



Cine irlandés: la nacionalidad y el género

Estudiar la obra de un cineasta implica también ubicar su obra en un contexto determinado, valorar qué existe de coyuntural y de estructural en su obra, qué obsesiones suyas son compartidas por otros profesionales o por otros grupos sociales de los que surge o de los que es partícipe de un modo u otro. Por norma general, el análisis se centra en dos aspectos cruciales e irremplazables, que bien podrían aplicarse a infinidad de sujetos (y objetos) artísticos. Esos aspectos (como bien puede suponer el lector medio) tienen

que ver con la época en que la obra de arte es realizada y con el lugar (físico, geográfico, nacional, coyuntural...) en que esa obra se desarrolla. Tiempo y espacio definen el carácter intrínseco de un cineasta (y de cualquier artista) y acotan la formalidad de los temas escogidos, así como la manera en que esos temas toman vida propia más allá de las intenciones explícitas que conducen a la realización de películas.

Aunque sea obvio, sirva este breve párrafo inicial para situarnos. Apegado a nuestra propia realidad personal y social, el arte no es más que traducción metafórica de un tiempo y de un espacio físico, una dualidad que existe para ser retratada, ninguneada o poetizada, pero que condiciona el acto de crear e incluso el acto de vivir. Por esa razón, si hablamos de Neil Jordan no podemos desgajar la propuesta de la Irlanda contemporánea, y más teniendo en cuenta que existe en el cineasta una necesidad imperiosa de llamar la atención respecto a ese grandilocuente enunciado. De hecho, existe en Jordan una continua vuelta a los orígenes y, al mismo tiempo, un proyecto (explícito o implícito) de dotar a su país de un discurso propio que supere lo estrictamente genérico, o más bien de desvincularse de una serie de clichés (el Dublín literario, el IRA, los prados verdes, los pubs y la cerveza negra, la relación amor-odio con el Reino Unido, el fantástico brumoso, la Iglesia católica...) sin despreciarlos del todo. Su lucha es la lucha de cualquier cineasta, por más que el cine irlandés pugne por hacerse un hueco «nacional» en la vasta amalgama productiva del mundo anglosajón y su dominio fagocitador. Si en algo hay que admirar a Jordan es por haber conseguido retratar la especificidad irlandesa (con su conservadurismo y su catolicismo) e integrarla junto a sus contradicciones (que son muchas) en ese mundo globalizado en el que lo angloparlante domina y controla gran parte del discurso.

En un interesante artículo, la crítica cinematográfica Al mudena Muñoz afirma:

Irlanda es uno de los países que han perdido la nacionalidad cinematográfica a cambio de convertirse en género: sus pautas como escenario van asociadas desde una larga tradición a determinado tipo de desarrollo argumental y enfoque visual que convierte a muchas películas no irlandesas en representantes populares de la nación¹.

Género y nacionalidad se mezclan de forma bastarda sin acabar de distinguirse del todo, como si la propia Irlanda hubiera acabado siendo un arquetipo cinematográfico ajeno al propio lugar físico de donde nacen sus soluciones narrativas y visuales. Desde las famosas *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952) o *La hija de Ryan* (*Ryan's Daughter*, David Lean, 1970), Irlanda intenta desembarazarse de una serie de parámetros visuales que el mundo anglosajón (especialmente americano y británico) ha hecho también suyos. Y al mismo tiempo, esos parámetros ajenos (o en todo caso, realizados por cineastas no irlandeses) han ayudado a definir e incluso redefinir el carácter propio de Irlanda como nación o como unidad de intereses políticos y culturales. Es ahí donde reside la curiosa contradicción de ese cine. Si bien es difícil afirmar hoy en día qué es exactamente cine americano, también lo es definir qué es cine irlandés. El primero por el hecho incuestionable de que los Estados Unidos y su cine son algo más que cine estrictamente nacional (si es que esa definición existe en realidad); el segundo por la dificultad de limitar exactamente qué hay de irlandés en un cine realizado por un director nacido en Irlanda (si es que eso es necesario para estudiar su obra). Una película filmada por un cineasta de cualquier parte del mundo puede perfectamente estar ha-

¹ Almudena Muñoz, «Las mejores películas irlandesas», <http://www.labutaca.net/lasmejorespeliculas/las-mejores-peliculas-irlandesas-de-irlanda-del-cine-irlandes/>.



