



## La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español

José Luis Sánchez Noriega<sup>1</sup>

Recibido: 17 de mayo de 2016 / Aceptado: 21 de septiembre de 2016

**Resumen.** En este trabajo nos planteamos la conjunción de tres cuestiones que, también por separado, tienen un notable interés académico tanto desde las investigaciones y estudios cinematográficos como desde los historiográficos. En primer lugar, la consideración del protagonismo de las mujeres en sucesos del pasado, es decir, la mujer como sujeto histórico y, al mismo tiempo, como sujeto cinematográfico; en segundo lugar, la cárcel como espacio de interés histórico (social, político) en cuanto “lugar de memoria”; y en tercer lugar, la aproximación a obras de un ciclo tan poco cultivado por el cine español como las películas con historias y representaciones que mayoritariamente transcurren en cárceles: el cine penitenciario. La conjunción de estas tres perspectivas tiene lugar en una breve pero significativa filmografía que es nuestro objeto de estudio.

**Palabras clave:** Cine penitenciario; cárcel de mujeres; militantes republicanas; guerrilla; posguerra; franquismo; nacionalcatolicismo.

### [en] The Prison Ward, Film Space and Memory Place in the Spanish Cinema

**Abstract.** In this paper we consider the combination of three issues, which also separately, have a significant interest from both academic research and film studios as from the historiographical studies. First, consideration of the role of women in past events, i.e. women as historical subject and, at the same time as a film subject; secondly, prison as a space of historical interest (social, political) as “place of memory”; and thirdly, the approach to works of a cycle scarcely cultivated by Spanish film and movies such as stories and performances that mostly take place in prisons: the prison film. The combination of these three perspectives takes place in a short but significant filmography that is our object of study.

**Keywords:** Film prison; women’s prison ward; republican militants; guerrilla band; post civil war; Franco regime; national catholicism.

**Sumario.** 1. El ciclo de cine penitenciario. 2. Espacio filmico y espacio histórico. 3. Adoctrinamiento nacional-católico. 4. Las condiciones de la supervivencia. 5. Maternidad y eugenesia falangista. 6. Tres décadas después. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas. 9. Referencias filmográficas. 9.1. Ficción. 9.2. No ficción.

**Cómo citar:** Sánchez Noriega, J.L. (2016). “La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38: 303-323.

---

<sup>1</sup> Instituto de Teatro de Madrid – Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: [noriega@ucm.es](mailto:noriega@ucm.es)

## 1. El ciclo de cine penitenciario

El ciclo o subgénero carcelario, habitualmente llamado *cine penitenciario*, se identifica por el espacio en que se ubican las historias: la cárcel como lugar físico de encierro para cumplir una condena, aunque el internamiento también puede ser en un campo de concentración, un psiquiátrico, reformatorio u otro establecimiento o lugar (castillo, convento, gruta, etc.). La privación de la libertad y el deterioro físico y psicológico provocado por el encierro generan una situación de conflicto a la que ha de sobreponerse el protagonista, en dialéctica con los antagonistas (funcionarios, guardianes, presos hostiles) y los personajes colaboradores. Abundan los tipos inocentes, víctimas de alguna conspiración o error judicial, con quienes se puede identificar el espectador; en todo caso, los condenados tienen su razón moral para huir o buscarse un destino mejor. En este ciclo se desarrolla una tipología de personajes bastante recurrentes y con características muy acusadas, de manera que la prisión adquiere valor de sinécdoque de la sociedad pues con la doble operación de reducción / simplificación y de hipérbole dramática se representan en las historias carcelarias comportamientos y conflictos representativos de los valores establecidos. Los sobornos, amenazas, delaciones, extorsiones, abusos sexuales... y las fidelidades, ayudas desinteresadas y amistades irrompibles que tienen lugar en los relatos cinematográficos de prisiones son un dibujo de trazo más grueso y esquemático de patrones con valor definitorio para el conjunto de la comunidad.

El tratamiento habitual es el de drama con derivas hacia el cine de acción y aventura, y el criminal. Son poco frecuentes los tratamientos de comedia; algunos títulos se sitúan en un futuro lejano que llevan los relatos hacia ficciones futuristas de cine fantástico y en bastantes ocasiones el argumento recrea situaciones realmente sucedidas, lo que permite considerar esas películas dentro del cine histórico<sup>2</sup>. En qué medida el así llamado *cine histórico* puede proporcionar un conocimiento de la Historia, si lo hace mejor a través del documental o de las ficciones, si las filmaciones en el siglo XX constituyen documentos históricos, hasta dónde las biografías filmicas son construcciones fieles de personalidades históricas, etc. son cuestiones que ahora no podemos abordar. Remitimos a otro lugar donde hemos formulado las líneas básicas de este debate<sup>3</sup>. En todo caso, hay que dejar constancia de que, más allá de la representación fidedigna de hechos históricos documentados, el cine puede reconstruir sucesos con verosimilitud que resulten más valiosos para la memoria histórica.

<sup>2</sup> El ciclo abarca toda la historia del cine, desde los iniciales *Soy un fugitivo* (*I'm a Fugitive from a Chaing Gang*, Mervyn LeRoy, 1932) y *Veinte mil años en Sing Sing* (*20.000 years in Sing Sing*, Michael Curtiz, 1933) a la más reciente *Huracán Carter* (*The Hurricane*, Norman Jewison, 1999) hay una filmografía con obras de referencia, entre las que cabe destacar obras imborrables como *El hombre de Alcatraz* (*The Birdman of Alcatraz*, John Frankenheimer, 1962), *El día de los tramposos* (*There Was a Crook-ed Man*, Joseph L. Mankiewicz, 1970), *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*, Alan Parker, 1978) o *Cadena perpetua* (*The Shawshank Redention*, Frank Darabont, 1994). Series de televisión de los últimos años como *Prison Break* (2005-2009) y *Orange is the New Black* (2013-2015) han desarrollado el ciclo en otro formato.

