

Tres formas de atender y entender la violencia política en Irlanda del Norte: *Agenda oculta* (1990), *En el nombre del Padre* (1993) y *En el nombre del hijo* (1996)

Three ways of addressing and understanding political violence in Northern Ireland: *Hidden Agenda* (1990), *In the Name of the Father* (1993) and *Some Mother's Son* (1996)

Mariano García de las Heras¹
Universidad Complutense de Madrid (España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5978-2156>

Jerónimo Ríos Sierra²
Universidad Complutense de Madrid (España)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3574-0116>

Recibido: 07-01-2024
Aceptado: 12-05-2024

Resumen

La producción cinematográfica constituye una fuente primaria en la construcción del conocimiento histórico, aunque la aprobación de sus aportaciones es muy reciente y coincide con la renovación de las técnicas de investigación en los análisis historiográficos que desbordan la primacía

¹ Historiador y politólogo. Doctor en Ciencias Políticas y de la Administración y Relaciones Internacionales en la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del proyecto de investigación “Los discursos geopolíticos en la península ibérica durante las dictaduras de Salazar y Franco” (ref. HAR2015-68492-P). Secretario de Redacción en *Geopolítica(s). Revista de estudios sobre espacio y poder*. Sus intereses académicos son los estudios de frontera, los discursos geopolíticos y la violencia política en el mundo contemporáneo.

² Doctor en Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid y Doctor en Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos (premio extraordinario de doctorado en ambos casos). Profesor Ayudante Doctor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado más de 100 artículos académicos y 50 capítulos de libro, aparte de escribir o coordinar 15 libros, todos mayormente centrados en la violencia política, el terrorismo y/o la construcción de paz en el mundo iberoamericano.

documental de los textos escritos. La relevancia potencial del cine en los estudios sociales está avalada por su condición primaria, la cual ejemplifica un “medio internacional de masas”. Partiendo de esta premisa, este trabajo intenta analizar y problematizar diferentes miradas que rompen con la tradicional aproximación predominante al conflicto político norirlandés en el cine. Al respecto, *Agenda Oculta*, *En el nombre del padre* y *En el nombre del hijo* son tres producciones cinematográficas que ofrecen diferentes maneras de atender y entender categorías polisémicas que son problemáticas en la comprensión de la realidad política del Ulster, tal y como sucede con la democracia, la justicia, la violencia, el terrorismo o los derechos humanos.

Palabras-clave: Cine, Irlanda del Norte, violencia política, terrorismo.

Abstract

Film production constitutes a primary source in the construction of historical knowledge, although approval of its contributions is very recent and coincides with the renewal of research techniques in historiographical analyses that go beyond the documentary primacy of written texts. The potential relevance of film in social studies is supported by its primary status, exemplifying an ‘international mass medium’. Starting from this premise, this paper attempts to analyse and problematise different approaches that break with the traditional predominant approach to the Northern Irish political conflict in film. In this respect, *Hidden Agenda*, *In the Name of the Father* and *Some Mother’s Son* are three film productions that offer different ways of attending to and understanding polysemic categories that are problematic in the understanding of the Ulster political reality, such as democracy, justice, violence, terrorism or human rights.

Keywords: Cine, Northern Ireland, political violence, terrorism.

1. Introducción

Las siguientes páginas buscan profundizar en el conflicto político de Irlanda del Norte desde la fuente documental histórica representada por la producción cinematográfica. En este sentido, el análisis de este trabajo descansa sobre el contenido audiovisual transmitido por tres películas que mantienen una trama narrativa desarrollada en un contexto sociopolítico definido por el aumento de la violencia: *Agenda oculta* (Loach, 1990), *En el nombre del Padre* (Sheridan, 1993) y *En el nombre del hijo* (George, 1996).

El desarrollo explicativo del análisis está guiado por el abordaje de diversas ideas conceptuales como son la democracia, el Estado de derecho, la violencia política, la identidad colectiva o la victimización, y sus múltiples representaciones a través de un formato audiovisual. La elección de los objetos analíticos está determinada por el sustantivo impacto de cada una de ellas expresado por distintos criterios de audiencia, difusión y reconocimientos de la propia industria, pero también por enmarcarse, de una forma u otra, fuera de la perspectiva hegemónica, centrada mayormente en simplismos y reduccionismos mayormente cercanos al posicionamiento británico. La producción dirigida por Ken Loach conquista el premio especial del jurado en el Festival de Cannes en la edición de 1990. La cinta dirigida por Sheridan sumó 7 nominaciones al Oscar en la ceremonia celebrada en 1994, entre las que se incluye el galardón a la mejor película que ganó el Oso de Oro en Berlín, y otros 4 nombramientos en los Globos de Oro en ese mismo año. *En el nombre del Padre* obtuvo una correspondencia positiva por las asociaciones de críticos de Nueva York, Boston y Los Ángeles, el sindicato de productores y guionistas. Por último, el reconocimiento del trabajo realizado por George coincide con su candidatura en Cannes en la categoría de mejor película y de la distinción otorgada por la audiencia en las muestras exhibidas tanto en el Festival de San Sebastián como el Festival organizado por la Academia de Cine Europeo en el año 1996.

El esquema de la investigación está dividido por una triple composición. En primer lugar, la consideración científica de la producción cinematográfica como fuente válida para el conocimiento histórico tanto en sus formas de expresión como en su capacidad de articular discursos mediante su elaboración audiovisual. En segundo término, la contextualización descriptiva del transcurso político en Irlanda del Norte con especial atención a la violencia desarrollada desde la aprobación de las políticas de intervención directa autorizadas por Londres hasta el nombramiento y los primeros compases de Margaret Thatcher como Primera Ministra del Reino Unido (1979-1990). Un tercer capítulo está dedicado exclusivamente al ejercicio analítico de las tres películas seleccionadas y que redundan en el examen de los diferentes conceptos escrutados, que conducen a diferentes representaciones en las que sus diferentes perspectivas ofrecen formas renovadas de atender y entender el conflicto político norirlandés.

Por último, el trabajo concluye con la presentación de un conjunto de resultados que permiten fortalecer el argumento defendido originalmente: el valor documental del cine en la investigación social. En términos generales, los estudios guiados por estas premisas metodológicas demandan un análisis contextualizado del contenido estrictamente artístico y reflejado en las producciones cinematográficas para comprender las ideas subyacentes a sus manufacturas.