Con películas como *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952) género y nacionalidad se mezclan de forma bastarda sin acabar de distinguirse del todo, como si la propia Irlanda hubiera terminado siendo un arquetipo cinematográfico.



La hija de Ryan (*Ryan's Daughter*, David Lean, 1970) muestra una serie de parámetros visuales que el mundo anglosajón (especialmente americano y británico) ha hecho también suyos.



Una película filmada por un extranjero puede describir perfectamente el carácter irlandés, incluso de forma más clarividente que un cineasta nacional, como sucede con *Hunger* (*Hunger*, 2008) de Steve McQueen.



Con *Bloody Sunday* (*Bloody Sunday*, Paul Greengrass, 2002) el espectador puede comprender las causas del resurgimiento del IRA.

ciendo cine americano (los ejemplos son numerosos desde los inicios del cine hasta hoy). Una película filmada por un extranjero puede describir perfectamente el carácter irlandés, incluso de forma más clarividente que un cineasta nacional, como, pongamos por caso, los británicos Alan Parker con *Las cenizas de Ángela* (*Angela's Ashes*, 1999), Steve McQueen con *Hunger* (2008) o Paul Greengrass con *Bloody Sunday* (2002). Por esa razón nos preguntamos: ¿es ese cine un cine irlandés? ¿Es necesario, no obstante, definir lo que significa cine nacional? Esas preguntas cargadas de tópicos (y pese a ello necesarias para definir contextos) no serían tan urgentes si no fuera porque existe en Jordan y en otros autores irlandeses contemporáneos, como Pat O'Connor o Jim Sheridan, una necesidad de expresión dual. Por una parte intentan expresar un mundo propio, una visión personal que les diferencie como artistas. Por la otra, no pueden separarse de su realidad circundante, la de una Irlanda a la que buscan para encontrar la universalidad. Su lugar (Irlanda) y su tiempo (segunda mitad del siglo xx) son los elementos intransferibles de su posicionamiento creativo.

LA FASCINACIÓN BRITÁNICA

Pese a su independencia política total desde después de la Segunda Guerra Mundial, Irlanda no ha podido ni puede desvincularse culturalmente del antiguo imperio británico. La relación entre naciones es íntima, tanto por su proximidad geográfica como por el hecho de compartir lengua e intereses culturales (e incluso políticos). Hasta hace muy poco (y quizás todavía sea así) la industria cinematográfica irlandesa, apenas existente, se sustentaba en coproducciones con el Reino Unido, hasta el punto de que el cine irlandés ha acabado convirtiéndose en muchas oca-

siones, tal y como apuntábamos antes, en un género más dentro de la industria británica. Los temas, el ambiente, el carácter de las historias «irlandesas» toman prestados una serie de arquetipos perfectamente reconocibles que funcionan como viaje de ida y vuelta. Son los directores británicos los que más han hecho para explicar la historia contemporánea del país vecino, por cuanto les sirve para destapar sus propias miserias, especialmente en todo aquello relacionado con el terrorismo del IRA y la guerra sucia de los gobiernos de Londres. Quizás porque el tema es importante para unos y para otros, y se ubica en esa tierra de nadie del Ulster, profundamente dividida entre protestantes y católicos y fruto de una historia compartida entre dos naciones tan diferentes y al mismo tiempo tan relacionadas entre sí.

La lista de directores británicos interesados en este tema es extensa y la diversidad de las visiones aportadas está cargada de matices, que tienen que ver tanto con la evolución del conflicto como con la necesidad de esos directores de hacerlo comprensible, especialmente para los británicos. Si ya señalamos a Steve McQueen, Alan Parker o Paul Greengrass, también podríamos mencionar al siempre crítico Ken Loach, que años después de estrenar *Agenda oculta* (*Hidden Agenda*, 1990) y mostrar las cloacas que sustentan las decisiones políticas de Westminster respecto al conflicto norirlandés, filmaría su particular homenaje a la guerra de la independencia irlandesa con *El viento que agita la cebada* (*The Wind That Shakes the Barley*, 2006), una película que bien podría definirse como la respuesta de un británico de izquierdas al *Michael Collins* (*Michael Collins*, 1996) de Neil Jordan, porque tanto uno como otro utilizan el mismo contexto histórico para retratar su propio país: Loach, para mostrar la crudeza de lo que hizo el Reino Unido en Irlanda; Jordan, para imaginar lo que podría haber sido Irlanda si esa guerra por la independencia no se hubiera convertido en guerra civil. De nuevo esos vasos comunicantes que di-