<sup>3</sup> Véase SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: "Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre Cine e Historia", en Alfonso del Amo y otros, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia* (*El caso español*), Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 111-122. Sobre la cuestión específica de las biografías filmicas (*biopics*) o las recreaciones de personajes históricos puede consultarse SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: "Construcciones filmicas de personajes históricos en el cine español (2000-2010)", *Comunicación y Sociedad*, vol. XXV, núm. 2, 2012, 57-84.

Este ciclo no ha sido muy frecuentado por el cine español; poco más de una veintena de títulos en toda su historia pueden adscribirse, con propiedad, a él. Durante el franquismo apenas hay películas de cine penitenciario o la ambientación en la cárcel resulta menor en el conjunto del relato, probablemente por el carácter refractario a la realidad que posee, en general, el cine de los fascismos. El éxito de las citadas series norteamericanas y de la película *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) ha propiciado un desarrollo del ciclo en el formato televisivo, con *La fuga* (Telecinco, 2011) y *Vis a vis* (Antena 3, 2015-2016)<sup>4</sup>.

Es muy notable en el cine penitenciario español el número de películas con protagonismo de mujeres. Ello resulta extraordinario si tenemos en cuenta que el ciclo es, muy mayoritariamente, masculino, en correspondencia con la realidad de la población reclusa que, en el caso español, está constituida por hombres en un 92 por ciento<sup>5</sup>. La perspectiva de mujeres en esta aproximación viene dada por la mayoritaria participación de personajes femeninos en los relatos, por la referencia de mujeres en testimonios y documentación de los guionistas o por el hecho de que las guionistas sean mujeres; y por temas específicos en los relatos que muestran una perspectiva de género. En el caso de *La voz dormida* esta perspectiva se explicita en la enunciación con el rótulo inicial del narrador cinematográfico quien abre el relato con este texto:

Esta película quiere ser un homenaje a todas las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y en las tapias de los cementerios.

A las mujeres que se sacrificaron por los encarcelados y los perseguidos.

A todas las mujeres que murieron en las comisarías, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución.

Esta posición es coherente con el tema cuando se tiene en cuenta que “en muchos casos, ser madre, esposa o hija de un antifranquista bastaba para ser detenida”<sup>6</sup>; es decir, que se utiliza a la mujer como moneda de cambio y se criminaliza a la mujer por ser tal. Las mujeres presas en la posguerra sufren una doble represión: en virtud de su condición de militantes o simpatizantes de la causa republicana (o por el simple parentesco de hombres con esa condición) y de la asignación de un nuevo rol que recupera las funciones tradiciones de esposa y madre dedicada al cuidado del hogar familiar.

Las acusaciones por las que las mujeres son encarceladas conllevan exigencias morales específicas de innegable carácter discriminatorio en razón de género —son relativas a la vida sexual (acusaciones de vivir amancebada, conducta licenciosa...) y no hay normas correspondientes para los varones— que tienen por objeto asimilar las internas, militantes de organizaciones políticas o sindicales, a las presas comunes, buena parte de ellas encarceladas por prostitución. Es decir, al tiempo que se aplica una moral discriminatoria sexista —con una intromisión en la esfera privada

<sup>4</sup> Dirigida por Antonio Hernández, *La fuga* es una historia de doce episodios ambientada en un futuro donde nuestro país conoce una dictadura que reprime y encarcela a los miembros de la resistencia democrática. Por su parte, *Vis a vis* está claramente inspirada en la cárcel de mujeres de *Orange is the New Black*, mostrando un microcosmos de diversos personajes y conflictos.

<sup>5</sup> Datos de 2014, según el Informe General de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias (NIPO 126-15-039-X); disponible en [www.institucionpenitenciaria.es](http://www.institucionpenitenciaria.es).

<sup>6</sup> AGUADO, Ana y VERDUGO, Vicenta: “Las cárceles franquistas de mujeres en Valencia: castigar, purificar y reeducar”, *Studia Historica*, 29 (2011), 67.

intolerable en un Estado de Derecho, además de inexistente para los varones— se les arrebató los derechos cívicos y políticos negándoles su condición de militantes demócratas<sup>7</sup>. En todo caso, parece evidente el carácter fuertemente regresivo de la política de los vencedores respecto a las mujeres y a las políticas de igualdad y de presencia pública iniciadas en los años anteriores, como subraya Guarinos en relación con los relatos de memoria de las 13 rosas<sup>8</sup>.

A través del análisis de dos películas de este ciclo, Ana Corbalán plantea la cuestión de las mujeres en la cárcel con mayor radicalidad en cuanto entiende que la perspectiva ha de ser el análisis de su protesta desde la corporeidad<sup>9</sup>. En la misma línea, sirva el testimonio de Blanca Rodríguez quien concluye su aproximación a la representación de las mujeres en la prisión en el cine en general con estas palabras:

El cine carcelario de mujeres nos muestra, en definitiva, la imagen más cruda de la alienación de las mujeres en un mundo cuyas normas son esencialmente masculinas. Lo llamativo es que también nos muestra la imagen más cruda del tratamiento a que nuestro sistema socio-jurídico somete a la ciudadanía pasiva de las mujeres, incluido el abuso de circunstancias específicamente femeninas, como la maternidad<sup>10</sup>.

En el conjunto de películas de cine penitenciario español con protagonismo de mujeres, el grupo más significativo son las ficciones y no ficciones ambientadas en los años cuarenta del siglo XX, es decir, en el punto álgido del proceso de depuración y represión política que lleva a cabo la dictadura de Franco ya desde la propia Guerra Civil y en los años inmediatamente posteriores. Hay otros títulos

<sup>7</sup> Sobre este marco histórico reflejado en las películas consideradas me parece muy pertinente aportar aquí este balance de Ángeles Egido “Mujeres y rojas: la condición femenina como fundamento del sistema represor”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29, 2011, p. 29): “No vamos a insistir en que esta identificación se ejemplarizó en la miliciana, estereotipo por excelencia de roja y, por tanto, de mujer licenciosa que atenta contra la moral y que se despega especialmente del modelo mujer, madre y esposa, «ángel del hogar», que el Nuevo Estado aspiraba a imponer. Ni en los castigos específicos para la mujer: el rapado de pelo, el aceite de ricino, la violación. Hay testimonios espeluznantes y pruebas sobradas de todo ello: desde la impunidad con que se consentía, y se alentaba, a las tropas de regulares indígenas que abusaron salvajemente de las mujeres republicanas, consideradas auténtico (y sangrante) botín de guerra, ya en los primeros momentos de la contienda, hasta la grosería zafia y machista de los falangistas en las comisarías, en las cárceles, en la calle... El escarnio público, especialmente en los pueblos, se cebó con las mujeres durante la guerra y continuó en la posguerra. Cuando las reclusas salían de la prisión para enfrentarse a sus consejos de guerra se convertían en un espectáculo para la población. Las medidas de supuesta clemencia, ampliamente publicitadas, también acusaban el sesgo sexista, eligiendo a las mujeres más agraciadas para «lucirlas» como presas indultadas en las procesiones.”

