas han enriquecido sus narrativas para mostrar la presencia de las mujeres en la esfera pública. La producción de estas películas, realizada en tres países diferentes, Irlanda, Gran Bretaña y Estados Unidos, ha determinado los modelos de la maternidad en consonancia con el imaginario colectivo de los diferentes públicos, influyendo a su vez en la construcción del relato sobre el conflicto armado y las mujeres.

Palabras-clave: Maternidad, Mujeres, Irlanda, Terrorismo, Cinematografía, Violencia política, Irlanda del Norte, IRA

Abstract

Filmmakers have defined the feminine and maternal stereotypes in films dedicated to Irish political violence. The strong nationalist rhetoric of these

¹ (jmartinez@geo.uned.es). Profesora Titular de Universidad de Historia Contemporánea en la UNED. Ha centrado su investigación en la historia del cine español, el comercio exterior del cine o las representaciones cinematográficas de diversos procesos históricos, publicando diferentes monografías, libros colectivos y artículos científicos. Ha participado en varios proyectos de investigación con financiación nacional e internacional. En los últimos años se ha centrado en el análisis de la relación entre el cine y la violencia política. Por otra parte, ha desarrollado su carrera profesional en Televisión Española y Antena3 TV como asesora cinematográfica y redactora ENG.

films has kept the attributes of mothers as mimesis of the homeland almost unchanged since 1926. When the Peace Processes began in 1996 and after the signing of the Good Friday Agreements in 1998, directors and screenwriters enriched their narratives to show the presence of women in the public sphere. The production of these films, made in three different countries, Ireland, Great Britain and the United States, has determined the models of motherhood in line with the collective imagination of the different audiences, influencing in turn the construction of the story about the conflict and the women.

Keywords: Motherhood, Women, Ireland, Terrorism, Cinematography, Political Violence, North Ireland, IRA

Introducción

Desde que las sufragistas irlandesas fundaran en 1914 el *Cumann na mBan*², hasta que dos mujeres han ocupado los más altos cargos del gobierno norirlandés, en febrero de 2024, han tenido que transcurrir 110 años. Como ministra principal, la nacionalista, republicana y católica del Sinn Féin, Michelle O’Neill; como viceministra, Emma Little-Pengelly, del protestante y probritánico Partido Unionista Democrático (DUP por sus siglas en inglés). O’Neill estudió contabilidad, es hija de un exmiembro del IRA y madre soltera desde los 15 años³. Por su parte, la abogada Emma Little-Pengelly, asesora especial de dos primeros ministros y diputada, es hija de Noel Little⁴, conocido como “John Little”, quien fuera líder del grupo lealista Ulster Resistance (UR) y exmiembro del Ulster Defence Regiment (UDR), y condenado por conspiración relacionada con el terrorismo. Sobre la controvertida vida de John Little se basó el personaje protagonista de *Cinco minutos de gloria* (O. Hirschbiegel, 2009). El gobierno de estas dos mujeres representa la evolución social y política norirlandesa, tanto en aras de mantener la paz como de aumentar la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Pero también señalan la persistencia de nacionalismos inmiscibles, enfrentados desde el siglo XVII.

Para alcanzar este espacio tan relevante en el ámbito público, las mujeres irlandesas y norirlandesas han traspasado los márgenes tradicionales que la sociedad patriarcal les había asignado. Del medievo a la contemporaneidad, en el imaginario simbólico victoriano e irlandés, como sentenciara la novelista Mary E. Butler “la mujer irlandesa ha imperado de forma autócrata en el reino del hogar” (Weekes 2000). Ese feudo fue adquirido gracias a una

² Consejo de Mujeres Voluntarias de Irlanda.

³ *BBC News Mundo*, 5 de febrero de 2024. <https://www.bbc.com/mundo/articulos/c0vjpejv9q9o>

⁴ *BBC News*, 3 de febrero de 2024. <https://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-politics-67764370>

maternidad omnipresente que, incluso, quedó salvaguardada por el artículo 41 de la Constitución de 1937 de la República de Irlanda. El texto, aún vigente, declaraba como un derecho fundamental que “con la vida en el hogar, la mujer otorga al Estado un apoyo sin el cual no se puede alcanzar el bien común”⁵. Esta idealización nacional engendró una aceptación cultural incuestionable que se plasmó en todas las artes, sobre todo en la literatura (Innes 1993). Reconocidas pero relegadas, las mujeres y madres se recogieron en el espacio doméstico, renunciando a la actividad en la esfera pública. No obstante, también las hubo que durante estos 110 años batallaron, primero, por el derecho al voto, después por la igualdad de derechos y finalmente por alcanzar la paz. Una gran parte de las mujeres, se enfrentaron a las tradiciones o permanecieron en el hogar, al menos hasta que en 1998 se firmaran los Acuerdos de Viernes Santo⁶, sufrieron una guerra civil declarada (28 de junio de 1922 y el 24 de mayo de 1923) y otra sin declarar –comenzada en octubre de 1968 los denominados *Troubles* (Los problemas, *na Trioblóidi*, en gaélico irlandés)–, durante casi un siglo, las madres y las mujeres temieron por su vida, por la de sus hijos y por sus familias.

En los últimos años los historiadores han analizado desde diversos ángulos la trascendencia de los movimientos independentistas, el auge de los nacionalismos y la virulencia del terrorismo endógeno en Occidente a partir de 1968, siendo particularmente intenso en Irlanda del Norte (Marwick 1998; Rapoport 2006; Avilés, Azcona, Re, 2019). También se ha estudiado ampliamente la percepción en los medios de comunicación de los roles y de las narrativas de la violencia política en nuestro entorno (Lynch, Argomaniz 2017). Por otra parte, diferentes autores se han centrado en la producción cinematográfica dedicada a la violencia política en Irlanda, bien desde la perspectiva de la propia República de Irlanda (Barton 2004; Hill 2006), bien desde la británica (Gallager 2023) o desde la norteamericana, puesto que al otro lado del Atlántico residen más de 36 millones de américo-irlandeses (Connelly 2012). Distintas publicaciones componen un abultado corpus que permite obtener una visión de conjunto sobre la presencia del conflicto norirlandés en la cinematografía occidental. Estudios cuantitativos sobre los filmes producidos a lo largo del tiempo, da cuenta de su relevancia en la cinematografía occidental (McLoone, Rockett 2007; Rojo 2013).

Desde la primera película de ficción filmada en Dublín en 1926, *Irish Destiny*, de George Dewhurst, hasta el estreno de *Belfast* de Kenneth Branagh en 2021, hemos tenido en cuenta 66 cintas relacionadas con la violencia política

⁵ <https://www.irishstatutebook.ie/eli/cons/en/html> Las traducciones son de la autora.

⁶ El 10 de abril de 1998 se firmaron los llamados Acuerdos de Viernes Santo o de Belfast. Con el pacto de los gobiernos británico e irlandés y la aceptación de la mayoría de los partidos políticos norirlandeses, finalizaba el conflicto de Irlanda del Norte. Aún en 2019 la periodista norirlandesa Lyra McKee, que investigaba sobre asesinatos del IRA no resueltos, murió de varios disparados efectuados por un encapuchado del IRA Auténtico en Derry. <https://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-60060498>

en Irlanda para elaborar este estudio⁷. De ellas, quince (solo dos irlandesas) se produjeron antes de 1970 y 53 fueron filmadas a partir de la llegada del ejército británico en agosto de 1969 al Úlster. Estas últimas han retratado más los acontecimientos posteriores que los hitos épicos de principios de siglo. La producción de estas 66 películas se reparte básicamente entre empresas de tres países: treinta son británicas; trece solo de casas irlandesas; once norteamericanas y una alemana. Otras diez cintas se filmaron en régimen de coproducción⁸. Prácticamente la mitad de estos largometrajes, treinta y uno, se proyectaron en las pantallas españolas o se presentaron en festivales de nuestro país⁹.