Agenda oculta (Hidden Agenda, Ken Loach, 1990)
muestra las cloacas que sustentan las decisiones políticas
respecto al conflicto norirlandés.

fuminan las esencias patrias y que tienden a englobar genéricamente un cine (el irlandés) que no puede sustraerse de lo particularmente británico y lo globalmente anglosajón.

No obstante se puede afirmar que durante el último cuarto del siglo xx el cine irlandés, entendido este como cine sustentado por una incipiente industria propia (del que Jordan sería partícipe), empieza a plantear los mismos temas bajo una óptica que incide en lo social. Películas como *The Boxer (The Boxer, 1997)*, *En el nombre del padre (In the Name of the Father, 1993)*, ambas de Jim Sheridan, retratan el conflicto del Ulster desde el otro prisma, haciendo hincapié no solamente en los términos de la justicia política, sino también social. Explican la sociedad de la que surge la historia y la contextualizan de un modo



Una película como *The Boxer* (*The Boxer*, 1997), de Jim Sheridan, retrata el conflicto del Ulster desde el otro prisma, haciendo hincapié no solamente en los términos de la justicia política, sino también social.

particular, de forma diferente a la fascinación británica por Irlanda y los lazos que culturalmente todavía la unen al Reino Unido. Neil Jordan irá todavía más allá que Sheridan porque será capaz de jugar con la marca genérica del conflicto norirlandés y conseguirá pervertirlo: en *Juego de lágrimas* (*The Crying Game*, 1992), Jordan no solamente incide en el tema sino que además lo socializa centrándose en intereses puramente personales como la definición sexual, la ambigüedad o *l'amour fou*. Con ello da un paso más allá en la consecución de un mundo propio que, además, es profundamente irlandés y contemporáneo. Si Sheridan intenta en todo momento poner en pantalla a personajes irlandeses, Jordan se sirve de ellos para su propio discurso personal. Podríamos decir que tanto el uno como el

otro juegan en todo momento con la identidad, sea esta política, nacional, genérica o sexual.

Por otra parte (y como acabamos de apuntar), la palabra exacta que definiría el cine «irlandés» británico sería la de fascinación. La fascinación que ejerce un país y una cultura que no dejan de ser una *rara avis* en el mundo anglosajón, el hermano pobre de un mundo que domina el lenguaje audiovisual y que había acabado considerando Irlanda como un tema cinematográfico y no como una realidad cultural. La suya es una sociedad católica y conservadora, generalmente apegada a la comunidad, muy diferente de ese individualismo anglicano que se apropia del discurso global y que observa la sociedad irlandesa con un atisbo de extrañeza. El británico (escocés) Peter Mullan retrata, por ejemplo, la terrible influencia de la Iglesia católica sobre la sociedad de la isla en *Las hermanas de la Magdalena* (*The Magdalene Sisters*, 2002) y consigue con ello plasmar una historia dolorosa y llena de oprobio, cargada de una intensidad emocional admirable. Sin embargo su mirada parte de la denuncia y de la sorpresa, no de la reflexión personal sobre lo vivido. Si algo diferencia ese retrato de la Iglesia del que hace Jordan es precisamente esa reflexión personal, que en el cineasta irlandés es evidente. En toda su filmografía la presencia del catolicismo es continua, sea filmando las dudas edípicas de un adolescente en *Amor a una extraña* (*The Miracle*, 1990), sea retratando de forma satírica los desvaríos asesinos de un muchacho enloquecido en *The Butcher Boy* (1997). En última instancia, la crítica hacia la Iglesia no es tanto una cuestión de justicia moral como una forma de autoconocimiento y de discernimiento de lo propio.