<sup>8</sup> GUARINOS, Virginia: “Ramos de rosas rojas. *Las trece rosas: memoria audiovisual y género*”, *Quaderns de Cine*, 2 (2008), pp. 96-98.

<sup>9</sup> “Un tipo de acción subversiva totalmente invisible para la mayor parte de nuestra sociedad: los sujetos femeninos encarcelados que retan a la autoridad, cuestionando el orden social y moral del aparato represivo de la prisión. Estas mujeres utilizan su potencial corporal como mecanismo de liberación y como modo de expresión discursiva. Es importante enfatizar de qué forma estas reclusas recurren a su propia corporeidad para protestar contra los problemas de la cárcel, exigir mejoras y liberarse de la vigilancia extrema.”. Ver: CORBALÁN VELEZ, Ana: “La cárcel. Cuerpos femeninos de resistencia en la prisión. Aproximación al cine de Azucena Rodríguez y Belen Macías” en Bárbara ZECCHI (coord.): *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 242.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ RUIZ, Blanca: “Mujeres de cine de prisión” en Fernando REVIRIEGO PICÓN y Rosario de VICENTE MARTÍNEZ (coords.): *El cine carcelario*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2015, p. 258.

con innegable interés<sup>11</sup> pero focalizamos nuestra atención en ese grupo, constituido por siete películas, todas ellas basadas en hechos y personajes históricos, aunque la mitad tiene un tratamiento propio del documental de testimonio y la otra mitad son ficcionalizaciones con variable grado de verosimilitud y de “verdad histórica”. Hay que subrayar que, con la excepción que diremos, se trata de películas producidas entre 2006 y 2011, esto es, en unos años en que tiene lugar el debate previo, la aprobación y la puesta en práctica de la ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 27 de diciembre) durante las dos legislaturas de los gobiernos socialistas presididos por Rodríguez Zapatero (2004-2011). Este subrayado resulta muy pertinente porque da cuenta del clima de sensibilidad política en que tiene lugar la elaboración de los guiones y la filmación de las películas, teniendo en cuenta que, como es sabido, el cine histórico siempre habla del presente: las películas que recrean sucesos del pasado, por remoto que éste sea, lo hacen desde presupuestos morales y políticos, intereses o preguntas que tienen actualidad en el momento de su producción<sup>12</sup>. La voluntad de memoria de estos textos filmicos es innegable; en este sentido, resulta elocuente el final de *Estrellas que alcanzar – Izarren argia* cuando, tras el fracaso de una protesta en el penal y el aislamiento del personaje de Victoria, ésta reflexiona que nadie muere del todo “Queda el recuerdo, la memoria y mientras uno de nosotros siga vivo, mientras uno de nosotros pueda contar lo sufrido, lo vivido, nuestro recuerdo permanecerá vivo, será real”.

Por lo que se refiere a las ficciones, las tres más relevantes son *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007), *Estrellas que alcanzar - Izarren argia* (Mikel Rueda, 2010) y *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011); como complemento y con el propósito de mostrar otra época del franquismo hemos añadido unas reflexiones sobre *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995) que, además, es una película anterior en un decenio a este corpus filmado en el contexto de la ley de la Memoria Histórica, lo que se aprecia por el tratamiento dado, con menor énfasis en la denuncia. Las tres ficciones ambientadas en la inmediata posguerra tienen un sólida base real y, esencialmente, constituyen “novelizaciones” de sucesos y personajes históricos. *Las 13 rosas* reconstruye el final de chicas muy jóvenes, siete menores de edad, que habían militado en las juventudes socialistas o en el PCE, son arrestadas al finalizar la guerra civil y terminan fusiladas en la tapia del cementerio del Este. Se trata de Carmen Barrero Aguado, Martina Barroso García, Blanca Brisac Vázquez, Pilar Bueno Ibáñez, Julia Conesa Conesa, Adelina García Casillas, Elena Gil Olaya, Virtudes González García, Ana López Gallego, Joaquina López Laffite, Dionisia Manzanero Salas, Victoria Muñoz García y Luisa Rodríguez de la Fuente. Este episodio histórico, que tiene lugar el 5 de agosto de 1939, alcanza una notable difusión pues, como hace ver Virginia Guarinos (2008), da lugar a un ensayo, dos libros, una película de ficción, dos documentales, un espectáculo de danza, una obra teatral y

<sup>11</sup> La presencia dominante de personajes de mujeres presas en el cine español es evidente en la adaptación *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1977) basada en una novela autobiográfica, la historia de Aurora Rodríguez de *Mi hija Hildegart* (Fernando Fernán-Gómez, 1977) y dos relatos de mujeres que trabajan en la cárcel: la enfermera de *Horas de luz* (Manuel Matji, 2004) y la educadora social de *El patio de mi cárcel* (Belén Macías, 2008). Todas estas son películas basadas en hechos reales. Con otro tratamiento se sitúan el improbable relato de pseudoporno *Sadomanía* (Jesús Franco, 1980) y la particular historia familiar *Azul oscuro, casi negro* (Daniel Sánchez Arévalo, 2006).