Según el país productor y la nacionalidad de los cineastas que realizaron las películas, lo que condiciona el tratamiento del conflicto y el diseño de los personajes, orientados básicamente a los públicos internos, se han definido los elementos fundamentales de las narrativas y los estereotipos femeninos. Esta variedad de empresas productoras y de directores, entre los que tan solo ha habido seis mujeres¹⁰, ha configurado el relato dentro de cada país y los modelos concretos de madres a cuyo análisis dedicaremos este trabajo.

La mayoría de las películas sobre el conflicto en Irlanda se centra en la identidad masculina y más concretamente en la virilidad y la violencia. La trama principal se desarrolla en el ámbito público y sus protagonistas son los hombres; las tramas secundarias se desenvuelven en la órbita privada del romance, el hogar y la vida doméstica, donde desempeñan su actividad las mujeres. Apenas si hay once¹¹ películas cuyo protagonismo sea femenino, y solo tres en las que a las madres se las eleve al rango de protagonistas principales: *En el nombre del hijo* (T. George, 1996), *Titanic Town* (R. Michell, 1998) y *Agente doble* (J. Marsh, 2012). No obstante, comparándose con el resto de las películas que tratan el terrorismo endógeno en Occidente, el volumen de películas donde aparecen las madres es mucho más elevado en el caso irlandés. En otros países, –Alemania, Italia, España, Colombia y Estados Unidos–, en la mayoría de los filmes las mujeres desempeñan papeles de coprotagonistas o secundarios

⁷ Se ha seguido el criterio utilizado en dos relaciones diferentes, los títulos incluidos en CAIN Archive Movies with 'the Troubles' as a theme (1968 to present) <https://cain.ulster.ac.uk/images/cinema/nimovies.htm> y el catálogo elaborado por Connelly en 2012.

⁸ Cuatro coproducidas por Irlanda y Reino Unido; tres más a las que se unieron productoras de Estados Unidos. *El viento que agita la cebada* (K. Loach, 2006), además de participar en la coproducción Irlanda y Estados Unidos, colaboraron España y Francia.

⁹ <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>

¹⁰ Las norirlandesas Mary McGuckian, Pat Murphy, Maeve Murphy y Marion Comer, la británica Deborah Warner y la canadiense Kari Skogland.

¹¹ *El arado y las estrellas* (J. Ford, 1936), *Mi adorable enemiga* (H. C. Potter, 1936), *Mi leben für Irland* (M. Kimmick, 1941), *I see a Dark Stranger* (F. Lauder, 1946), *Cal* (P. O'Connor, 1984), *Patriots* (F. Kerr, 1994), *En el nombre del hijo* (T. George, 1996), *This is the Sea* (M. McGuckian, 1996), *Titanic Town* (R. Michell, 1998), *Silent Clare* (M. Murphy, 2001) y *Sadow Dance* (J. March, 2012).

(Martínez, 2022a; 2022b; 2022c). En el caso irlandés, las madres representan una alegoría de la tierra, de la patria, enraizada muy profundamente en el imaginario colectivo (O'Connor 1984:82). A pesar de su escasa intervención en las tramas, su presencia humaniza y modula unos argumentos que, de otro modo, serían una suerte de películas centradas en la violencia.

En cuanto a las narrativas, en general se han expuesto tesis que revelan la larga tradición de la figura femenina como icono sufriente de la patria irlandesa frente a la violencia masculina, símbolo del colonialismo británico (Kiberd 1996). Específicamente en los estudios sobre el cine (Cullingford 1997), diversos textos analizan el simbolismo de la mujer (Meaney 1998; Villar-Argáiz 2007) y en concreto el de la maternidad (Edge 1999) y su influencia en los protagonistas masculinos (Merivirta 2013). Respecto al cine político internacional, varios trabajos han abordado los estereotipos femeninos creados a partir de las revueltas de Mayo del 68 (Carlsten 2007; Martínez 2022a), los perfiles más representativos de las mujeres en los filmes sobre el terrorismo endógeno occidental (Kearns 2004; Martínez 2022b), los modelos de mujeres relacionadas con el IRA (O'Connor 1984) o el tratamiento de las víctimas femeninas tras el inicio de los procesos de paz (Martínez 2022c).

En este artículo se va a realizar un análisis diacrónico de las características que definen la maternidad en los filmes, teniendo en cuenta la producción de las películas. Este examen permitirá identificar el modelo de madre convenido por las estructuras sociales y de poder desde los inicios del conflicto irlandés. Asimismo, pretendemos mostrar las diferentes convicciones de estas tres sociedades y cómo los cineastas han respetado o subvertido el estereotipo de madre, en función de los públicos a quienes van dirigidas sus obras, y en aras de su reconocimiento o denuncia.

La figura materna, una referencia constante a través del tiempo

El sábado de Pascua de 1926, ante la enorme expectación de los dublineses, en el cine Corinthian se estrenaba la primera película de ficción realizada sobre el Levantamiento de Pascua, *Irish Destiny*. Para celebrar el décimo aniversario del tan señalado acontecimiento —que daría comienzo a un proceso de independencia que culminaría en 1937¹²—, el médico judío y empresario teatral Isaac “Jack” Eppel había escrito y producido el filme. En él, un militante del IRA, de familia rural acomodada, se presta voluntario para ir a Dublín y avisar a sus jefes de que los *Black and Tans*¹³ han planeado atacarlos.

¹² Un amplio estudio del proceso irlandés en (Bell 1979).

¹³ Término coloquial aplicado a la Fuerza de Reserva reclutada en Gran Bretaña por la Royal Irish Constabulary (RIC) entre 1920 y 1921 para detener la revolución irlandesa. El apodo proviene de su uniforme improvisado, verde oscuro (que parecía negro) y caqui. Se ganaron una infame reputación

Al desaparecer, la madre, creyéndole muerto, sufre un terrible shock que le deja ciega. Entre tanto la prometida del joven, la maestra, es raptada y casi violada por un siniestro destilador de alcohol y sus borrachos compadres fieles a los *Tans*. El protagonista, tras huir junto a un gran número de presos, llega justo para salvar a la joven del estupro.

El éxito local de *Irish Destiny*, que incorporaba escenas coloreadas y documentales de la quema de Cork y de la destrucción de la Casa de Aduanas de Dublín, la llevó a exhibirse en Londres. Pero allí obtuvo la honrosa distinción de ser una de las cinco películas prohibidas en 1926 –junto a *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925)¹⁴–. En estas circunstancias, se remontó la película eliminando las escenas de soldados británicos muertos a tiros por los voluntarios, la fuga masiva de los presos republicanos, y el júbilo en las calles y en los campos a celebrar el éxito de la “lucha armada” (Parson 2006). Sin estas secuencias y otras muchas, la cuasi nueva versión se estrenó en Londres con el título *An Irish Mother*, resultando un fracaso. También viajó a Estados Unidos, donde se estrenó en abril de 1927 bajo el título *Dublin Fighting*. La crítica norteamericana la calificó de “amateur”, y tildó su fotografía de “muy deficiente”, lo que no fue óbice para que el teatro neoyorkino Daly se llenara de irlandeses que aplaudieron a rabiar cuando abatieron a los *Tans* y se turbaron al caer algún voluntario bajo las balas británicas.