No negaremos que esa fascinación británica hacia lo irlandés no tenga un alto contenido social, aunque muchas veces esté filtrado por un poso de comedia, como por ejemplo en *Café Irlandés* (*The Snapper*, Stephen Frears, 1993), y por una atracción hacia la bohemia. Podríamos considerar



El británico (escocés) Peter Mullan retrata la terrible influencia de la Iglesia católica sobre la sociedad de la isla en *Las hermanas de la Magdalena* (*The Magdalene Sisters*, 2002).

un film como *Los Commitments* (*The Commitments*, Alan Parker, 1991) como un punto de partida en la comprensión de la creatividad irlandesa, siempre condicionada por el bajo presupuesto y por el hermano mayor inglés, que ve en el creador irlandés (especialmente músico) una especie de cómica autenticidad. La réplica patria a esa evocación británica la encontraríamos precisamente en Neil Jordan y su ópera prima, *Danny Boy* (*Angel*, 1982), en la que el saxofonista de una banda de tres al cuarto acaba convertido, pistola en mano, en un demente justiciero. Y también por un film como *Once* (*Once*, John Carney, 2006), una bella historia de amor entre un cantautor irlandés y una inmigrante checa que retrata fielmente una bohemia dublinaesa impensable en otras lides. Admiración y sentimiento de culpa son los ejes a través de los cuales el cine británico admite su fascinación hacia lo irlandés, y también una comprensión profunda de sus contradicciones, un elemen-

to que los cineastas irlandeses tomarán como propio, en un esquema circular y nunca acabado de definir del todo. En última instancia será la creación de una industria nacional la que acabará por delimitar temas, propuestas y plasmaciones visuales, tomando para ello gran parte de la visión británica de su propio país, mucho más que la ensoñación americana de una Irlanda al otro lado del Atlántico.

LA ENSOÑACIÓN AMERICANA

Todo en América rezuma estereotipo cuando se trata de hablar de una cultura distante. Sí que es cierto que la cultura irlandesa ha estado muy presente en los Estados Unidos y que la inmigración llegada a América de aquel lugar remoto y empobrecido ha dado como resultado la creación de un *lobby* propio que ha condicionado incluso las decisiones de políticos y líderes sociales. Hoy en día, no obstante, lo irlandés está tan inserido en la cotidianidad norteamericana que poco queda de la tradición llegada allende los mares: alguna que otra costumbre, como la celebración de San Patricio (especialmente en la ciudad de Nueva York), algún atisbo de catolicismo adulterado y cierto orgullo por el apellido para los descendientes irlandeses en América, totalmente integrados en el *American way of life*. Irlanda para los americanos tiene algo de ensoñación, de relato prófugo del pasado, de arquetipo cocinado con los ingredientes de un cuento europeo, aunque sirva para definir qué existe de ello en la propia sociedad estadounidense. Si la fascinación británica nace de una oposición, la ensoñación americana sirve para conjugar lo extraño, lo diferente en la propia sociedad integradora.

En la diferencia radica el drama. La radiografía del italoamericano que tantos réditos diera a directores como Francis Ford Coppola o Martin Scorsese tiene su respuesta en los



Una película como *El clan de los irlandeses* (*State of Grace*, Phil Joanou, 1990) no es tanto una película sobre la inmigración irlandesa en América como una excusa argumental, un vestido sobre el que colocar retales coloridos que justifiquen una trama.

films americanos sobre la mafia irlandesa. Una película como *El clan de los irlandeses* (*State of Grace*, Phil Joanou, 1990) no es tanto una película sobre la inmigración irlandesa en América como una excusa argumental, un vestido sobre el que colocar retales coloridos que justifiquen una trama. Lo mismo sucede con *Gangs of New York* (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002) o *Infiltrados* (*The Departed*, Martin Scorsese, 2006), soberbias películas en la que lo irlandés se aleja del costumbrismo o del realismo para ser usado como excusa tangencial de unos films que prefieren narrar un cuento épico o un *thriller* antes que cerciorarse de la veracidad histórica de la ciudad de Nueva York o de Boston. Irlanda y los irlandeses aparecen como un elemento colorido en historias esencialmente norteamericanas, como una curiosidad a veces extravagante que sirve como recordatorio del *melting pot* estadounidense; un planteamiento que empapa hasta las historias más cercanas al *mainstream*, como *Un horizonte muy le-*

jano (*Far and Away*, Ron Howard, 1992), cinta que narra las desventuras de un inmigrante irlandés en la carrera por la colonización de Oklahoma. Tom Cruise y Nicole Kidman juntos en pantalla sin más propósito que dejar claras las intenciones de un Hollywood condicionado por el aura comercial de sus máximas estrellas.