2. La producción cinematográfica como fuente de conocimiento histórico

La producción cinematográfica constituye una fuente primaria en la construcción del conocimiento histórico, aunque la aprobación de sus aportaciones es muy reciente y coincide con la renovación de las técnicas de investigación en los análisis historiográficos que desbordan la primacía documental de los textos escritos. La relevancia potencial del cine en los estudios sociales está avalada por su condición primaria, que ejemplifica un “medio internacional de masas” (Hobsbawm, 1996: 198).

La controvertida relación entre el cine y las investigaciones sociales experimenta un giro significativo en el último tercio del siglo XX. Sin embargo, su consolidación como fuente documental admitida de un modo generalizado no es inmediata. Una primera figura de referencia en los análisis históricos fundamentados en fuentes cinematográficas es Marc Ferro. Sus trabajos consideran la equivalencia entre un film y un producto visual para establecer unas pautas metodológicas configuradas mediante la trascendencia de su contenido estrictamente artístico. En consecuencia, esta perspectiva implica escrutar los múltiples factores –contexto sociopolítico, crítica, difusión, producción, audiencias, etc.– asociados con la industria del Séptimo Arte (Ferro, 2000: 39).

Los trabajos de Pierre Sorlin (2005, 2008) igualmente representan una segunda referencia en estas líneas de investigación. Sus estudios añaden la relevancia del componente ideológico en los procesos de producción cinematográfica para subrayar la importancia analítica de los tejidos que moldean las narrativas transmitidas por el cine y los mecanismos de enunciación vertidos por el contenido audiovisual para defender la validez de sus productos en la construcción del conocimiento histórico.

Las primeras décadas del siglo XXI son testigo de un crecimiento exponencial de publicaciones que acreditan el reconocimiento del valor cinematográfico en la producción científica social. En el caso de España, entre muchos otros, los trabajos de Santiago de Pablo Contreras (2001, 2007), Igor Barrenetxea (2006, 2019), Aitor Díaz Maroto (2020, 2022) tienen un común denominador: las representaciones de la violencia en la gran pantalla. Asimismo, los estudios de Josefina Martínez destacan las conexiones políticas con la industria del cine mediante la práctica de la financiación (2019), la censura (2021) o la construcción de identidades nacionales (2010). En una línea similar podemos señalar la obra de Magí Crusells titulada *La guerra civil española: cine y propaganda* (2000).

En el caso concreto del conflicto de Irlanda del Norte y su reproducción visual a través del cine destaca una publicación pionera firmada por Brian

McIlroy (1998). El trabajo titulado *Cinema and Ireland*, constituye una obra de referencia para el caso específico de la industria cinematográfica irlandesa y sus páginas incluyen un capítulo firmado por John Hill (2014) dedicado a las imágenes de la violencia. Un estudio colectivo editado por Tzioumakis y Molloy (2016), titulado *Cinema and Politics*, contribuye en la investigación social reciente. En su contenido, la aportación de Stephen Baker (2016) coincide con las producciones del Séptimo Arte creadas en Irlanda del Norte después de los Acuerdos de Belfast suscritos en 1998.

Un precedente a esta línea de análisis es la publicación de Donnelly (2000), quien sostiene la efervescencia de una fractura provocada por el proceso de paz reflejada en el ámbito de la cultura y, de un modo concreto, en el cine. Sus reflexiones concluyen que la crítica británica califica determinadas producciones en términos ideológicos en función del sentido de sus tramas narrativas e incluso negando su carga política para restar relevancia “a la ambientación en Irlanda del Norte” (2000: 395).

Finalmente, los trabajos dedicados a la creación de una producción cinematográfica caracterizada de una identidad irlandesa constituyen una línea emergente en este tipo de publicaciones consagradas a las vinculaciones entre el cine, la historia y la política. Un primer ejemplo es la obra de Martin McLoone (2000), que destaca el interés de un género irlandés específico dentro de las creaciones artísticas reproducidas en la gran pantalla. Una segunda referencia sustantiva es la contribución de Michael P. Gillespie (2008), que busca evidenciar las presuntas singularidades de unas producciones cinematográficas de origen irlandés. Una última mención merece la obra editada por Barry Monahan (2015), que sitúa la relación entre Irlanda y el cine a través de la fecunda manufactura de productos audiovisuales desde unos parámetros culturales para explicar la variedad de temáticas abordadas en función de los cambios coyunturales.

Las evocaciones del pasado simbolizan un filtro selectivo realizado desde el tiempo presente y esta condición ineludible del trabajo historiográfico no es una condición exclusiva de las fuentes aportadas por la producción cinematográfica. En definitiva, el cine es “una mirada de la sociedad que no es por ello menos fiel o menos veraz que otros puntos de vista [...] porque el cine es un elemento activo del lenguaje cotidiano” (Barrenetxea, 2006: 100-101).

3. Troubles: entre la violencia y las conversaciones de paz

La década de 1960 representa un parteaguas en el recorrido histórico del conflicto en Irlanda del Norte. La transformación del IRA está precedida de un ciclo de movilización liderado desde el Movimiento por los Derechos

Civiles durante el calificado “año de las barricadas” de 1968 (Prince, 2006). Las explicaciones generalizadas sobre la espiral ascendente de la identidad católica en los meses posteriores a agosto de 1969 reiteran la idea de una escalada recíproca entre ambas comunidades políticas, ya que las zonas obreras adheridas al catolicismo temen nuevas represalias unionistas (Sierra, 1999).

El nacionalismo republicano simpatiza en gran medida con las propuestas políticas del IRA, cuyas acciones son interpretadas como la vanguardia de una rebelión dirigida a socavar la soberanía británica en Irlanda del Norte. En este ambiente definido por una creciente tensión mutua, la Royal Ulster Constabulary dirigida por William Craig, ministro del Interior bajo el mandato de Terence O’Neill, intenta restringir las campañas de movilización a las zonas católicas. Sin embargo, sus prohibiciones no evitan la represión de las protestas independentistas y animan las iniciativas beligerantes del unionismo encabezadas por el clérigo protestante Ian Paisley. La manifestación celebrada en Armagh el 30 de noviembre de 1968 representa la máxima expresión de esta conflictividad.