Esta primera representación de una madre continuaba la línea de idealizarla como una alegoría de la Virgen María. Sus poses, su recogimiento y su dolor forman parte de esa identidad de género que refuerza la idea de que el sacrificio del hijo será recompensado al alcanzarse finalmente la felicidad de Irlanda. El cine, un arte nacido en los inicios del siglo XX, se va a nutrir de la imaginería de las ideologías dominantes, aplicado a las mujeres desde siglos anteriores. Esta imagen de madre, metáfora de la Patria, se mantiene en los filmes rodados con posterioridad: por ejemplo, en la silenciosa y anciana madre de un revolucionario de la británica *El delator* (A. Robison, 1929). El protagonista, al ir a despedirse de ella antes de huir por haber matado a un policía, es denunciado por otro activista –celoso al verle abrazar a su antigua novia, ahora con él–, lo que desencadenará la tragedia.

Bien por proteger a las madres, bien porque los hombres consideran fuera de sus intereses los asuntos que se desarrollan en la esfera pública, ellas viven en la total ignorancia respecto a las actividades de sus hijos. Solo cuando se las necesita, en situaciones de grave peligro, se las implica. Entonces, las madres no tienen elección a la hora de esconder a rebeldes o a la de acompañar a hijos malheridos en sus últimos momentos, como sucede en la británica *The*

por su brutalidad contra los civiles.

¹⁴ *The Irish Time*, 11 de marzo de 2006. <https://www.irishtimes.com/opinion/an-irishman-s-diary-1.1027041>

Gentle Gunman (B. Dearsen, 1952), en la norteamericana *The Night Fighters* (T. Garnett, 1960) o la irlandesa *Broken Harves* (M. O'Callaghan, 1994). Palmaria es la secuencia de la británica *En el nombre del hijo* (T. George, 1996) cuando la madre acude a las dependencias policiales tras la detención de su hijo. Desde su ignorancia e incomprensión, en una escena muy tensa, entre dientes y con tono profundo interpela y afirma: “Disparaste a un hombre”, a lo que responde el muchacho: “Pero era un soldado”. Con mayor intensidad dramática la madre contesta: “Pero también era hijo de alguien como tú eres el mío”. Tras un silencio, la madre le acusa de haberle mentido y él sentencia: “Tenía que hacerlo, te mentí porque quería protegerte... Pensé que no sabrías qué hacer... Llevas años tratando de vivir al margen de esto.” Y ella concluye: “¡Soy tu madre, no vengas con que me protegías!”.

A lo largo de los 60, más allá de las campañas fronterizas emprendidas en 1956 por el IRA, y suspendidas en 1962 por el escaso apoyo popular, el conflicto norirlandés se tornó relativamente tranquilo. En estos momentos, en Estados Unidos y en Gran Bretaña se filmaron dos películas que aportaron nuevas facetas a las madres irlandesas tradicionales. En la británica *The Night Fighters* (T. Garnett, 1960), la madre, aun conociendo las ambiciones independentistas de su familia, les refrena y muestra su empatía con el dolor de otras madres. Con enfado apaga la radio cuando informan sobre ataques de los alemanes a barcos ingleses en el Atlántico. “¡Gran noticia!”, afirma el padre, impaciente porque sus hijos hostiguen a los británicos. “Sí, ¡gran noticia para las madres cuyos hijos quedaron en el mar!”, responde airada la madre. Asume así el discurso humanista donde prevalecerá la preservación de la vida por encima del sentimiento nacionalista.

Diferente a todos los estereotipos anteriores es el de la madre alegre y jovial que presenta la biografía del primer dramaturgo socialista y nacionalista irlandés Johnny Cassidy en la británica *El soñador rebelde* (J. Ford y J. Cardiff, 1965). Basada en los escritos autobiográficos de Cassidy, y aprobado el guion por él mismo, John Ford comenzó el rodaje en Dublín, aunque tuvo que abandonar tres semanas después por una grave enfermedad¹⁵. Aquí, se describe a una madre humilde, provisoras y acogedora que fomenta las aptitudes artísticas de sus hijos, a la vez que entiende su rebeldía. Prácticamente hasta *En el nombre del hijo* (T. George, 1996), cercanos ya los Acuerdos de Viernes Santo, no aparecerá otra madre, amorosa y dichosa, hasta que no se desencadene la tragedia en la trama.

Estas películas, anteriores a los años 70, van a retratar la condición femenina irlandesa de principios de siglo que, al igual que la de las mujeres de otros países, dependía de su contexto geográfico, su clase social y su educación, factores que condicionaban más que la religión. Excepto en dos casos, *Irish*

¹⁵ *The complete Rod Taylor Site* <http://www.rod Taylorsite.com/youngcassidy.shtml>

Destiny o *La hija de Ryan* (D. Lean, 1970), las coprotagonistas que aparecen en los filmes pertenecen al ámbito urbano. Ellas no desempeñan actividades políticas: las reuniones son de varones y esperan en el hogar sin ser informadas de lo hablado o pactado. Solo en las dos películas de John Ford hay una mínima representación femenina. En *El delator*, la coprotagonista acompaña en silencio a su entonces novio a una reunión y en *El arado y las estrellas* (J. Ford, 1936), una mujer desfila uniformada seguida de niños, justo antes del Levantamiento de Pascua. Es de señalar que este relato transmitido por la cinematografía se alejaba de la realidad, puesto que desde 1900 las mujeres habían creado asociaciones como el *Inghinidhe na hÉireann* (Las hijas de Irlanda), el Sindicato de Trabajadoras Irlandesas o la Unión de Trabajadoras Irlandesas, así como formado parte del Sinn Féin o de la Liga Gaélica. Además, ha sido suficientemente demostrado que cerca de 200 mujeres participaron en el Levantamiento de Pascua realizando muy distintas funciones logísticas, e incluso hubo francotiradoras (McCoole 2003).

Esa constante implicación femenina, sobre todo de las sufragistas, hizo que la constitución del Estado Libre Irlandés de 1922 reconociera el derecho al voto a todas las mujeres mayores de 21 años¹⁶. Este gran logro detuvo el progreso subsiguiente, en cuanto a la consecución de mayor igualdad de derechos, hasta 50 años después, lo que se reflejó en las películas filmadas durante todo este periodo. Y si las mujeres urbanas apenas tienen una representación en los filmes, qué decir de las campesinas, quienes sufrían la lacra de la emigración y de las bajas tasas de matrimonio. El socialista y nacionalista James Connolly en su *The Re-Conquest of Ireland*, publicado en 1915, describía a las campesinas irlandesas como “las esclavas de los esclavos” y el cine, realizado para el entretenimiento de las clases medias urbanas, no contaba entre sus objetivos el mostrar la realidad de aquellas mujeres que frecuentaban poco las salas de cine y malvivían en campos y aldeas.

Madres asexuadas

La literatura y la iconografía nacionalista negaba a las mujeres una “sexualidad autónoma en su idealización de la maternidad asexuada” (Nash 1993). Siguiendo esta tradición, en la mayoría de los filmes, las madres son corrientes amas de casa o ya ancianas campesinas portadoras de las tradiciones populares, en consonancia con los ideales estatales contemporáneos. La castidad de las madres y, por ende de las esposas, continúa desempeñando un papel crucial en el imaginario cultural católico norirlandés bien entrado el siglo XX. La censura cinematográfica irlandesa, establecida en 1923, prohibía

¹⁶ En 1918 las mujeres mayores de 30 años podían votar según la constitución británica..

las películas o escenas consideradas indecentes, obscenas, contrarias a la moralidad pública, por lo que cualquier representación alejada del discurso canónico, no tenía cabida en las pantallas (Rockett, 2004). Esta situación se mantendrá hasta mediados de los 60, pero en el imaginario colectivo se va a perpetuar esta idea de las madres asexuadas en aquellas películas donde el conflicto político es sustancial. De hecho, todavía a finales de los noventa, incluso a la “revolucionaria” Bernie de *Titanic Town* (R. Michell, 1998) su marido le reprocha que “nunca quieres venir a la cama”. Entre los matrimonios, en el momento de iniciarse una escena amorosa, la actividad sexual se suspende por el llanto de un bebé, como en *Juego sucio* (J. McBride, 1997) o en *50 hombres muertos* (K. Skogland, 2008).