<sup>12</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: “Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre Cine e Historia”, en Alfonso DEL AMO et al.: *Apuntes sobre la relación entre el cine y la historia (el caso español)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 111-122.

un poema; entre los que destaca la novelización de Jesús Ferrero *Las trece rosas*<sup>13</sup> y el reportaje periodístico de Carlos Fonseca *Trece rosas rojas*<sup>14</sup>. El largometraje en euskera *Estrellas que alcanzar – Izarren argia* recrea a partir de testimonios orales la vida en la prisión guipuzcoana de Saturrarán. Por su parte, *La voz dormida* adapta el relato homónimo de la novelista extremeña Dulce Chacón (1954-2003) que se basa, en gran medida, en la historia de la cordobesa Pepita Patiño que se enamora del comunista encarcelado –y más tarde guerrillero antifranquista– Jaime Cuello cuando visita a su tío en la cárcel<sup>15</sup>.

Por lo que se refiere a la no ficción son otras tres las películas de cine documental que tratan sobre mujeres en las cárceles de posguerra: *Que mi nombre no se borre de la historia* (José María Almela y Virginia Vigil, 2006), *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (Jorge J. Montes Salguero, 2007) y *Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán 1938-1944* (Josu Martínez y Txaber Larreategi, 2010). En la primera se documenta la historia de mujeres militantes de las Juventudes Socialistas Unificadas y de las 13 rosas en particular a partir de testimonios de supervivientes y de sus familiares. También lleva a cabo una recopilación de recuerdos *Del olvido a la memoria. Presas de Franco*, con las aportaciones de diez mujeres recogidas en una grabación por Tomasa Cuevas: Trinidad Gallego, María Salvo, Concha Carretero, Nieves Torres, Soledad Díaz, Angustias Martínez, Julia Manzanal, Carmen Rodríguez y María Cuesta narran sus historias de supervivencia. En el documental participa también la escritora Teresa Pàmies que ayudó a Tomasa Cuevas a recopilar y editar, en *Testimonio de mujeres en las cárceles franquistas*,<sup>16</sup> las experiencias de mujeres que sufrieron la represión franquista. En *Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán 1938-1944* con la voz de las presas Carme Riera, Nieves Torres Serrano, Balbina Lasheras, Anita Morales y los testimonios indirectos a través de familiares de las internas fallecidas, se evocan las condiciones de vida de aquel penal vasco.

Como prólogo a nuestro trabajo merece la pena reseñar la película para televisión *Concepción Arenal, la visitadora de cárceles* (Laura Mañá, 2012), pues se enmarca en este ciclo de cine penitenciario de mujeres y su producción para televisión –con unos ritmos más ágiles y dependientes de las demandas de la audiencia que el cine– se explica desde la sensibilidad sobre el tema de mujeres encarceladas, poco más tarde desarrollado por las dos series citadas: *La fuga* y *Vis a vis*. Laura Mañá reconstruye el trabajo como “visitadora de cárceles de Galicia” que desarrolló entre 1863 y 1865 la abogada y escritora ferrolana, un cargo que le permitió conocer las deplorables condiciones de reclusión de las mujeres e intervenir para mejorarlas. En las distintas visitas al penal queda patente la violencia entre las mujeres suscitada por el favoritismo o las exigencias de soborno de los funcionarios y guardias de la prisión y, sobre todo, por una situación de hacinamiento, castigos crueles, hambre, carencia de calzado y ropa, violaciones y abusos sexuales, condenas sin las debidas garantías, explotación laboral con trabajo durante toda la jornada sin remuneración, corrupción estructural... en fin, un sistema penitenciario que renuncia por completo

<sup>13</sup> FERRERO, Jesús: *Las trece rosas*, Madrid, Siruela, 2003.

<sup>14</sup> FONSECA, Carlos: *Trece rosas rojas*, Madrid, Temas de hoy, 2004.

<sup>15</sup> Véase, por ejemplo, esta crónica de prensa: [www.diariocordoba.com/noticias/cultura/historia-larga-esperafinal-casi-feliz\\_36192.html](http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/historia-larga-esperafinal-casi-feliz_36192.html) [visitado 27-1-2016].

<sup>16</sup> Jorge J. Montes Salguero, autor del documental, es también el editor de este libro que recoge los testimonios de Tomasa Cuevas, publicado en Huesca (Instituto de Estudios Altoaragoneses-Diputación Provincial de Huesca, 2004).



a cualquier rehabilitación de las internas y, en el marco de una sociedad capitalista, les somete a un régimen de esclavitud económica.

## 2. Espacio fílmico y espacio histórico

La relevancia del espacio físico en la definición del cine carcelario exige una profundización en el mismo, tanto en cuanto espacio dramático en la construcción del texto fílmico –lo que sería relevante en obras de cualquier ciclo o género– como por la localización o lugar físico donde se ambienta la historia narrada<sup>17</sup>. Del primero nos dan buena cuenta las teorías, semióticas y estéticas, del cine al subrayar cómo las imágenes proporcionan al espectador los datos para la elaboración mental de una representación que remite a un referente (conocido o imaginado), para lo cual hay que considerar cuestiones como la forma de las imágenes (cuadro, encuadre, luz, color, fotografía, texturas...), la relación entre ellas (fuera de campo, montaje), su relación dialéctica con el sonido y con el tiempo en la construcción de diversos cronotopos (un buen resumen sobre todo esto puede verse en Gómez Tarín<sup>18</sup>). La cualidad esencial del espacio fílmico es su condición de espacio virtual construido por las imágenes bidimensionales, el sonido y el montaje a partir de un profílmico elaborado con voluntad de resultar expresivo dramáticamente. Por más que quiera ser fiel a la experiencia de lo real, toda imagen cinematográfica lleva a cabo una elaboración del espacio físico fotografiado y lo convierte en espacio dramático; a la inversa, el espectador deconstruirá las imágenes para ir al referente real a que le remiten.