La respuesta de los cineastas irlandeses (si es que puede llamarse así) es más bien contenida. Parte de un reconocimiento de la capacidad norteamericana para crear y producir, pero al mismo tiempo se pretende hacer partícipe a lo irlandés del crisol norteamericano, diferenciándolo de lo inglés y estructurando un discurso donde lo político y lo social se dan la mano. *En América* (*In America*, Jim Sheridan, 2002) es uno de esos ejemplos. En ella se mezcla la historia de la inmigración irlandesa, el retrato costumbrista y el drama, como si los Estados Unidos sirvieran como espejo de la propia realidad nacional y se contrapusieran a la oposición que provocan en Irlanda todos los paradigmas de lo británico. Precisamente será Neil Jordan quien intentará ahondar en esta dualidad emocional, embarcándose más de una vez en el *modus operandi* hollywoodiense sin acabar (por cierto) de sentirse cómodo. Su proceso es el clásico sendero productivo que lo llevará de su Irlanda natal al Reino Unido, y del Reino Unido a los Estados Unidos, en un viaje que tendrá muchas idas y venidas, y en el que comprenderá dos cosas. Una de ellas, la necesidad de creación de un sistema de producción irlandés más allá de los temas tratados y de la personalidad de los cineastas. La otra, el viaje personal hacia lo americano como forma de integración de lo irlandés en los grandes sistemas de producción y distribución internacionales. Aunque Jordan acabará dirigiendo cine americano —*Nunca fuimos ángeles* (*We're No Angels*, 1989), *Dentro de mis sueños* (*In Dreams*, 1999), *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*, 1994)—, también se apegará a un sistema de producción irlandés



John Huston es capaz de adaptar a James Joyce de forma notable con *Los dublineses (Los muertos) (The Dead, 1987)*, plasmando en pantalla una de las grandes obras de la literatura universal.

más modesto —*Amor a una extraña, The Butcher Boy, Desayuno en Plutón (Breakfast on Pluto, 2005)*—, e incluso intentará y conseguirá producir en Hollywood la historia de la independencia irlandesa —*Michael Collins*—, aunque el resultado comercial (que no artístico) no acabará de funcionar.

La diferencia entre los temas irlandeses en América y el propio cine irlandés parte de esa dicotomía mencionada entre género y nacionalidad. El acercamiento estadounidense a la cultura irlandesa es respetuoso e incluso admirativo, pero carece de verdadero interés por la contemporaneidad de un país relevante para el mundo anglosajón. John Huston es capaz de adaptar a James Joyce de forma notable con *Los dublineses (Los muertos) (The Dead, 1987)*, plasmando en pantalla una de las grandes obras de la litera-

tura universal. No obstante, tiene que ser un director irlandés como Neil Jordan el que indague en la literatura moderna de su país y haga hincapié en el riesgo formal de esta, en las nuevas formas de relato que pugnan por desmentir el famoso enunciado del «fin de la novela». *The Butcher Boy* y *Desayuno en Plutón* suponen para Jordan dos desafíos de envergadura, al adaptar sendas novelas del irlandés Patrick McCabe, un escritor de su misma generación que es capaz de relacionar los temas clásicos de la religión, la opresión social y la Irlanda rural con la locura o la identidad sexual, usando para ello un recurso formal deslavazado, subjetivo e incongruente. McCabe y Jordan son capaces de hilvanar tradición temática con una atrevida modernidad expositiva.

Existen acercamientos más interesantes y arriesgados, por supuesto. El norteamericano John Sayles realiza en *El secreto de la isla de las focas* (*The Secret of Roan Inish*, 1994) una inteligente aproximación al mundo mítico de la cultura celta, empeñada esta en la evocación de un dubitativo mundo infantil. Irlanda se nos presenta entonces como un mundo mágico, un extraño lugar de sirenas al que el mismo Jordan se encargaría de dar réplica años después con *Ondine*. Mito y realidad, Irlanda siempre aparece como lugar de ensoñación admirativa, como extraño paraje de realidades trascendentes que se convierten en lugar común para todos los públicos, incluso para los propios irlandeses.