Otra característica generalizada de las madres es la condición de viudas en todas las filmografías. Razones políticas y económicas explican esta ausencia masculina. Por lo demás, sean jóvenes o ancianas, tienen a su cargo una abultada prole. Viuda es la madre de la británica *The Informer* (A. Robison, 1929), como lo es la vecina de la protagonista de la norteamericana *El arado y las estrellas* (J. Ford, 1936), donde, en una macabra secuencia, dentro del ataúd de su hija recién fallecida, esconden las armas durante una redada. Viuda queda la joven amiga del protagonista de la también norteamericana *Adorable enemiga* (H. C. Potter, 1936); viuda con dos hijos es la granjera de la británica *The Gentle Gunman* (J. Mills, 1952) o la madre de la prostituta de la irlandesa *Lucas de rebeldía* (B. Dearsen, 1952), a quien el general del IRA le prohíbe ejercer dicha profesión, como si tuvieran otras muchas posibilidades para sobrevivir. Viuda es la protagonista de la británica *Cal* (P. O’Connor, 1984), una italiana católica, casada con un policía protestante a quien asesina el IRA. Todavía en las películas británicas producidas en el siglo XXI, las madres tienen esa condición, como ocurre con la del informante de *50 hombres muertos* (K. Skogland, 2008), la joven protagonista de *Doble agente* (J. Marsh, 2012) y su propia madre, como la de James Gralton y su propia hermana en *Jimmy’s Hall* (K. Losch, 2014). Una ley no escrita impedía, prohibía y castigaba a las mujeres, cuyos hombres habían estado involucrados en el conflicto, a la hora de tener cualquier tipo de relación afectiva con otros hombres. Este es el principio que desata el drama en la coproducción irlando-norteamericana-británica *The Boxer* (J. Sheridan, 1997), al acercarse la coprotagonista, cuyo marido está en la cárcel, a su antiguo novio. Su hijo, airado ante la trasgresión, quema el gimnasio donde entrenaban muchachos católicos y protestantes. De todas las obras en que una madre es protagonista, esta fue la que gozó de un mayor reconocimiento por parte de la crítica, el público y la academia (Tabla 1).

TABLA 1. ACEPTACIÓN DE LAS PELÍCULAS SEGÚN SU RECAUDACIÓN Y PREMIOS OBTENIDOS

Año	Título	País	Recaudación en dólares	Premios
1992	<i>Juego de patriotas</i>	USA	178.051.587	
1997	<i>The Jackal</i>	USA	159.330.280	
2017	<i>El extranjero</i>	RU	145.511.646	
1996	<i>La sombra del diablo</i>	USA	140.807.547	
1993	<i>En el nombre del padre</i>	IR	65.796.862	7 Nominaciones Oscar
1992	<i>Juego de lágrimas</i>	RU	62.548.947	Oscar: Mejor guion original. 6 Nominaciones
2021	<i>Belfast</i>	RU	49.158.343	Oscar: Mejor guion original. 7 Nominaciones
1994	<i>Volar por los aires</i>	USA	30.156.002	
2006	<i>El viento que agita la cebada</i>	IR/RU/AL/ES/IT	22.903.165	Cannes: Palma de Oro
1997	<i>The Boxer</i>	IR / USA / RU	16.534.578	Berlín: Sección oficial
2008	<i>Hunger</i>	IR	3.185.113	Cannes: Cámara de Oro (mejor ópera prima)
2014	<i>71'</i>	RU	3.062.178	NBR: Mejor película independiente
2012	<i>Agente doble</i>	IR	2.255.291	Sundance y Berlín: presentada fuera de concurso
2002	<i>Bloody Sunday</i>	RU	1.758.689	Berlín: Oso de Oro (ex aequo)
1987	<i>Requiem por los que van a morir</i>	RU	1.432.687	
1990	<i>Agenda oculta</i>	RU	1.232.210	Cannes: Premio Especial del Jurado
2008	<i>50 hombres muertos</i>	RU	812.872	Independent Spirit: Nominada
1996	<i>En el nombre del hijo</i>	RU	671.437	Cannes: Nominada
2009	<i>Cinco minutos de gloria</i>	RU	364.355	Sundance: Mejor dirección internacional
1998	<i>Titanic Town</i>	RU	65.793	Locarno: Premio del Jurado. Mejor director
2004	<i>Omagh</i>	IR	57.684	San Sebastián: Mejor guion
1998	<i>Juego sucio</i>	IR	-----	Venecia: Nominada al León de Oro

A pesar de la moral victoriana, la filmografía británica es menos estricta con las mujeres y rompen este principio de personajes femeninos sin derecho al amor. Ejemplo de ello es la abuela republicana de *Larga es la noche* (C. Reed, 1947), que ofrece lecciones de vida a su nieta intentando disuadirla para que no vaya detrás de un militante del Sinn Féin. Ella misma –le confiesa– se casó con un rebelde que un día desapareció, como otros tantos. No le buscó, se quedó a vivir su vida. Con el tiempo, “pasé buenos ratos con Franky”, cuidó de sus 11 hijos, de la nieta y ahora espera en paz su fin. Al ser una abuela rompedora según la visión británica, no espera ni busca al marido. Transgrede una ley atávica aunque transmite valores tradicionales a su nieta.

Más complejo es el perfil de la madre protagonista de la película alemana *My Leben für Irland* (M. Kimmich, 1941), filmada en plena Segunda Guerra Mundial para un público contrario a los británicos. La acción se inicia en el Dublín en 1903 y gira en torno a una madre que cuida y esconde a los rebeldes, amorosa con su hijo, patriota, pero que no llega virgen al matrimonio. Al ir a casarse en prisión con un condenado del IRA, le confiesa estar embarazada. La visión extranjera sobre las mujeres irlandesas independentistas resalta esta contravención, además de presentarla como una joven viuda, objeto de deseo de un compañero de su hijo, quien sublima este amor preservando el honor de la madre, pues ha sido testigo de que ella escondía al jefe rebelde en su casa.

El dejarse llevar por la lujuria, para las jóvenes acarrea graves consecuencias. Con una finalidad moralizante, en los filmes norteamericanos aparecen las madres solteras, dramática realidad muy extendida en Irlanda¹⁷. Lejos de adoptar la postura opaca de la administración, la iglesia y las familias, todas ellas proclives a desterrar de las comunidades a las jóvenes seducidas y abandonadas, mujeres menesterosas con un bebé en brazos, aparecen en escenas que se desarrollan en tascas y garitos. Denigradas por otras mujeres, son acusadas de mentir al pretender esconder su soltería amparadas en una guerra que se ha llevado a esposos inexistentes. Así ocurre, por ejemplo, en *El arado y las estrellas* donde, entre la épica del Levantamiento de Pascua, John Ford retrata el malvivir denigrante de unas madres cuya única salida es la prostitución. En cierto modo, esta injusticia a la que están sometidas las mujeres, y el resto de la población que vive en la miseria, pretende justificar la rebelión contra los británicos.