El ciclo de violencia desplegada desde ambas direcciones, tanto republicana como unionista, experimenta una nueva fase en la primavera de 1969 y su tendencia creciente adquiere una máxima cota en el mes de agosto. La marcha de la organización protestante de los Apprentice Boys en Derry el día 12 desencadena un escenario marcado por los disturbios entre la policía y la población católica, que mantiene continuidad durante tres días en la llamada Batalla de Bogside. Estos episodios concluyen con el desplazamiento de las fuerzas militares británicas para mantener el control del orden público después de trasladarse el conflicto a Belfast. Las cifras de estos acontecimientos registran un total de 10 víctimas mortales, 154 heridos de bala y una suma de 754 personas con lesiones provocadas por otros motivos (Mulholland, 2007: 399).

El despliegue de las tropas británicas en Irlanda del Norte es una de las principales consecuencias del aumento de la violencia. El reagrupamiento del IRA comienza a finales de 1969 y sus militantes protagonizan enfrentamientos directos con las fuerzas militares al servicio de la Corona del Reino Unido. El grupo armado republicano logra reclutar aproximadamente a unas 800 personas a finales del siguiente año (Fitzduff, 1998: 28).

La radicalización de la comunidad republicana opta por adoptar las estrategias de violencia expresadas por diferentes grupos de izquierdas en el panorama europeo para evidenciar la represión de los sistemas democráticos liberales, mientras que la reacción unionista adquiere una línea similar a las tácticas de tensión ejecutadas por la extrema derecha italiana en la década de 1970 (Ferraresi, 1996).

El ejército británico construye la denominada *Peace Line* tras los disturbios desarrollados en el verano de 1969. El propósito consiste en establecer una división espacial entre ambas comunidades políticas y el recorrido de estos límites fronterizos trazados en Belfast tiene una longitud aproximada de 2'5 kilómetros (Mulholland, 2007: 399). Esta política de confinamiento geográfico incentiva el incremento de radicalidad en las zonas católicas y su principal reflejo es la configuración de unos espacios, popularmente conocidos como No-Go, que permanecen restringidos al acceso de las fuerzas y cuerpos de seguridad. El ejemplo más significativo es el área Free Derry en el distrito de Bogside.

El republicanismo desarrolla a comienzos del año 1970 una serie de campañas masivas traducidas en un nuevo aumento de la violencia. Sus acciones recurren a la comisión de atentados con explosivos dirigidos contra objetivos civiles, instalaciones públicas y miembros de las fuerzas armadas. En paralelo, el paramilitarismo unionista experimenta un notable crecimiento y sus iniciativas están dominadas por la presencia de francotiradores protestantes en barrios católicos. En la mayoría de los distritos habitados por la clase trabajadora en Belfast, los varones de sendas confesiones constituyen grupos de vigilancia para proteger sus calles.

La intervención británica coincide con la etapa de los denominados *Troubles*, según el lenguaje británico. Su desencadenante está galvanizado por una creciente violencia bidireccional entre las comunidades republicanas y unionistas a través de las prácticas terroristas de diferentes organizaciones paramilitares. Un ejemplo de ello es el nacimiento de los llamados Voluntarios del Ulster, que protagonizan ataques con explosivos situados en *pubs* frecuentados por católicos y la comisión de numerosos asesinatos justificados con el argumento de vincular activamente a sus víctimas con el IRA. Al mismo tiempo, este grupo es testigo de una radicalización en sus filas motivada por la politización de las nuevas generaciones, que consideran la efectividad del recurso a la lucha armada para lograr sus metas políticas.

En este contexto sociopolítico es autorizada la Operación Demetrio, que significa la aplicación de una medida de carácter jurídico conocida como Internamiento. El propósito británico es frenar la espiral de beligerancia en Irlanda del Norte y su implantación implica la detención de personas vinculadas con la violencia, aunque sin procesos judiciales y con unos cargos basados en suspicacias (Bardon, 1992). No obstante, esta medida no afecta de un modo proporcional a sendas identidades en disputa porque excluye a los miembros del paramilitarismo unionista.

En la madrugada del 10 de agosto de 1971, la Operación Demetrio inicia su actividad represora y sus resultados confirman la detención de 342 personas afines al republicanismo, la mayoría de ellas integradas en la rama

oficial del IRA (McGuffin, 1973). La política del Internamiento despierta las voces críticas desde diferentes ángulos, incluidas las asociaciones dedicadas a la defensa de los derechos civiles, y constituye un hito en el recrudecimiento de las hostilidades violentas entre ambas comunidades políticas en Irlanda del Norte.

El conservador Edward Heath, primer ministro del Reino Unido, anuncia la suspensión del Parlamento de Stormont el 24 de marzo de 1972 tras los acontecimientos del célebre Domingo Sangriento el 30 de enero de ese mismo año. El IRA había respondido con un aumento de la violencia y una prueba de esta reacción es la explosión de una bomba en la base del Regimiento de Paracaidistas en la localidad inglesa de Aldershot, que ocasiona la muerte de seis civiles. Poco después, un atentado en un restaurante de Belfast suma dos nuevas víctimas mortales y provoca un centenar de heridos, aunque el republicanismo atribuye la responsabilidad del ataque a grupos paramilitares unionistas.

La decisión de Heath significa el final del predominio unionista en el poder ejecutivo de Irlanda del Norte después de una etapa prolongada durante aproximadamente medio siglo y abre una etapa conocida como *Direct Rule* para buscar el control de la situación política desde el Reino Unido. En estas circunstancias, Londres crea un ministerio específico para asumir los asuntos relativos al territorio norirlandés y la figura responsable de dirigir este órgano es William Whitelaw.

La intervención de Reino Unido a través del desplazamiento de fuerzas militares indica una mayor implicación en el conflicto y significa, al mismo tiempo, un debilitamiento de la autoridad del régimen unionista en Irlanda del Norte. Las organizaciones republicanas consideran que el Mandato Directo decretado por Heath es el resultado de su lucha, que conducirá a la retirada de la presencia británica en suelo norirlandés. En el mes de junio de 1972, el IRA anuncia un alto el fuego para presionar en favor del abandono de las tropas al servicio de la Corona inglesa y las conversaciones establecidas con Whitelaw buscan la afirmación de una serie de condiciones –amnistía para los presos políticos, retirada de los contingentes británicos en territorio irlandés y un reconocimiento público para organizar una consulta sobre la autodeterminación– para afirmar el inicio de unas conversaciones guiadas por el inicio de un proceso de paz.