LOS IRLANDESES Y SU CINE

Toda esta industria foránea, buscadora de referentes brumosos de una Irlanda estereotipada, entró en la isla justo después de la Segunda Guerra Mundial. Hasta aquel entonces, los conservadores valores del Estado Libre y luego de la República de Irlanda, definidos a través del prisma de

la omnipresente Iglesia católica y de su rígido concepto familiar, habían castrado gran parte de las potenciales iniciativas cinematográficas del país. En 1958 se fundaron los estudios Ardmore en la localidad costera de Bray, donde había vivido durante un tiempo el literato James Joyce. Siendo inicialmente una iniciativa pública, el estudio acabó en manos privadas y convirtió al país en un pastoral decorado para directores extranjeros. El resultado fue que las industrias norteamericana y británica acabaron monopolizando los estudios, dejando a los artistas locales sin espacio para plantear temas propios o alejados (temática o formalmente) de los grandes estudios internacionales. Siempre referencial en lo que respecta al cine y la literatura irlandeses, Neil Jordan pasaría una temporada en Bray y acabaría ambientando películas suyas —como *Amor a una extraña* o *Byzantium* (*Byzantium*, 2012)— o novelas —como *The Past* (1980) o *Amanecer con monstruo marino* (*Sunrise with the Monster*, 1994)— en esa pequeña localidad que parece significar para el cineasta-escritor un pequeño símbolo en la búsqueda y el encuentro de la «irlandesidad» cinematográfica, con todo lo que de paradójico y equívoco tiene el concepto. El discurso de Jordan por esa lucha para hacerse oír es también la lucha de los cineastas que le antecedieron, una lucha que será doble: la propia como artista a la hora de estructurar un discurso emocional personal; y la referencial, desdeñando o acogiendo toda aquella cosmogonía con la que el mundo anglosajón ha definido esa «irlandesidad». Y todo ello dejando patente una (en ocasiones) dolorosa verdad, que Jordan no duda en desgranar:

Sí, creo que nos falta mucho sentido visual —en todos los campos. Es una herencia del sentimiento de inferioridad cultural propio de nuestra experiencia colonial. Las cosas más bellas que se han hecho en Irlanda datan del siglo XVIII y básicamente son obra de británicos. Y a partir

de la independencia las energías se han invertido mayoritariamente en desmantelar esas bellezas².

Todo este proceso, que se sumerge en lo creativo y lo personal, no hubiera sido posible sin la creación de una industria cinematográfica propia, a menudo (o casi siempre) apoyada por unos poderes públicos que acabarían finalmente considerando al cine como parte importante en la creación de una «cultura nacional». No obstante (y he ahí la ironía) la creación del Irish Film Board (IFB) vería la luz gracias a la insistencia de John Huston, director norteamericano nacionalizado irlandés a partir de 1964, que se dio cuenta del incipiente surgimiento de una serie de voces propias en su país de adopción. En 1973, Bob Quinn estrena la película *Caoineadh Airt Ui Laoire*³, una curiosa adaptación de un poema homónimo, escrito a finales del siglo XVIII, que narra la injusticia sufrida por el católico Airt Ui Laoire (Art O'Leary en inglés) a manos del arrogante *sheriff* inglés Abraham Morris. Ese poema, basado en un hecho real, fue escrito por la esposa del protagonista, Eibhlín Dubh Ní Chonaill, y con el tiempo se ha convertido en uno de los ejemplos más significativos de la literatura oral irlandesa. Aunque curiosamente (y he ahí una segunda ironía), el film fue rodado íntegramente en inglés y no en gaélico. Sin embargo, nos encontramos ante una búsqueda de referentes propios generalmente desconocidos por el resto del mundo anglosajón, que sirven para afianzar un discurso nacional y un intento de desdeñar los vestigios de esa Irlanda ensoñada por otros con estereotipos muchas veces de cartón-piedra.

² Maria Pramaggiore, *Neil Jordan*, «Contemporary Film Directors», University of Illinois, 2008.

³ Aunque no existe traducción al castellano de este poema, su título sería «Lamento por Art O'Leary», y es uno de los primeros ejemplos de rebeldía frente a las injusticias de británicos contra católicos irlandeses.