¹⁷ Se calculan unas 85.000 madres solteras desde 1900 a 1998, la tasa más elevadas en los países del entorno. *Report of the Commission of Investigation into Mother and Baby Homes*. From Department of Children, Equality, Disability, Integration and Youth. Published on 12 January 2021. <https://www.gov.ie/en/publication/22c0e-executive-summary-of-the-final-report-of-the-commission-of-investigation-into-mother-and-baby-homes/>

Lo inevitable: el destino de un país representado en las madres

Otro aspecto que define a la madre irlandesa tradicional es el de la trágica aceptación de lo inevitable, la participación de los hijos en la lucha y sus ansias de heroísmo. Intentan prevenir y alejar a los jóvenes de la muerte, como en la británica *The Gentle Gunman* (J. Mills, 1952), donde el hijo abofetea a la madre cuando ésta niega a la policía que él haya participado en un atentado. En la también británica *Domingo sangriento* (P. Greengrass, 2003), una desasosegada madre ruega al chico que no acuda a la manifestación, sin lograrlo. En ambos casos las consecuencias serán letales. En otras ocasiones, acatan las decisiones de sus hijos sin cuestionarlas, acompañándolos, como en la irlandesa *Silent Grace* (M. Murphy, 2001). Aquí, una madre vulgar no comprende cómo su hija se ha declarado republicana, si su aspiración era ser cantante. O la madre de Bobby Sands en la irlandesa *Hunger* (S. McQueen, 2007), quien solo tiene tres frases en toda la película para preguntarle sobre su alimentación al iniciar la huelga. No pronunciará ni una sola palabra cuando le acompañe en sus momentos postreros.

Estos atributos de pasividad y melancolía se manifiestan en aquellas madres que sufren las consecuencias o la pérdida de sus hijos por el conflicto, aunque ellas y los propios hijos sean víctimas inocentes. Este estereotipo se repite en las tres cinematografías. Por ejemplo, a la madre de la irlandesa *En el nombre del padre* (J. Seridam, 1993) sobrepasada por la situación, solo se le ocurre envolver salchichas para su cuñada londinense cuando a su hijo le están sacando de Belfast amenazado por el IRA. Después, solo escuchará silenciosa en el juicio. Más resignada y sombría es aún la madre de *A Belfast Story* (N. Todd, 2013), conforme con la dolorosa muerte de su hija causada por la explosión de una bomba del IRA en un autobús. Ahora, veinte años después, al ser asesinados varios terroristas, ni la venganza, ni su muerte, le consuelan pues, como le indica a su marido, estas muertes no le devolverán a su hija.

Los cineastas también van a desarrollar perfiles de madres que se enfrentan al terrorismo por defender a los hijos. Un ejemplo lo tenemos en la Cathy de la norteamericana *Juego de patriotas* (P. Noyce, 1992). Representa un caso singular pues es una madre estadounidense que acepta la violencia como modo de defensa. En este caso, la esposa de un exanalista de la CIA que, de viaje en Londres, evita un atentado en el que morirá un terrorista del IRA. Su hermano viajará a Estados Unidos para vengarse intentando acabar con la vida de su mujer y de su hija. De hecho, les provoca un accidente de tráfico hiriendo gravemente a la pequeña. Cathy, además de invitar a su marido a que tome las medidas necesarias para protegerlas, golpeará con la culata de una escopeta a un terrorista que se acerca peligrosamente a su hija en su propia casa.

El proceso de paz: madres que actúan en vez de los hombres

El 31 de agosto de 1994 el IRA decretaba una tregua que fue recibida con gran entusiasmo. Parecía posible la paz. Con prevención, comenzaron a filmarse películas algo más optimistas, que planteaban la posibilidad de que se establecieran relaciones personales entre católicos y protestantes, con un final feliz, a pesar del drama circundante. Será la directora irlandesa Mary McGuckian quien rueda un drama romántico, *This Is the Sea*. En él, un joven burgués católico de Belfast –cuya madre es una viuda, moderna y desenfadada, vestida de rojo que se pinta los labios y que previene comprensiva a su hijo de los peligros de la juventud– se enamora de la hija de unos granjeros protestantes pertenecientes a la comunidad puritana de los Hermanos de Plymouth. Aquí, la austera madre protestante contrasta con la sofisticada y poco observante madre católica, rasgos que suelen caracterizar en la mayoría de las películas a las católicas, por lo general más rígidas y estrictas.

En este corto periodo de tiempo, hasta los Acuerdos de Viernes Santo, firmados en 1998, se hicieron más frecuentes los guiones que alejaban a las madres de la inevitabilidad del destino, presente ya desde 1926 en *Irish Destiny*. Los cineastas ingleses e irlandeses modificaron el rol tradicional desempeñado por la sufrida madre irlandesa a mediados de los 90, transformándola en un agente activo del cambio sociopolítico. Y si en *This Is the Sea* parecía posible el romanticismo, en *The Bóxer* (J. Sheridan, 1997) o *Nada personal* (T. O’Sullivan, 1997) se plantea la posibilidad de demandar el cese de las acciones terroristas, lo que había desaparecido del discurso cinematográfico desde mediados de los 70, en *Jaque a la Reina* (D. Sharp, 1975). Estas películas buscan dramatizar expresamente el fin de la lucha armada y para ello presentan líderes católicos preocupados en avanzar hacia una reconciliación pacífica llegando a un acuerdo con la administración británica, en franca contraposición con otros radicales intransigentes contrarios a terminar con la violencia.

En la angloirlandesa *En el nombre del hijo* (T. Georges, 1996) también se hace explícita la posibilidad de negociación aunque a un coste elevadísimo. Filmada desde una perspectiva femenina, tiene por protagonistas a dos madres aparentemente muy diferentes: Katleen, maestra, morena, de clase media, viuda, apolítica y que desconoce la pertenencia de su hijo al IRA. Por otra parte, Annie es una granjera pelirroja, ferviente republicana, cuyo marido está muy enfermo y que apenas aparece, se muestra orgullosa y cómplice de las acciones de su hijo. En ambos casos son madres sobre las que recae la responsabilidad y el cuidado de los hijos. Sus clases sociales representan los dos estratos de la comunidad católica norirlandesa. Katleen es una mujer de modales refinados y educada, profesora de baile en un colegio católico y Annie es tosca y descarada. La indiferencia de Katleen hacia la política se yuxtapone al fanatismo de Annie.

Las dos se enfrentan a la autoridad, en el caso de Katleen, a la madre superiora que decide expulsarla, pero a la que Katleen desobedece y, en el caso de Annie a los guardias, que han levantado una barricada en un camino y dificultan el paso de sus vacas. Katleen se apoya en la fuerza moral que le confiere el luchar por la vida de su hijo y Annie en el propio IRA pues ella es militante, su hijo es uno de los cabecillas y otro hijo murió por la causa.

Ambas son lanzadas a la esfera pública de la política y de la violencia a través de sus hijos, teniendo, además, que resolver un difícil conflicto moral. Katleen, se niega a “colaborar con la violencia”, tal y como le dice a Annie cuando el hijo de Katleen le entrega un mensaje para la cúpula del IRA, a la que Annie tiene acceso directo. En la trama, una narración ficticia, los hijos de ambas mujeres son condenados por atacar a un convoy británico y matar a un soldado. Los jóvenes se declaran prisioneros de guerra del Ejército Republicano Irlandés (IRA) y no reconocen la jurisdicción del tribunal británico. Poco después se adhieren a la huelga de hambre que acabará con la vida de Bobby Sands¹⁸. Al embarrancar las negociaciones políticas entre británicos y el IRA, los jóvenes continuarán con su huelga. Este será uno de los periodos más sangrientos de los *Troubles* (Taylor 1997)¹⁹.