Las condiciones objetivas para formalizar una solución al conflicto son muy débiles durante el período transcurrido entre 1972-1976. Las interpretaciones del Acuerdo de Sunningdale expresadas por republicanos y unionistas son una prueba muy ilustrativa (Hennessey, 2015). El Gobierno de Londres y el movimiento republicano establecen conversaciones para negociar un cese de las hostilidades a partir del Acuerdo de Sunningdale. La rama provisional del

IRA decreta un alto el fuego en diferentes ocasiones para favorecer el diálogo, pero la tregua autorizada por el grupo armado del republicanismo en 1975 está acompañada de una serie de consecuencias negativas para sus intereses políticos. Un ejemplo de ello es la eliminación del Estatuto de Categoría Especial asignado a sus presos (Craig, 2014: 308).

La segunda mitad de la década de 1970 está gobernada por la premisa de excluir a las organizaciones responsables de la violencia en futuras conversaciones para suscribir acuerdos sobre una posible solución al conflicto en Irlanda del Norte. El gabinete conservador de Heath es derrotado en las elecciones de 1976 y la llegada al poder ejecutivo del Reino Unido del candidato laborista James Callaghan significa una serie de cambios con respecto a las relaciones entre Belfast y Londres. Roy Mason sustituye a Whitelaw al frente del secretariado británico y, durante los siguientes tres años, la situación política adquiere el calificativo de *ulsterización*.

La pérdida del estatuto especial de los presos republicanos, tal y como se verá en el caso de *En el nombre del hijo*, enlaza con una serie de campañas de protestas en los diferentes centros penitenciarios a partir del año 1978. Sin embargo, sus acciones no logran una repercusión en el exterior y los reclusos reorientan sus iniciativas con nuevas estrategias concretadas en las huelgas de hambre a partir de un nuevo cambio de Gobierno en Londres con la llegada de Margaret Thatcher en 1979. Este nuevo ciclo concluye con el fallecimiento de Bobby Sands el 5 de mayo de 1981, que logra captar una sustantiva cobertura mediática e introduce una intensa presión sobre Reino Unido (Orbach, 2018).

Los acontecimientos registrados en los centros penitenciarios motivados por las protestas de los presos republicanos originan una reelaboración en las estrategias políticas del IRA. El resultado es una doble vertiente compuesta por la continuidad de la lucha armada y la participación electoral encauzada a través del Sinn Féin, que presenta su candidatura en las elecciones a Westminster celebradas en 1983. En estos comicios, sus votantes representan un 13,4% que permite incluir un representante en los escaños del parlamento británico. De fondo, el contexto será el de un cotidiano estado de guerra, especialmente en las calles de Belfast y otras ciudades del Ulster en donde la excepcionalidad de derechos se convierte en normalidad. Esto, imbuido a su vez en un marco de confrontación y desdibujamiento de la democracia y el funcionamiento del Estado de derecho que será objeto de abordaje en las producciones cinematográficas que, específicamente, se abordan en este trabajo.

4. *Agenda Oculta* (1990): el Estado terrorista

La ambientación de esta película, para muchos la mejor de la vasta producción cinematográfica del director británico Ken Loach (1936-), es similar a la de *En el hombre del hijo*, más tarde analizada. Es decir, se ubica a comienzos de los ochenta, en la capital norirlandesa de Belfast, enfrentando una alteridad que, de partida, queda verbalizada en unas palabras de 1981 de Margaret Thatcher al inicio de la película y que evocan el centro de la disputa en el Ulster: “Irlanda del Norte pertenece al Reino Unido tanto como mis propios votantes”.

La película inicia con uno de los acontecimientos anuales que, simbólicamente, son más importantes en el legado unionista del Ulster: la marcha de la Orden de Orange del 12 julio. Es el hecho más importante y visible por el que, en Belfast, pero también en otras ciudades de la región, se celebra la pertenencia británica de Irlanda del Norte y su vinculación a la Corona. Ese día tienen lugar diferentes marchas en nombre y recuerdo de la victoria de Guillermo de Orange (1690) sobre las tropas católicas de Jacobo II, en la batalla del Boyne. El día de dicha celebración uno de sus protagonistas, el abogado y activista por los derechos humanos, Paul Sullivan (Brad Doury), recibe una cinta cuya grabación compromete el propósito de promover un gobierno conservador en Irlanda del Norte que sirva para sostener la situación de excepción –y por ello, representada en términos de arbitrariedad e impunidad– que la fuerza pública, especialmente en Belfast, dirige contra la población católica. Sullivan y su compañera, y pareja, Ingrid Jessner (Frances McDormand), se encuentran allí para investigar y arrojar luz sobre la situación que sufren los presos del IRA en los establecimientos carcelarios británicos, aprovechando su condición de integrantes de la Liga Universal por los Derechos Civiles estadounidense.

Producto de lo anterior, Sullivan es asesinado por un escuadrón de la muerte perteneciente a la fuerza pública británica y amparado en la impunidad, el secreto de sumario y la legislación extraordinaria de secretos de Estado. Esta situación ha de ser esclarecida por su compañera, apoyada por un incorruptible inspector inglés, Peter Kerrigan, interpretado magistralmente por Brian Cox, y que no duda en confrontar el halo de violencia permitida, inimputable y sistemática. Así, como es de esperar, el marco interpretativo del conflicto norirlandés está claramente definido por Loach, de manera que las únicas expresiones y situaciones de violencia explícita -desde allanamientos hasta la presencia física en las calles- son protagonizadas por las fuerzas del orden norirlandés, y no por un IRA cuya mayor representación simbólica se encuentra en los planos que, en muchas ocasiones, proyectan muros y proclamas en favor de la causa republicana.

Sobre la base de lo anterior, las coordenadas del trinomio víctima/culpable/solución son claras. El lugar de origen de la violencia reposa en el maltrato británico a la población católica del Ulster, de manera que, en una producción como *Agenda Oculta*, la violencia es patrimonio indivisible de una autoridad británica en Belfast, en donde encuentra un déficit de legitimidad razonable, y su fuerza se hace visible a través del extremismo y la violencia de una democracia que tiene poco de impecable.

Esta muestra de cine militante de Ken Loach permite entender la relación instrumental de la violencia entre autoridad y poder de parte de un Estado que no duda en desplegar el terror arbitrario y generalizado frente a cualquier voz contestataria –como sucediera en el Chile de Augusto Pinochet, en algún momento evocado por los protagonistas–, y que opera como medio que justifica el fin de la causa lealista. En otras palabras, para Loach, el terrorismo perfectamente puede ser patrimonio del Estado. Para ello basta, como se deduce de la película, que haya intencionalidad, una motivación política, impunidad, opacidad y sistematicidad perfectamente institucionalizada y comprometedora para con diferentes aristas y expresiones del Estado. Es así como se cuestiona frontalmente su legitimidad y la de sus medios, injustos, desplegados para una lucha que tiene lugar en trincheras ideológicas cambiantes, y que requiere de significados y significantes en continua disputa y con recursos plenamente disímiles. Esto, en parte, como se verá después, también se encuentra presente en la obra cinematográfica de Terry George de *En el nombre del hijo*.