El lugar o espacio físico –ese referente real– adquiere diversos valores y funciones en las películas concretas y en los distintos géneros, formatos y ciclos. Así, parece evidente su relevancia en el cine de no ficción –siempre exigido de llevar al espectador a experimentar lo real– y en géneros como el *western* o el fantástico, donde los lugares se encuentran semantizados, esto es, adquieren una significación específica por la que dejan de ser mero contenedor de la representación para formar parte de la acción narrativa y de las significaciones de los diálogos y conductas de los personajes. Una película como *Cube* (Vincenzo Natali, 1997) sería completamente inviable cambiando el singular espacio (abstracto, mágico) en que tiene lugar la historia futurista como señala el propio título que nombra ese espacio. Por otra parte, hay que constatar la estética de cineastas (por ejemplo, Woody Allen) que supeditan el espacio a la construcción de personajes y a la representación del conflicto, de manera que el lugar queda muy en segundo plano, desdibujado y, en la mayoría de los casos, perfectamente intercambiable con otro.

En el cine histórico es evidente que las localizaciones y el lugar contribuyen a la verosimilitud de la narración, pues con otros elementos (*atrezzo*, vestuario, maquillaje, fotografía) configuran la *ambientación*, lo que resulta esencial para la apariencia

---

<sup>17</sup> Somos conscientes de la esquematización que suponen estas dos dimensiones que, por otra parte, siempre se encuentran necesariamente interrelacionadas. Desde que Eric Rohmer formulara tres tipos de espacio (pictórico, arquitectónico y fílmico) se han desarrollado múltiples reflexiones y categorizaciones sobre las características, dimensiones, funciones, variables, propiedades... del espacio en el discurso audiovisual, como nos hace ver GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 348-379 en una indagación exhaustiva.

<sup>18</sup> GÓMEZ TARÍN, Francisco J.: *Elementos de narrativa audiovisual*, Santander, Shangrila, 2011.

de verdad que ha de tener el filme histórico como condición para llevar virtualmente al espectador a una determinada época del pasado.

Pero también puede suceder que se renuncie a la ambientación histórica por la imposibilidad (más moral que cinematográfica o física) manifiesta de reconstruir un pasado presidido por la experiencia de un dolor inconmensurable, como es el caso de películas sobre el holocausto del pueblo judío en los campos de concentración. Claude Lanzmann en *Shoah* (1985) renuncia incluso a las imágenes de archivo, documentales, de los campos que son sustituidas por imágenes actuales donde el lugar ha experimentado una transformación radical hasta el punto, en la mayoría de los casos, de apenas dejar huella del suceso histórico de aquel exterminio. Confía más en el testimonio de los supervivientes, en la verdad de la palabra, que en imágenes fosilizadas o en lugares transformados, porque no se trata tanto de evocar la historia (pasado) cuanto de hacer de ella memoria (presente). *Shoah* se construye sobre esa doble vía que supone “una inspección de los lugares tal y como, anodinos o hermosos, permanecen hoy y una instigación al hombre para que regrese a ellos por medio de su relato, de su palabra”<sup>19</sup>. En este sentido, resulta muy interesante en *Prohibido recordar* cómo tiene lugar una evocación de la prisión de Saturrarán, completamente desaparecida, por la vía de pintar en el suelo del solar que ocupaba la construcción el plano con las distintas estancias: una estrategia simbolizada en ese documental por las presas supervivientes con la decidida pretensión de evitar el olvido al que puede abocar la total desaparición, sin huella alguna, de aquella cárcel.

El interés de las prisiones como espacio sintomático para el conocimiento histórico procede de una doble reflexión: la que establece Foucault sobre la prisión como lugar significativo que revela de forma sucinta mecanismos de funcionamiento del conjunto de la sociedad y el concepto de “lugares de memoria” de Pierre Nora por el que las cárceles pueden resultar elocuentes para la mirada del historiador en sus indagaciones. Dejando aparte otros muchos aspectos, en su célebre ensayo *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* Michel Foucault justifica la aceptación social de la prisión en función de su capacidad para reproducir, aunque sea de forma hiperbólica, mecanismos propios del cuerpo social; el espacio humano/social de la prisión condensa funciones similares a las de los otros espacios primarios de socialización o de control social, como son el cuartel, la escuela y el taller al que añade el hospital cuando explicita los tres paradigmas que subyacen al aparato carcelario: “el esquema político-moral del aislamiento individual y de la jerarquía; el modelo económico de la fuerza aplicada a un trabajo obligatorio; el modelo técnico-médico de la curación y de la normalización. La celda, el taller, el hospital”<sup>20</sup>.

El concepto de “los lugares de memoria” (*Les lieux de mémoire*) ha servido a Pierre Nora para su proyecto de repensar la historia de Francia desde nuevas categorías, lo que lleva a cabo en los volúmenes publicados con ese título por Gallimard entre 1984 y 1992. En la introducción “Entre mémoire et histoire” al primero, *La République*, expone su programa donde ese concepto guía sirve para abordar lo *inmaterial*, lo *material* y lo *ideal* de la historia; frente a la historiografía tradicional su propósito consiste “en poner de relieve la construcción de una representación y la formación

<sup>19</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 123 y 124.

<sup>20</sup> FOUCAULT, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 235 y 251.



de un objeto histórico en el tiempo”<sup>21</sup>. El *lugar de memoria* no excluye los espacios físicos, pero no se limita a ellos, por el contrario, además de todo tipos de espacios materiales (santuarios, lugares históricos, monumentos) abarca también sucesos o ceremonias, códigos, manifiestos, hombres-memoria, instituciones, emblemas, etc. que permitan “hacer aparecer «la imagen en el cuadro», y en el arte de la ejecución, destinada a poner de relieve un espejo de la identidad, una lente de refracción, un fragmento simbólico de un conjunto simbólico”<sup>22</sup>.

La cárcel de mujeres como objeto de estudio entre los historiadores de nuestro país ha recibido una atención notable en los últimos lustros en el marco de los trabajos sobre las víctimas de la guerra civil; sobre todo a partir de los testimonios de Tomasa Cuevas (1985-1986), de la monografía sobre Ventas de Hernández Holgado<sup>23</sup>, los trabajos de Ángeles Egido, Ricard Vinyes, Giuliana Di Febo, etc. de los que da buena cuenta el artículo de presentación de Á. Egido al número monográfico de la revista *Studia Histórica. Historia Contemporánea* de la Universidad de Salamanca, donde se encuentran aportaciones específicas sobre cárceles de Galicia, Málaga, Zaragoza, Segovia, Barcelona, Madrid, Baleares, Saturrarán (País Vasco) y Tarragona. Que la cárcel es un “lugar de memoria” queda patente cuando, por ejemplo, Ricardo Vinyes indica en su artículo que los listados del “Libro de paquetes” de la prisión de Segovia, donde se consignaban los artículos que recibían las presas

contenía la topografía cultural, económica, política y social del universo penitenciario y sus estrategias de poder. Me refiero a que expresaba un número indeterminado de conexiones, como si se tratase de láminas de un atlas que indica las relaciones de ese universo. Sus caminos enlazados. Una opción para comprender la complejidad de las dependencias entre el recinto carcelario y sus afueras<sup>24</sup>.