Las madres saben que pueden firmar la alimentación forzada. En una visita, le dice su hijo a Katleen que está orgulloso de ella por haber respetado sus convicciones. “Tú has elegido lo que querías, pero nosotros no hemos tenido elección”, le contesta. El grave dilema moral de ambas madres está sobre sus conciencias. En el funeral de otro joven, el sacerdote lo explica: “Es la ley de Dios el salvar vidas, debemos salvar vidas aunque sea impopular. No permitáis que muera nadie más.” Annie verbaliza con ira su impotencia, ni puede traicionar a su hijo, ni tiene derecho a elegir. Por su parte, Katleen cada vez más involucrada con el final de la huelga, arriesga su vida conduciendo a un miembro del gobierno ante el jefe del IRA. A punto de alcanzarse un acuerdo, las negociaciones se paralizan a causa de los personalismos. Al fallar las estrategias masculinas, las madres han de actuar. Katleen, a quien su hijo le pidió que no le dejara morir, con el apoyo explícito de su hija, firma el consentimiento para la alimentación forzada. Mientras, Annie, consecuente con sus principios y con su historia, atrapada en el tradicional modo de pensar republicano, deja morir a su hijo. A lo largo de la trama, los personajes de *En el nombre del hijo* evolucionan en sentidos opuestos. Katleen se ha hecho más dura y más consciente políticamente, pero se mantiene decidida a salvar la vida

¹⁸ Las Cinco Demandas que exigían eran: no llevar el uniforme carcelario, exención de trabajos penitenciarios, libertad de relacionarse con otros presos, derecho a una visita por semana y devolución completa de las remisiones de condena perdidas debido a la protesta.

¹⁹ Se produjeron en total 61 muertos, entre ellos 31 civiles. El IRA asesinó a 13 policías, ocho militares, cinco miembros del RUC (Royal Ulster Constabulary) y cinco guardias de prisiones por considerarles responsables de la conculcación de los derechos de los presos.

de su hijo. Sus hijos se ablandan, lo mismo que Annie, quien se ha suavizado ante la imposibilidad de tomar una decisión en contra de su propia historia.

La huelga de hambre segó la vida de diez jóvenes. El 3 de octubre de 1981 se detuvo después de que varias madres intervinieran ante la cúpula del IRA. Trece abandonaron por motivos médicos o por mediación de las familias. Tras finalizar la huelga, el gobierno británico anunció concesiones parciales, incluida la de vestir su propia ropa. La única denegada fue la de exención de trabajos. Tras la fuga de la prisión de Maze en 1983, se cerraron los talleres y las “Cinco Demandas” de los presos resultaron satisfechas²⁰. El Sinn Féin, hasta entonces un partido minoritario, se convirtió en una fuerza política nacionalista de primer orden.

La película no obtuvo una gran acogida ni en Gran Bretaña, ni en Estados Unidos, ni tampoco en España. Estrenada en Irlanda el 27 de diciembre de 1996, recibió duras críticas, siendo calificada de prorrepública (Barton 2002). Se descalificó, por una parte, el uso de clichés al retratar como malévolo al representante de Margaret Thatcher y, por otra, la denuncia de la hipocresía de la propia primera ministra, tesis argumental de la película. Thatcher encarna a la auténtica villana. Los primeros minutos de *En el nombre del hijo*, es un fragmento de unas declaraciones a la prensa de Margaret Thatcher a su llegada a Downing Street, citando la oración franciscana por la paz: “Donde hay discordia, llevemos armonía; donde hay error, llevemos la verdad”. Sobre esta base se sustenta el film, que rebate absolutamente estas palabras y que conduce a la tragedia. Siguiendo la tesis de la necesaria permanencia femenina en el hogar, al ocupar Margaret Thatcher el máximo rango del espacio público, provocaría el mayor de los caos.

Además de los aspectos anteriores, en contra de *En el nombre del hijo* también jugó el momento de su estreno, diciembre de 1996. Después de casi dos años de paz, en febrero el IRA revocó el acuerdo, iniciando graves atentados, que ya no gozaban del apoyo popular. En España se presentó en el Festival de Cine de San Sebastián fuera de concurso y, ya en las salas, apenas obtuvo repercusión: poco más de 180.000 personas fueron a verla (Tabla 2). Aún estaba en la mente de todos los españoles los asesinatos ese año del abogado Fernando Múgica en San Sebastián, del profesor y ex presidente del Tribunal Constitucional Francisco Tomás y Valiente en Madrid y del empresario Isidro Usabiaga en Ordizia (Guipúzcoa) por negarse a pagar el impuesto revolucionario.

²⁰ Véase <https://cain.ulster.ac.uk/events/hstrike/chronology.htm>

**TABLA 2. ACEPTACIÓN DE LAS PELÍCULAS EN ESPAÑA
SEGÚN ESPECTADORES Y PREMIOS**

Año	Título	País	Espectadores	Premios
1997	<i>The Jackal</i>	USA	1.817.088	
1993	<i>En el nombre del padre</i>	IR	1.773.125	
1996	<i>La sombra del diablo</i>	USA	1.724.005	
1992	<i>Juego de patriotas</i>	USA	1.346.525	
1992	<i>Juego de lágrimas</i>	RU	621.857	Goya: Nominada
1997	<i>The Boxer</i>	IR/RU/AL/ ES/IT	483.865	Goya: Premio Mejor Película Extranjera
1974	<i>El molino negro</i>	RU	414.841	
1987	<i>Requiem por los que van a morir</i>	RU	358.783	
2021	<i>Belfast</i>	RU	326.549	Goya: Nominada
2006	<i>El viento que agita la cebada</i>	ES/AL/ IT/IR/ RU	272.986	Goya: Nominada
1990	<i>Agenda oculta</i>	RU	250.687	
1994	<i>Volar por los aires</i>	USA	222.613	
1996	<i>En el nombre del hijo</i>	RU	181.539	Presentada en San Sebastián
1979	<i>El largo Viernes Santo</i>	RU	147.852	
2017	<i>El extranjero</i>	RU	78.159	
2002	<i>Bloody Sunday</i>	RU	40.350	Presentada en San Sebastián
2009	<i>Cinco minutos de gloria</i>	RU	21.561	Presentada en San Sebastián
1998	<i>Juego sucio</i>	IR	21.283	
2014	<i>71'</i>	RU	20.491	
2004	<i>Omagh</i>	IR	19.751	San Sebastián: Premio Guion
2008	<i>50 hombres muertos</i>	RU	15.201	
1998	<i>Titanic Town</i>	RU	12.038	
1997	<i>Un gesto más</i>	ES/AL/RU	11.354	
1998	<i>Divorcing Jack</i>	RU	11.236	Presentada en San Sebastián
1982	<i>Danny Boy/Angel</i>	RU/IR	8.071	

1960	<i>Luces de rebeldía</i>	RU	1.516	
2012	<i>Agente doble</i>	RU	1.115	Presentada en Gijón
1979	<i>The Outsider</i>	USA	-----	Presentada en San Sebastián

Desde una perspectiva feminista, *En el nombre del hijo* pretende aportar una nueva configuración pero, en última instancia, ni amplía ni altera los roles de género. Ante todo, las dos protagonistas son madres. Y aunque ambas se impliquen en la lucha, el salirse de la esfera de lo privado, no acarrea nada bueno. Kathleen toma la decisión de salvar a su hijo basándose en las emociones y en el humanismo. Annie, influida por su ideología y la política, deja morir a su hijo. Kathleen puede volver a su ámbito doméstico con sus tres hijos, sin embargo, Annie pierde a sus dos hijos al permanecer en la lucha y en el mundo masculino de la política. Al estar impregnada la esfera doméstica con la de la política, la toma de decisiones conllevará resultados diferentes y finales distintos para madres e hijos.