En realidad, este argumentario se inscribe en una constante de Ken Loach por mostrar elementos de crítica al gobierno conservador de Thatcher (1979-1990), lo cual está presente en buena parte de su filmografía y que le condujo a un ostracismo constante hasta, precisamente, la caída de “la dama de hierro” en 1990 –año que coincide con la aparición de esta producción–. Esta película puede entenderse como el corolario a un ciclo particular en la obra de Loach, que comienza con *The Big Flame* (1969), y que vuelve a ese propósito de confrontar la mirada hegemónica británica respecto del conflicto norirlandés, deconstruyendo y reconstruyendo significados y narrativas que, como se apuntaba previamente, cuestionan los dogmas preestablecidos de un marco hegemónico cultural, mayormente afin con la causa lealista. Así sucede, entre otras, con *A Question of Leadership* (1981), *The Red and The Blue* (1983), *Which Side Are You On?* (1984) o *Time to Go* (1989) -volviendo a aparecer en producciones posteriores como el documental *El Espíritu del 45* (2013). De esta forma, en *Agenda Oculta*, y de acuerdo con Borrás (2015: 9), el director vuelve a lo que es una constante, especialmente presente en sus docudramas: “la puesta en escena del filme, directa y sin concesiones, la cámara en mano que se adentra por las calles de Belfast, y el espectador, testigo de este caos, que se

queda perplejo ante la pasividad del Gobierno británico en la trágica historia del Ulster en ese periodo”.

En conclusión, y es algo que se comparte con la posterior obra analizada de Terry George, el concepto del poder en disputa, bajo medios y capacidades simbólicas y materiales muy diferentes, reviste como una circunstancia central en el marco del enfrentamiento entre pro-británicos y pro-irlandeses que cohabitan en el Ulster. Un poder que, en lo que concierne al papel unionista se proyecta desde la lógica de un fin que justifica el despliegue de todo tipo de herramientas, tanto amables y legales, en forma de decisión política acorde con el *statu quo* y la normatividad vigente tan excepcional como necesaria; como de elementos virulentos llevados a su máxima expresión. Expresiones deshumanizadoras al servicio de la causa unionista que son ejercidas en la cotidianidad, ya sea en forma de maltrato por el servicio carcelario o, como en esta producción cinematográfica sucede, por parte de un terrorismo de Estado apenas atendido, y mucho menos visibilizado, en películas centradas en la representación audiovisual de tan particular fenómeno. Sirva de corolario la frase recogida al final de la película y pronunciada por un exintegrante del servicio británico de inteligencia MI5: “There are two laws running this country: one for the security forces and the other for the rest of us.”

5. En el nombre del padre (1993): ilegalidad e impunidad por una violencia con dos frentes

Este trabajo se erige como uno de los referentes en la cinematografía de masas –merecedora de siete candidaturas a los Óscar– dirigida y co-escrita por Jim Sheridan, junto con Terry George. Se basa, a modo de producción biográfica, en el suceso de los Cuatro de Guildford y, en concreto, en la publicación de 1990, *Proved Innocent: The Story of Gerry Conlon of the Guildford Four*. Esto es, cuatro personas ajenas al IRA –Paul Hill, Gerry Conlon, Patrick Armstrong y Carole Richardson– que fueron condenadas por la justicia británica en octubre de 1975. La razón fue la colocación de artefactos explosivos en dos locales de Guildford, y en un tercero de Woolich, que causaron siete muertes imputadas al IRA en octubre de 1974, y que se trataba de locales con presencia cotidiana de soldados del cuartel británico de Pirbright. El elemento central es que estos cuatro acusados estuvieron en la cárcel hasta que en 1989 el Tribunal de Apelaciones de Londres anuló la sentencia. Lo anterior, por falta de pruebas contra ellos y evidencia de torturas físicas y psicológicas con el fin, de parte de las autoridades británicas, de depurar responsabilidades donde nunca las hubo.

De partida, hay dos elementos que se yuxtaponen con los trabajos de *En el nombre del hijo* y *Agenda Oculta*. Primero, en relación con el binomio

víctima/culpable hay una clara diferencia, pues en este caso, en contraste con el trabajo posterior de Terry George, las víctimas no son miembros del IRA sino civiles de Belfast, de manera que la premisa de la identidad política responde a otras coordenadas. Asimismo, nuevamente, el otro culpable es un servicio británico que, desde la impunidad, la ilegalidad, la falsificación de pruebas y, nuevamente, la violencia dirigida, intenta producir y validar un enemigo político frente al cual, todo vale. Es decir, justicia, extremismo y poder subyacen como elementos articuladores de buena parte de la trama, lo cual, en algunos aspectos, la acerca al planteamiento central de *Agenda Oculta*. Sin embargo, mientras que esta última se centra muy especialmente en el ámbito político y principalmente policial, *En el nombre del padre* evoca un acontecimiento que estuvo marcado por una suerte de juicio-espectáculo, con jueces marcados por una posición desde el inicio, unos abogados incompetentes y un aparato policial igualmente corrupto y falaz.

A diferencia de las otras dos producciones cinematográficas analizadas en este trabajo, *En el nombre del padre* tiene como vector nuclear la justicia y la libertad. Por supuesto, muchas de las categorías conceptuales mencionadas en las otras películas, están presentes igualmente, si bien su marco de referencia y evolución es diferente. Claro que la atrocidad de la violencia de las fuerzas británicas supone *per se* un lugar de enunciación definido. Sin embargo, el elemento vital, en la relación paternofilial del protagonista, pero también en la maduración que este experimenta en la cárcel en una cotidianidad marcada por la opresión y el anhelo de venganza, resultan especialmente significativos para el espectador.