### 3. Adoctrinamiento nacional-católico

En las descripciones de las cárceles de mujeres los textos filmicos subrayan el papel adoctrinador / controlador del catolicismo, de manera que se convierte en religión obligatoria de la posguerra con explícita función de concitar voluntades y adhesiones al nuevo régimen, exigente a la hora de establecer un consenso social. Así se explicita en *La voz dormida* en el consejo del médico que atiende a Tensi en el parto; como ésta dice que no va a bautizar a su hija, le recomienda “Que usted no sea creyente da igual, pero bautícela: eso le evitará muchos problemas a su hija”; pero la obligación católica se convierte en amenaza directa a las puertas de la muerte cuando el capellán de la prisión exige que se confiese antes de ser ejecutada. Similar exigencia –con el chantaje de permitir el envío de una carta a los familiares– lleva a cabo el capellán de *Las 13 rosas*. El documental *Que mi nombre no se borre de*

<sup>21</sup> NORA, Pierre: “La aventura de *Les lieux de mémoire*” en Josefina CUESTA BUSTILLO (eds.): *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons, 1998, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>23</sup> HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando: *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas de la República al franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2003.

<sup>24</sup> “Doblegar y transformar: la industria penitenciaria y sus encarceladas políticas. Tan sólo un examen”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29, 2011, p. 36.

la historia subraya que las condenadas fueron conducidas a la capilla para redactar sus últimas voluntades. Se han conservado varias de estas cartas y ahí se reproducen parcialmente las de Dionisia Manzanero, Julia Conesa y Blanca Brisac, comentadas por los familiares. “El culto religioso forma parte de vuestra reeducación” explicita la monja sor Serafines de *La voz dormida* inmediatamente antes de obligar a besar una imagen del Niño Jesús a una de las internas que quiere hacer valer su libertad de culto. En efecto, como indica Vinyes<sup>25</sup> más que el foucaultiano “vigilar y castigar” el propósito del sistema penitenciario franquista fue “doblegar y transformar” desde un discurso ideológico católico.

El nacionalcatolicismo queda subrayado en todos los relatos a través de la omnipresencia de personajes del clero que desempeñan funciones propias de figuras del poder/autoridad, de los comportamientos y prácticas religiosas obligatorias, de las referencias al catolicismo para obtener algún favor y de la confesionalidad de las relaciones sociales. Tras la guerra, se depura el cuerpo de funcionarias de prisiones creado por el reformismo de Victoria Kent –la Sección Femenina Auxiliar del Cuerpo de Prisiones de 1932– y se incorporan civiles afectas al régimen y miembros de congregaciones religiosas femeninas<sup>26</sup> que imponen un modelo conventual de reeducación, con el habitual paternalismo e infantilización de mujeres que venían de una trayectoria laica, celosa de la intimidad de conciencia y del respeto a las ideas políticas, sociales o sindicales.

Las monjas con funciones de guardianas aparecen particularmente caracterizadas por su severidad y hasta crueldad en el caso del penal de Saturrarán (*Estrellas que alcanzar, Prohibido recordar*), cuyas internas son conscientes de la perversión del catolicismo que encarnan esas religiosas pues, como le confía una interna a una de las monjas, “creer en Dios significa amar y en este sitio lo único que hay es venganza y odio”. Esa monja también es crítica y ha pedido un traslado. Sin embargo, en *La cáscara amarga*, de Jesús Ruiz Mantilla, que noveliza la biografía de Emilia Fuentes Ruiz, se cuenta un episodio donde el capellán del penal ayuda a la madre de Emilia<sup>27</sup>.

La confesionalidad católica es el argumento que emplea Blanca, una de las chicas detenidas de *Las 13 rosas*, para evitar ser detenida por la policía; de hecho, la pertenencia a una familia religiosa y de clase media haría de este personaje un tipo mucho más próximo al bando de los vencedores que al de los vencidos. En esta película hay tres secuencias que transcurren en la iglesia de la cárcel de Ventas –parece ser que, históricamente, el salón de actos reconvertido en capilla tras la guerra– y que plasman la centralidad de los ritos, prácticas y creencias católicas en la educación de las internas: en una de ellas, las jóvenes socialistas protestan por la obligatoriedad de ir a misa soltando unos ratones y provocando el consiguiente escándalo.

La connivencia de la iglesia católica con el régimen fascista queda plasmada en la imagen –al borde de la caricatura– de monjas subidas en un camión y desfilando con el brazo en alto falangista a la vez que gritan “¡Arriba España!” o en la colaboración de dos sacerdotes en medio de un acto religioso para detener a la joven Victoria perseguida por la policía en *Las 13 rosas*. Muy similar imagen se encuentra en *Estrellas*

<sup>25</sup> VINYES RIBAS, Ricard: “Doblegar y transformar: la industria penitenciaria y sus encarceladas políticas. Tan sólo un examen”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29 (2011), p. 37.

<sup>26</sup> Principalmente Hermanas de la Caridad, Oblatas, Paúlas, Mercedarias, Hijas del Buen Pastor y Adoratrices.

<sup>27</sup> Ed. Planeta, Barcelona, 2013, capítulo 11 (ebook; ISBN 9788408122432). Los capítulos 7, 9, 11 y 15 presentan diversas descripciones de la vida en Saturrarán que coinciden esencialmente con la visión dada en las películas de ficción, documentales y ensayos que hemos podido consultar.

que alcanzar – *Izarren Argia*, con las religiosas obligando a la internas a extender bien el brazo para el saludo falangista y a cantar el “Cara al sol”.