Otra madre que rebasa el límite de la esfera privada es Bernie, la protagonista de la irlandesa *Titanic Town* (R. Michell, 1998), caso paradigmático de madre que emprende una campaña política para detener los conflictos. Basada en la novela autobiográfica de Mary Costello, en tono melodramático, y a través de su enfadada, avergonzada y, luego, comprensiva hija –tiene un novio protestante y solo desea disfrutar de la vida con sus amigos–, se percibe la actuación de una madre católica, dispuesta a preservar a su familia de los horrores de la ocupación británica de Belfast en 1970. De ingenua ama de casa, Bernie pasa a ser una sofisticada estratega. Pretende conseguir un acuerdo entre los británicos y el IRA y evitar los dramáticos efectos de los ataques de unos y otros. Bernie se enfrentará a “nuestros muchachos”, un IRA que campea entre casas y patios del residencial barrio de Andersonstown, al oeste de Belfast y bastión del IRA. La acción se inicia tras un tiroteo en que una bala perdida del IRA matará a su amiga. Bernie se niega a que sus hijos vean más muertes y que pueda ocurrir otra desgracia. Emprende una campaña entre sus vecinos, llama a las puertas de las mujeres protestantes de otros barrios y recoge 25.000 firmas exigiendo el alto el fuego. Pero su petición no será atendida. Es más, ante el odio despertado entre sus propios vecinos, que la consideran una traidora, deberá mudarse tras ser fuertemente golpeado su hijo menor por un vecino. Una vez más, el traspasar la línea que separa la esfera privada de la pública, parece aportar solo desgracias. Por más que las madres lo pretendan, han de respetar esos límites.

Sin embargo, a principios del siglo XXI, las madres ya habían traspasado el umbral doméstico y se habían convertido en agentes activos sociopolíticos para salvar a sus hijos; se habían alejado de la sumisión y alineado o enfrentado, según las tramas, a los propios hijos, a las fuerzas policiales, al ejército o a

los terroristas de uno u otro bando, habían tomado partido y actuado, bien intentando conseguir la paz, bien permitiendo la cultura de la violencia para defender la frontera de su grupo étnico/nacional.

Buenas madres, malas madres... la vida por los hijos

Tras firmarse los Acuerdos de Viernes Santo en 1998 los cineastas pudieron atribuir a las madres aquellos sentimientos y actitudes hasta entonces innombrables y ocultos en una sociedad tan compleja y herida. Ficciones cuasi documentales presentarán a las madres superadas por los acontecimientos, con capacidad solo para esperar lo inevitable como en *Domingo sangriento* (P. Greengrass, 2002) o arrastradas a la esfera pública aunque ni aprueben la violencia ni les interese la política, como ocurrirá en *Omagh* (P. Travis, 2003). Aquí, la madre, tras la pérdida de su hijo y después de pasar un tristísimo duelo, que le lleva al convencimiento de que nada le devolverá la vida a su hijo, a la vista de la falta de justicia, regresará al lado de su marido para acompañarle en sus frenéticas campañas en pos de la verdad.

Otra madre que acaba por rendirse es la protestante, poco practicante, apolítica, glamurosa, alegre y sofisticada de la británica *Belfast* (K. Branagh, 2021). Justo en agosto de 1969, cuando comienzan los disturbios, es obligada a tomar decisiones dolorosas y arriesgadas derivadas de la violencia. El cándido robo de una caja de jabón (el mejor *gags* de todas estas películas) cambiará la historia de la familia. La madre opta por el exilio, por huir a Londres, decisión hasta entonces impensable, planteada por primera vez en un filme. Hasta aquí, todas las madres han sufrido o luchado en su casa y su terruño, sin abandonar, como en el caso de la abuela republicana de *El viento que agita la cebada* (K. Loach, 2006), a quien por tres veces le asaltan e intentan expulsar de su casa, incluso los republicanos durante la guerra civil, pero resistió.

Este proceso evolutivo de la maternidad va a culminar avanzando un paso más. Y será retratando a las madres que aceptan ser traidoras por salvar a los hijos. Una vez finalizado el conflicto, los fantasmas más profundos pudieron sacarse a la luz y hablar de madres informantes, las de la británicoirlandesa *Agente doble* (J. Marsh, 2012). La acción se desarrolla en 1993, mientras se maniobra políticamente para conseguir el alto el fuego. Una joven viuda, para evitar una larga condena y la separación de su hijo, tras un atentado fallido en el metro de Londres, decide colaborar con el MI5. Collette, ataviada con abrigo rojo como una *colleen* tradicional, ha de informar sobre su propia familia, toda ella terrorista. Aterrada, enojada, observada, esta joven madre, saca a la luz los dilemas morales ocultos, personales e ideológicos, dilemas que atenazan a su propia madre quien, finalmente, acabará sacrificándose por su hija, lo que

nunca había ocurrido en ninguna película. Pareciera que las madres irlandesas terminarían por ser víctimas de un fatum que les abocara a romper el principio conservador de la vida, a inmolarsé para preservar la de sus hijos y, a la vez, salvar a la nación expiando las traiciones. Como escribiera la última víctima de la violencia del IRA, la periodista Lyra McKee: “Irlanda del Norte es una bonita tragedia estrangulada por sus cadenas del pasado y del presente. Es un lugar lleno de oscuridad y misterio (...) que enterraba las verdades a veces incómodas del mismo modo que enterraba a sus muertos.”²¹.

Conclusiones

Desde que, a principios del siglo XX, en la isla de Irlanda las mujeres iniciaron sus reivindicaciones feministas y nacionalistas hasta que dos de ellas han ocupado la más alta magistratura del gobierno norirlandés, han transcurrido 110 años de pugna para salir del ámbito doméstico y ocupar un lugar en el espacio público.

Las películas relacionadas con la violencia política, con su gran carga de nacionalismo identitario, refuerzan el tropo de la madre afligida y protectora presente desde antiguo en la tradición irlandesa. Las madres representadas en estas películas perpetúan el simbolismo del ideal de paz y del sufrimiento de la nación.

Criticadas o premiadas, las películas de los tres países han mostrado a Occidente las diferentes visiones de los grupos en ellas representadas, para afianzar o cuestionar una lucha secular latente o enconada. Diferencias cuanto menos religiosas, étnicas, sociales y políticas han generado una profunda separación entre los habitantes de Irlanda, los del Reino Unido y los de Estados Unidos y su modo de representar el conflicto. Es preciso reconocer la dificultad que ha supuesto para los cineastas el llevar este complejo tema a la pantalla. Han necesitado de suficiente comprensión para no herir unas u otras sensibilidades de una comunidad –si así se le pudiera llamar– tan dividida.

En su expresión cinematográfica, el papel de la mujer en el conflicto norirlandés se limitó en sus inicios casi exclusivamente a representar a la sufriente madre del guerrero. Las madres de los filmes británicos y norteamericanos se muestran contrarias a la guerra y empatizan con otras madres cuyos hijos han caído.

A lo largo del tiempo, su figura ha evolucionado en paralelo a los acontecimientos y a la sociedad occidental. Al vislumbrarse una posible paz, a partir de 1996, las madres han representado un papel más activo implicándose en los *Troubles*, saliendo de la esfera privada a la pública para solucionar aquello

²¹ Lyra (A. Millar, 2022).

que los varones con sus herramientas masculinas no conseguían, llegando a convertirse en protagonistas del relato.

Tras los Acuerdos de Paz, y transcurrido el tiempo, la maternidad ha adquirido interesantes facetas aunque, a pesar de pretenderse ofrecer una nueva configuración, en última instancia, las películas apenas varían los roles de género. Las madres que se implican en la lucha van a traer a la esfera doméstica la de la política, lo que da paso a dos opciones nuevas en los filmes, la de la huida del suelo patrio y la de la muerte para expiar la traición y, en última instancia para salvar a hijos, también traidores, y proteger a las generaciones futuras.