Igualmente, hay muchas diferencias estéticas, por ejemplo, con el trabajo de Ken Loach. Sheridan opta por una realización que, pareciendo más neutral en sus planos e imágenes, logra imbuir al espectador en un idéntico escenario de disputa irreconciliable y violencia ubicua. Resulta especialmente vibrante, por ejemplo, el comienzo con un Daniel Day-Lewis que da vida al personaje de Gerry Conlon, y que roba material de los tejados de Belfast. Con ello propicia un enfrentamiento con soldados británicos que, por otro lado, puede dejar como consecuencia no deseada el castigo por parte del IRA por favorecer dicho altercado. Tras esta escena, llega a los ojos del espectador, y con la banda sonora de Jimmy Hendrix de fondo, la Belfast más puramente dura y cruel.

Más próxima a *En el nombre del hijo*, un elemento central en la película es la relación de Conlon con su padre, un gran Peter Postlethwaite (Giuseppe Conlon en la obra), y que le valdría la nominación al mejor Óscar de reparto, en 1993. Entre ambos, y junto al papel de Emma Thompson, también nominada al mismo galardón ese año, en calidad de la abogada Gareth Peirce, consiguen desarrollar una historia paralela, enriquecida de silencios, réplicas, gestos y planos, en medio del relato de la tragedia carcelaria y procesal que

experimentan los Cuatro del Guilford -y que también afecta a un Giuseppe que será condenado por doce años-. Además, conviene recordar que la condena a cadena perpetua que reciben los cuatro encausados, y como se reconoce en la película, se mantendrá incólume aun cuando el responsable real del atentado reconoce su responsabilidad una vez que resulta detenido por una policía que opta por encubrir la realidad.

Sea como fuere, la puesta en escena de *En el nombre del padre* es tan sobria como eficaz. A diferencia de Loach, y también del trabajo de George, en la producción cinematográfica de Sheridan no hay militancia alguna. El militante republicano irlandés, valga la redundancia, está puesto en plano de igualdad al policía británico o el funcionario de prisiones. Todo lo que encarna el Estado británico es execrable: su sistema judicial, su sistema policial, su sistema penitenciario, su sistema político. Pero también la violencia política de la causa republicana, aunque no resulte protagónica. Todos son parte corresponsable de una tragedia humana como la que vive el Ulster, y en particular Belfast, sin incurrir en ningún momento en el mínimo grado de benevolencia con la causa que defiende el IRA. Es precisamente esta violencia cruzada la que hace que el plano de la víctima sea una sociedad en su conjunto consumida por la venganza y la enemistad profunda. En el trasfondo de la misma, el caso que ocupa la mirada de Sheridan son esos elementos indisponibles e indestructibles de la condición humana.

Esto queda patente en el largo trasiego de deshumanización y calamidad que vive Gerry Conlon quien, inocente, tiene que compartir espacio carcelario con su padre, enfermo y que acaba muriendo en la cárcel, pero también con el verdadero perpetrador de los atentados. Solo el apoyo de la mencionada abogada Gareth Peirce permitirá revocar la sentencia y reabrir el caso tras quince años. El resultado, y corolario de la película, será la liberación de Gerry Conlon y la proclamación de inocencia de su padre, toda vez que, como dan cuenta los créditos finales, a pesar de lo sucedido, la policía terminaría absuelta de todo atisbo de responsabilidad penal. De hecho, más grave aún será que los verdaderos perpetradores de los atentados terminen impunes, al no dirigirse contra ellos ninguna acusación penal.

6. *En el nombre del hijo* (1996): identidad, militancia y hegemonía

Las coordenadas espaciotemporales en las que se desarrolla *En el nombre del hijo* (Terry George, 1996) son muy particulares, coincidentes con otras muchas representaciones cinematográficas: las disputas que los presos pertenecientes al IRA sostienen con el gobierno británico y, muy en concreto, con el Ejecutivo neoconservador de Margaret Thatcher. Los presos pertenecientes al IRA, o

simplemente acusados de serlo se hallaban, desde mediados de los setenta, a 14 kilómetros al suroeste de Belfast, Esto es, concentrados en la prisión de Maze –también conocida como el Bloque H o Long Kesh–, y dispuesta para ser una cárcel de máxima seguridad.

Aunque a primera vista, cabría presumir cierto viso de continuidad, por el mero título, con respecto a *En el nombre del padre*, la verdad es que se trata de dos películas muy diferentes, si bien ello no quiere decir que no sea posible encontrar algún elemento de “confrontación” de la segunda con respecto a la primera. De hecho, el lugar central de partida es muy diferente pues, como se veía con anterioridad, en el trabajo dirigido por Sheridan se representa la cotidianidad de lo excepcional en el marco de la disputa política norirlandesa, pero sin viso alguno de posicionamiento entre sus protagonistas –más bien criticados en iguales términos–. Nada que ver con esta apuesta visual de George, quien en esta segunda película –pues también es coautor del guion adaptado de la película de 1993– dispone de protagonistas que, de partida, personifican una militancia comprometida con el activismo armado del IRA. Como es de esperar, tal diferencia ubica en planos muy diferentes ambas producciones cinematográficas.

Al efecto, *En el nombre del hijo* guarda una especial relación con un elemento distintivo: la identidad política y el sentido de militancia. Se encuentra presente en todo el hilo conductor de la misma, desde el hecho inicial de apresamiento de los dos protagonistas a manos de las autoridades británicas, y que en todo momento reconocen su clara vinculación con el IRA. Dicho de otra forma, la manera de aproximarse al conflicto de los presos del IRA en esta producción ofrece un plano de oposición frente el imaginario más conservador. Así, siempre reposa una cierta necesidad por disputar dicha identidad y la diferencia con los medios disponibles, asimétricos, pero dirigidos por el principio de eficacia, para socavar la autoridad estatal británica.

Desde 1976 los establecimientos carcelarios británicos en Irlanda del Norte se habían convertido en un espacio de confrontación violenta entre los presos y las autoridades policiales y carcelarias. A partir de ese momento se agudiza la negación a cualquier plano de trato diferencial para reos pertenecientes a un IRA que se entendían como presos políticos y, por ende, no equiparables a los convencionales. Las movilizaciones a partir de entonces no dejan de sucederse. Primero, desde septiembre de 1976, presos del IRA, pero también también del INLA (*Irish National Liberation Army*), se niegan a vestir ropa de presidiarios comunes. Después, tienen lugar, en 1978, la huelga de los excrementos -ambas, abordadas en la películas-. El hecho de que varios miembros del IRA recluidos en Maze fueran atacados mientras vaciaban sus orinales termina motivando que la población rea del grupo armado republicano embadurne sus celdas con excrementos, desafiando frontalmente el orden establecido de la prisión. Esto,

se acompañaba de cinco demandas muy específicas: no vestir como presos, no trabajar en la cárcel, disponer del derecho de asociación con otros presos, disfrutar de un mínimo derecho de comunicación y correspondencia, con una visita semanal, y remisión de la condena. Estas peticiones, en paralelo, serían correspondidas por un movimiento político que cobra fuerza en el Ulster a partir de ese momento, y que, para las elecciones europeas de 1979, llegó a obtener casi un 6% de los votos –aun cuando el Sinn Fein había llamado al abstencionismo–.