En las cárceles las monjas controlan las conversaciones, imponen la disciplina, otorgan favores... y, según los testimonios de *Prohibido recordar*, hay casos de abusos sexuales con las presas a quienes, además, discriminan en función de la religiosidad. En una carta la interna de Saturrarán Josefa García Segret explica la censura de su correspondencia por mostrarse como poco religiosa, lo que aparece en la ficción *Estrellas que alcanzar* en ese mismo penal con el personaje de Marisa, a quien se obliga a rezar y a “aprender el rosario” si quiere leer una carta de sus padres. Las presas rechazan que eso sea creer en Dios, pues no se puede obligar a nadie. En *La voz dormida* Pepita pide a sus señoritos que influyan para evitar la ejecución de la pena de muerte a que ha sido condenada su hermana Tensi. Cuando la señora le contesta con dureza que cada uno tiene que cargar con su culpa, Pepita se arrodilla y le pide “por Nuestro Señor Jesucristo que murió en la cruz por nuestros pecados”. Más tarde, acudirá a un obispo para implorar el perdón, pero sólo consigue entregar una carta a un sacerdote.

La resistencia de las presas políticas al adoctrinamiento –siempre difícil, a veces heroica– se ha plasmado en los textos filmicos analizados en secuencias donde queda contrastada la obligatoriedad del canto del “Cara al sol” frente al silencio o a himnos alternativos que ponen en cuestión el nacionalcatolicismo unánime. En *Las 13 rosas* por tres veces se opone el himno falangista, que se entona con las presas en formación militar y con el brazo en alto, a los cantos espontáneos de las jóvenes socialistas y comunistas, quienes formulan su particular protesta con la irónica letra de “Cárcel de Ventas, hotel maravilloso”<sup>28</sup> y, cuando, al final, están siendo conducidas al paredón del cementerio del Este cantan los primeros versos del himno de la Juventud Socialista Unificada: “Somos la joven guardia /que va forjando el porvenir. / Nos templó la miseria, /sabremos vencer o morir.”, como también se evoca en *Que mi nombre no se borre de la historia*. La contraposición en las tres ocasiones sirve para subrayar la resistencia al adoctrinamiento y para afirmar la rebeldía y la identidad política de las detenidas. Esa resistencia tiene el castigo de la incomunicación (celda de aislamiento) ante la negativa al saludo falangista del brazo en alto.

Similar resistencia hacia el himno falangista es la que desarrollan las presas de Saturrarán que, o se niegan a cantar, o elaboran una letra alternativa: “Cara al suelo con la camisa rota / el correaje y el fusil (...) Volverán nuestros soldados / de Francia a conquistar Madrid. / Conquistarán Madrid y Barcelona / y también Valencia y Tarragona (...) Volverán Azaña y Caballero / y detrás Prieto con el dinero / Arriba rojos a vencer / que el fascismo tiene que fallecer”, como documenta *Prohibido recordar*. En *Estrellas que alcanzar – Izarren Argia* las monjas obligan a las internas a cantar el “Cara al sol” en más de una ocasión, con amenazas a quienes se niegan a ello. Y se opone este himno a la Internacional que entonan las presas al pie de la tumba de una de sus compañeras como ritual laico frente al católico que celebran las religiosas y el

<sup>28</sup> “Cárcel de Ventas / hotel maravilloso, / donde se come / y se vive a tó confort / donde no hay / ni cama ni reposo / y en los infiernos / se está mucho mejor. / Hay colas hasta en los retretes, / rico cemento dan por pan, / lentejas, único alimento, / un plato al día te darán. / Lujoso baldosín / tenemos por colchón / y al levantar tenemos / deshecho un riñón. / Pueblo de España / te gritan las presas, / esta injusticia / no puede continuar / pues el hambre / empieza a hacer estragos / y es un mal general, general”. Tomado de HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando: *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas de la República al franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 9. Hay otras versiones como la de Dulce Chacón en *La voz dormida* y en distintas páginas web.

sacerdote. También contrasta el ruido de la lluvia, y el llanto y los gritos de Victoria por su hijo con el himno *Tantum ergo* de la procesión del Corpus.

Frente al adoctrinamiento político falangista y el catolicismo obligatorio se desarrollan estrategias de resistencia entre las reclusas hasta el punto de que puede hablarse de *prisión militante*, como hace Hernández Holgado. Como se aprecia en *Las 13 rosas* y en *Estrellas que alcanzar*, las presas políticas se organizan para acciones de apoyo, crean escuelas de militancia, protagonizan protestas y huelgas de hambre, y buscan destinos que les otorguen un poder paralelo. Es en *Las 13 rosas* donde más se plasma la camaradería, el apoyo psicológico y las muestras de afecto entre las internas. Desde el mismo ingreso en prisión buscan la ocasión de jugar, cantar, bromear y compartir situaciones gratificantes que alivien su encierro y potencien el sentido de comunidad. Se abrazan con frecuencia como expresión de apoyo y ante el mismo pelotón de fusilamiento rompen la formación exigida por sus ejecutores para abrazarse. En algunos momentos, las internas de *Estrellas que alcanzar – Izarren Argia* hacen bromas y juegan<sup>29</sup>; mucho más decisiva es la protesta que organizan ante la visita de una delegación de la Cruz Roja, para lo cual se encierran, organizan una cacerolada y secuestran a una monja; no logran su propósito y la revuelta es reprimida con violencia por los soldados.

#### 4. Las condiciones de la supervivencia

La cárcel como espacio de aislamiento, adoctrinamiento y control social no resulta muy distinta de la calle en el contexto político de la posguerra donde policías, militares, curas y monjas ejercen un trabajo concienzudo de “depuración” de desafectos al régimen y de persecución de militantes demócratas que actúan en la clandestinidad. La primera parte de *Las 13 rosas* ilustra bien el clima dominante en las semanas o meses transcurridos desde el final de la guerra y muestra la condición de inocentes –incluso desde la normativa del Nuevo Estado que criminaliza la militancia democrática– de muchas de las mujeres, detenidas y encarceladas por denuncias falsas o por haber trabajado en hospitales o centros públicos de la retaguardia.