Pudiera colegirse que los discursos cinematográficos continúan siendo muy tradicionales a la hora de representar la maternidad, basados en su defensa de la identidad grupal y la supervivencia del colectivo. Mantienen el principio de que la separación de las esferas públicas y privadas permite la estabilidad del hogar y, por ende, de la sociedad. Sigue vivo el discurso de que al rebasar las madres los límites del ámbito privado, terminarán por romper la continuidad identitaria, lo que conduce al exilio y a la muerte, con la esperanzada de mejorar el futuro.

Bibliografía

- Juan Avilés, José Manuel Azcona, Matteo Re, (eds.), *Después del 68: la deriva terrorista en Occidente*, Madrid, Silex, 2019.
- Ruth Barton, *Jim Sheridan: Framing the Nation*, Dublin, The Liffey Press, 2002.
- Ruth Barton, *Irish National Film*, London, Routledge, 2004.
- Bowyer Bell, *The Secret Army: The IRA, 1916-1979*, Dublin, Academy Press, 1979. Disponible en: < https://archive.org/details/secretaryira1910000bell_t4b3/page/n7/mode/2up > [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Jennie Carlsten, “Mourning and solidarity: The commemorative models of Some Mother’s Son and H3”, [en Brian McIlroy (ed.), *Genre and Cinema: Ireland and Transnationalism*, 2012], London, Routledge, pp. 233–44.
- Mark Connelly, *The IRA on Film and Television: A History*. Jefferson, McFarland & Company, 2012.
- Elizabeth Cullingford, “Gender, Sexuality and Englishness in Modern Irish Drama and Film”, [en Anthony Bradley y Maryanne Gialanella Valiulis (eds), *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, University of Massachusetts Press. 1997], pp. 159-186.
- S. J. Edge, “Feisty Colleens or Mother Ireland: Representations of Women in Irish Cinema”, *Fortnight*, 379, (1999), pp. 8-10. Disponible en: <<https://core.ac.uk/reader/147598350>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Richard Gallagher, *Screening Ulster: Cinema and the Unionists*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023.
- John Hill, *Cinema and Northern Ireland. Film, Culture and Politics*, London, Palgrave Macmillan, 2006.
- Declan Kiberd, *Inventing Ireland (Convergences)*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- Orla Lynch, Javier Argomaniz, *Victims and Perpetrators of Terrorism. Exploring Identities, Roles and Narratives*, London, Routledge, 2019.
- Catherine Lynette Innes, *Woman and Nation in Irish Literature and Society, 1880-1935*, Hoboken, Prentice-Hall, 1993.
- Gerry Kearns, “Mother Ireland and the revolutionary sisters”, *Cultural Geographies*, 11/44 (2004), pp. 443-467. Disponible en: <<https://doi.org/10.1191/1474474004eu315oa>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Josefina Martínez Álvarez, “La representación cinematográfica de las mujeres víctimas del terrorismo durante los años de la lucha armada (1968-2001)” [en Laura González Piote, Alfredo Crespo Alcázar, José Luis Rodríguez Jiménez, coords.: *Mujeres víctimas del terrorismo y mujeres contra el terrorismo. Historia, memoria, labor y legado*, Madrid, Dykinson, 2022a], pp. 127-147.

- Josefina Martínez Álvarez, “Ellas siempre estuvieron ahí. El tratamiento cinematográfico de las mujeres víctimas del terrorismo” [en José Manuel Azcona Pastor, ed.: *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Madrid, Silex, 2022b], pp. 233-262. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:DptoHC-FGH-Caplibros-Jmartinez-0003/ELLAS-SIEMPRE-ESTUVIERON-ALL_-2022-SILEX.pdf> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Josefina Martínez Álvarez, “De la invisibilidad a la reparación: el largo camino de las mujeres víctimas del terrorismo y su construcción en el cine” en *Araucaria. Revista de Filosofía, Política y Humanidades*, 24/50 (2022c), pp. 184-204. Disponible en: <<https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/18834>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958-c. 1974*, Oxford, Oxford Paperbacks, 1998.
- Sinéad McCool, *No Ordinary Women: Irish Female Activists in the Revolutionary Years 1900-1923*, Dublin, The O’Brien Press, 2003.
- Brian McIlroy, *Shooting to Kill: Filmmaking and the “Troubles” in Northern Ireland*, Richmond, Steveston Press, 2001.
- Anthony McIntyre, “Statistics of the Conflict and Conflict of Statistics”, en *The Pensive Quill*, (2011), <<https://www.thepensivequill.com/2011/11/statistics-of-conflict-and-conflict-of.html?m=0>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Martin McLoone, Kevin Rockett, *Irish Films, Global Cinema: Studies in Irish Film 4*, Dublin, Four Courts Press, 2007.
- Raita Merivirta, “Gendered Conflicts in Northern Ireland: Motherhood, the Male Body and Borders in Some Mother’s Son and Hunger” [en Kimmo Ahonen, Heta Mulari, Rami Mähkä, *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945-2010*. Bristol, Intellect, 2013], Disponible en: <<https://pdf-to-word.obar.info/>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Catherine Nash, “Remapping and Renaming: New Cartographies of Identity, Gender and Landscape in Ireland”, *Feminist Review’s*, 44 (1993), pp. 39-57. Disponible en: <<https://doi.org/10.1057/fr.1993.19>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- John O’Beirne Ranelagh, *Historia de Irlanda*, Madrid, Akal, 2014.
- Barbara O’Connor, “Aspects of Representation of Women in Irish Film”, *The Crane Bag*, 8/2 (1984), pp. 79-83. Disponible en: <<https://www-jstor-org.bibliotecauned.idm.oclc.org/stable/30023282?seq=2>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].

- Michael Parsons, “An Irishman’s Dairy”, *The Irish Times*, 11 de marzo de 2006, Disponible en: <<https://www.irishtimes.com/opinion/an-irishman-s-diary-1.1027041>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Kevin Rockett, *Irish Film Censorship: A Cultural Journey from Silent Cinema to Internet Pornography*, Dublin, Four Courts Press, 2004.
- Marcos Rojo, “El terrorismo en el cine”, *Revista Aequitas*, 3 (2013), pp. 253-304.
- Gerardine Meaney, “Landscapes of Desire: Women and Ireland on Film”. *Women: a cultural review*, 9/3 (1998), pp. 237-251. Disponible en: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09574049808578355>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Malcolm Sutton, *An Index of Deaths from the Conflict in Ireland*, (2001), <<http://cain.ulst.ac.uk/sutton/tables/Year.html>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Ann Owens Weekes, “Figuring the Mother in Contemporary Irish Fiction”, [en L. Harte y M. Parker, (eds), *Contemporary Irish Fiction*. London, Palgrave Macmillan, 2000], pp. 100-124.
- David C. Rapoport, *Terrorism Critical Concepts in Political Science*, New York, Routledge, 2006.
- Peter Taylor, *Provos. The IRA & Sinn Féin*, London, Bloomsbury Publishing, 1997, pp. 251-252. Disponible en: <<https://archive.org/details/provosirasinnfei0000tayl/page/n7/mode/2up>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].
- Pilar Villar-Argáiz, “Latter-day Mother Irelands: The Role of Women in Michael Collins and The Wind that Shakes the Barley”, *Estudios Irlandeses*, 2 (2007), pp. 183-204. Disponible en: <<https://www.estudiosirlandeses.org/wp-content/uploads/2013/05/MotherIrelandsPilarVillar.pdf>> [Última consulta, 6 de mayo de 2024].