En aras de una lucha soliviantada, si cabe más, con la llegada al poder de Margaret Thatcher, es que se acentúan las conocidas como huelgas del hambre, centrales en esta película, y que, desde un plano más intimista, motivaron otras producciones cinematográficas como *Hunger* (Steve McQueen, 2008). Tales huelgas se agudizan en enero de 1981 y sirven para espolear social y políticamente la figura de Bobby Sands, quien se suma a la huelga en el mes de marzo y se convierte en el máximo referente de la protesta y futuro mártir de la causa norirlandesa enarbolada por el IRA. Este no es un hecho baladí, pues el elemento central de *En el nombre del hijo* pasa por problematizar y visibilizar los elementos de una disputa resuelta en términos de violencia carcelaria, pero también de movilización social y política en las calles de Irlanda del Norte.

Con base en lo expuesto, el enfrentamiento por el sentido de lo político, pero también de la política, supone entender la violencia nuevamente en clave polisémica, diferente en función del marco interpretativo y el lugar de enunciación del discurso. Aunque esto pueda ser una obviedad, no es habitual un tratamiento como el que aboga el trabajo de George, en cualquier caso, menos definido ideológicamente que el de Loach. Aquí el plano simbólico resulta muy importante en el intento por aglutinar mayorías políticas y sociales que gozan para sí de fuerzas y capacidades muy diferentes, y que trasciende del binomio presos del IRA/autoridades británicas. Nuevamente, el trasfondo es el de una sociedad dividida, en donde unos y otros, pero también otros extremos sociales buscan la conformación de una hegemonía que, en el caso republicano, invite a la resignificación del conflicto y ahonde en la problemática relación culpable/víctima. De esta manera, de nuevo, legitimidad, legalidad, violencia, justicia, libertad o extremismo escapan el sentido unidireccional de la perspectiva británica y desemboca en un plano de igualdad, que ofrece muchos grises en forma de contradicción y cuestionamiento.

A partir de aquí, las lealtades, el nosotros/ellos y la necesaria relación dinámica de la lucha por un sentido en el que las posiciones sociales no son automáticamente posiciones políticas termina sien transversal a casi todo el desarrollo de la película. Así, el eje que traza la línea divisoria de la identidad política va evolucionando y haciéndose cada vez más visible, a medida que se desarrolla el argumento. Dos elementos que evocan este dinamismo

y lo importante de tal identidad y su carácter cambiante se refleja en dos acontecimientos de la película. Uno de ellos guarda relación, aparte de con una violencia cotidiana, naturalizada, validada e interiorizada en y desde la prisión, con los disturbios acaecidos al interior de la cárcel ya referidos. Tras el marco de enfrentamiento, el gobierno británico acepta la condición de que los presos del IRA puedan no vestir como reclusos, aunque ello, lejos de calmar los ánimos, los (re)agita nuevamente. El desencadenante es que la condición de la vestimenta se hace extensible a toda la población carcelaria, lo cual deja sin sentido el reclamo de la singularidad pretendido por los presos norirlandeses.

De otro lado, y en paralelo, se encuentra la transformación personal que experimenta la madre de Gerard (Helen Mirren), uno de los protagonistas que ha sido condenado a 12 años. Ella, a diferencia de la madre de Frank, condenado a cadena perpetua, es totalmente renuente al uso de la violencia ejercida por el IRA. Empero, sucede que, a medida que transcurren los acontecimientos, se desarrolla una traslación hacia las simpatías por un nacionalismo radical que, igualmente, tiene su correspondencia en un plano social más amplio, evidente en la movilización política y el resultado electoral obtenido por Bobby Sands. Este morirá -junto a otros seis miembros del IRA y tres del INLA- por inanición, en la cárcel, el 5 de mayo de 1981. Esto, tras 66 días de huelga, toda vez que Sands es elegido por el voto nacionalista católico en las elecciones a la Cámara de los Comunes, del 9 de abril, al recibir 30.492 votos, esto es, casi 1.500 más que su rival unionista Harry West.

7. Conclusiones

Los resultados del análisis de las tres películas seleccionadas muestran la contribución de la industria cinematográfica en la reconstrucción de unos imaginarios colectivos relativos al conflicto en Irlanda del Norte. Las obras dirigidas por Ken Loach, Terry George y Jim Sheridan aportan unas representaciones específicas sobre diferentes cuestiones entrelazadas por un contexto sociopolítico definido por la escalada de violencia registrada en las relaciones entre Belfast y Londres a partir de una serie de episodios que componen la etapa calificada por el gobierno británico de *Troubles*.

Una primera idea transversal a las distintas tramas narrativas elaboradas por las fuentes seleccionadas para el análisis es la violencia política. Sus motivaciones, legitimidades y consecuencias están determinadas por la creciente hostilidad entre dos maneras de entender las relaciones entre Irlanda del Norte y Reino Unido: el independentismo vinculado con la identidad republicana y el unionismo asociado con la afinidad del credo protestante. Las líneas de fractura mantienen sus ramificaciones en múltiples aspectos de la vida

cotidiana y su visibilidad es incuestionable a través de un examen detallado de las políticas públicas autorizadas en territorio norirlandés durante el transcurso del siglo XX.

La condición de sujeto gnoseológico atribuida al cine es visible a través de su capacidad para interceder en el conocimiento histórico a través de la representación y la reproducción de imaginarios, tanto en su formato documental como en su vertiente ficcionada. De este modo, las películas analizadas proporcionan unas perspectivas particulares sobre unos acontecimientos desarrollados en una coyuntura concreta del conflicto abierto en Irlanda del Norte a partir de la década de 1970. Sus líneas argumentales permiten recrear y elaborar unas interpretaciones vertidas sobre la violencia administrada verticalmente por las agencias estatales, el recurso del terrorismo como fórmula para subvertir el orden político, la permanente configuración de las identidades colectivas y los procesos de victimización.

El componente ideológico en las producciones audiovisuales de Loach, George y Sheridan es inteligible a través de la presentación narrada de unos acontecimientos desde una perspectiva concreta. En el caso de *Agenda oculta*, el terrorismo practicado por el Estado desvela las múltiples naturalezas de la violencia desarrollada en el conflicto norirlandés y revela, al mismo tiempo, la lectura particular emanada desde Westminster para mantener el control del orden público en las calles de Belfast mediante la represión contra las comunidades católicas y republicanas. *En el nombre del hijo* expone la articulación de una identidad colectiva afirmada mediante la militancia en la organización armada del IRA y fundada sobre unos propósitos políticos precisos que conceden un sentido de pertenencia. Por último, la trama argumental de la obra *En el nombre del padre* escenifica la arquitectura judicial y policial desplegada por Reino Unido para responder a la conflictiva relación establecida con Irlanda del Norte.

El denominador común de las producciones dirigidas por Loach, George y Sheridan es la problematización de un contexto histórico frecuentemente simplificado en las explicaciones dedicadas a comprender un conflicto filtrado por numerosas agencias: la organización armada del IRA, las fuerzas militares británicas, los grupos paramilitares unionistas, las formaciones políticas republicanas, las instituciones del poder judicial. Al mismo tiempo, sus trabajos comparten la idea de recrear unos acontecimientos que enlazan con los procesos continuos implicados en la construcción de una memoria colectiva y acreditan, por consiguiente, el valor de la producción cinematográfica como fuente primaria en la investigación social al margen de sus diferencias estéticas y narrativas.

Bibliografía

- Baker, S. (2016). Victory doesn't always Look the Way other People Imagine It.' Post-conflict Cinema in Northern Ireland. En Y. Tzioumakis y C. Molloy (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Nueva York: Routledge, pp. 175-185
- Bardon, J. (1992). *A History of Ulster*. Belfast: Blackstaff Press.
- Barrenetxea, I. (2006). Pensar la Historia desde el cine. *Entelequía*, núm. 1, 99-107
- Barrenetxea, I. (2019). La «niña bonita». Imágenes de la violencia (y no violencia) de la Segunda República española en el cine. *Historia contemporánea*, núm. 59, 235-267
- Borrás, M. M. (2015). El cine como verdad rev(b)elada: Ken Loach; una reflexión sobre los años que forjaron el discurso naturalista del cineasta. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 6 (2), 195+. <https://link.gale.com/apps/doc/A687671046/IFME?u=anon-439bd5fa&sid=googleScholar&xid=20bcb065>
- Craig, T. (2014). Monitoring the Peace? Northern Ireland's 1975 Ceasefire Incident Centres and the Politicisation of Sinn Féin. *Terrorism and Political Violence*, 26(2), 307-319
- Crusells, M. (2000). *La guerra civil española: cine y propaganda*. Barcelona: Ariel
- Díaz Maroto, A. (2020). Los inicios del cine sobre el conflicto en Colombia: Guerrillas, 'la violencia' y una interpretación del pasado particular. *Historia Actual Online*, núm. 52, 35-44
- Díaz Maroto, A. (2022). *Lucas, cámara y... ¡fuego!: la violencia política del País Vasco y Colombia en el cine de ficción: 1964-2017*. Madrid: Sílex
- Donnelly, K. (2000). The Policing of Cinema: Troubled film exhibition in Northern Ireland. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 20(3), 385-396
- Ferraresi, Franco (1996). *Threats to Democracy: The Radical Right in Italy after the War*. Nueva Jersey: Princeton University Press
- Ferro, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Crítica
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal
- Fitzduff, M. (1998). *Más allá de la violencia. Procesos de resolución de conflicto en Irlanda del Norte*. Bilbao: BAKEAZ
- George, T. (Director) (1996). *En el nombre del hijo*. Castle Rock Entertainment, Hell's Kitchen Films
- Gillespie, M. P. (2008). *The myth of an Irish cinema*. Nueva York: Syracuse University Press
- Hennessey, T. (2015). *The First Northern Ireland Peace Process*. Power-

- Sharing, Sunningdale and the IRA Ceasefires, 1972-1976*. Nueva York: Palgrave
- Hobsbawm, E. (1996). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica
- Loach, K. (Director) (1990). *Agenda oculta*. Hemdale
- Martínez Álvarez, J. (2010). La pervivencia de los mitos. La Guerra de la Independencia en el cine. *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 9, 191-213
- Martínez Álvarez, J. (2019). La financiación autonómica de la industria cinematográfica en la década de los ochenta: un acercamiento al cine político vasco. *Historia del Presente*, núm. 34, 55-73
- Martínez Álvarez, J. (2021). La censura portuguesa sobre el noticiario cinematográfico español *Jornal de Actualidades/NO-DO, 1949-1977*. *Ler história*, núm. 79, 39-62
- McGuffin, J. (1973). *Internment*. Tralee: Anvil Books
- McIlroy, B. (1998). *Shooting to Kill. Filmmaking and the "Troubles" in Northern Ireland*. Richmond: Steveston Press
- McLoone, M. (2000). *Irish film. The emergency of a contemporary cinema*. Londres: British Film Institute
- Monhanan, B. (ed.) (2015). *Ireland and cinema. Culture and contexts*.
- Mulholland, M. (2007). Irish Republican Politics and Violence before the Peace Process, 1968-1994. *European Review of History*, 14(3), 397-421
- Orbach, S. (2018). *Hunger Strike. The Anorectic's Struggle as a Metaphor for our Age*. Londres: Routledge
- Pablo Contreras, S. de (2001). Cine e historia. ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma? *Historia contemporánea*, núm. 22, 9-28
- Pablo Contreras, S. de (2007). Una guerra filmada: el cine en el País Vasco durante la Guerra Civil. *Historia contemporánea*, núm. 35, 623-652
- Prince, Simon (2006). The Global Revolt of 1968 and Northern Ireland. *Historical Journal*, 49(3), 851-875.
- Sheridan, J. (Director) (1993). *En el nombre del Padre*. Universal Pictures, Hell's Kitchen Films.
- Sierra, L. (1999). *Irlanda del Norte. Historia del conflicto*. Madrid: Sílex Ediciones.
- Sorlin, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *Revista Istor*, núm. 20, 11-35.
- Sorlin, P. (2008). Al hablar de la guerra civil española. Imágenes y representaciones. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Núm. 60-61, 32-61