En *Las 13 rosas* y en el documental *Que mi nombre no se borre de la historia* se explica la condición de represalia en el fusilamiento de las trece jóvenes por el asesinato del comandante de la Guardia Civil Isaac Gabaldón, jefe de inteligencia de la policía militar, de su hija de quince años y del agente conductor mientras se dirigía en coche a Talavera de la Reina. Se acusa a varias de las jóvenes de la JSU de un crimen que no pudieron cometer porque ya estaban recluidas en el momento del asesinato: en total hubo 364 detenidos y buena parte de ellos condenados a muerte, entre ellos las trece rosas. El documental recoge los testimonios de tortura de algunas de las supervivientes.

<sup>29</sup> Josefa García Segret explica en sus memorias: “El bullicio en el departamento a las horas de expansión era de franca alegría, unas y otras formando corro (mientras la monja no aparecía) con las de más simpatía, batíamos el cobre que era una maravilla. Cada agrupación, a las horas del recreo, se divertía lo mejor que podía; la belleza del concepto y la gracia en el estilo atraen adornos que algunas poseían, y ello daba lugar a diversiones honestas, muy distraídas, que con toda el alma aplaudíamos, con nuestras risas medio asfixiadas para que no trascendieran detrás de la mirilla; jugábamos al parchís, contábamos novelas, chistes ocurridos en la vida de alguna, en los viajes; además de que las profesoras dedicábamos ciertas horas a la enseñanza. En fin, distraíamos el hambre y entreteníamos la imaginación de la mejor forma posible.” (en LARUELO ROA, Marcelino: *La libertad es un bien muy preciado*, Gijón, Trea, 1999, pp. 224-225).

Los métodos y procedimientos para la reeducación de las reclusas abarcan desde lo más externo o superficial, como el control exhaustivo del peinado y el vestido, a lo más brutal y coercitivo como la tortura y el castigo físico. El aislamiento y la desinformación son mecanismos de control de las reclusas, en cuanto aumenta en ellas la inseguridad y les hace más dependientes de las funcionarias y de la propia institución penitenciaria. Con ello se consigue un control exhaustivo y un perfecto adoctrinamiento, como se aprecia en las delaciones de presas que manejan propaganda clandestina. En los muros de la cárcel de *La voz dormida* un texto en grandes caracteres explicita la situación: “Falange te vigila. Fe, tesón y disciplina”; y la vida en la cárcel es de permanente tensión como indica Soledad Díaz en *Del olvido a la memoria*.

En varias ocasiones se manifiesta en las películas a través de diálogos breves y del trato cotidiano el control social y la perspectiva de reeducación desde el supuesto de la superioridad moral de las funcionarias y monjas –superioridad del bando vencedor, en realidad– lo que implica una violencia psicológica y moral que abunda en la inseguridad y la dependencia de las internas de sus verdugos. Mucho más cuando, en la práctica, se iguala a las presas políticas con las comunes, buena parte de ellas detenidas por prostitución.

La inseguridad y la extorsión moral que experimentan las internas viene también provocada por la desestructuración familiar que han vivido, con la separación de esposos, novios, hermanos o padres, y la incertidumbre sobre su supervivencia, como se ve en el personaje de Pepita (*La voz dormida*) que se desplaza de Córdoba a Madrid para interesarse por su hermana. Las visitas de la familia y las condiciones de las comunicaciones con las internas son difíciles y, frecuentemente, se subraya el hecho de que están siendo controladas. En *Las 13 rosas* se evidencia la dificultad del diálogo familiar por la distancia física y el enrejado que impide cualquier muestra de afecto. Sólo en casos aislados, como Mercedes de *La voz dormida* que ha perdido a su marido y a un hijo en la guerra, hay un trato más humano de las funcionarias hacia las internas. Mercedes acompaña a la condenada y se compadece de ella como madre que se ve obligada a dejar a su hija. Del mismo modo, la directora de Ventas de *Las 13 rosas* se muestra tolerante con las jóvenes, particularmente con la católica Blanca que, en todo momento, expresa su inocencia.

Son deplorables las condiciones de hacinamiento de las prisiones de posguerra con un número de internas que sobrepasa ampliamente el equipamiento<sup>30</sup>. El caso de la prisión de Las Ventas resulta particularmente llamativo en cuanto había sido un proyecto del mandato modernizador de Victoria Kent con celdas individuales, instalaciones adecuadas (biblioteca, salón de actos, escuela, salas para madres, etc.) y renovación de personal, con la sustitución de las monjas por el citado cuerpo de funcionarias de prisiones. Tras la guerra las instalaciones albergan una cifra que multiplica por siete su capacidad, con celdas individuales que acogen a diez o doce internas y personas durmiendo en el suelo en pasillos, patios y escaleras<sup>31</sup>, como aparece plasmado en las películas.

A ello se añade la naturaleza represiva de encierro por la ausencia de salidas fuera del recinto penitenciario y de talleres en las cárceles de mujeres en los prime-

<sup>30</sup> HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando: *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral), 2011, p. 775 resume así la situación: “El paisaje carcelario se transformó de manera dramática: las menos de quinientas presas del quinquenio de 1934 superaron las veintitrés mil a principios de la década siguiente, según las estadísticas oficiales”.

<sup>31</sup> HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando: *Mujeres encarceladas...*, p. 303.

ros años de posguerra. Las internas de *Estrellas que alcanzar* se quejan de que no caben y siguen llegando detenidas al penal; y de que las monjas intentan montar un taller de mecanografía para dar buena imagen ante una inspección de la Cruz Roja, para lo cual chantajea a una de ellas. Sin embargo, en *Las 13 rosas* aparece una sala habilitada como escuela, aunque sirve también de dormitorio y aparecen en varias secuencias los pasillos atestados de mujeres durmiendo en el suelo, sin espacio para moverse, en condiciones infrahumanas. Queda patente la separación entre las internas con un departamento diferenciado para las menores, como explican de forma pormenorizada los testimonios recogidos en *Que mi nombre no se borre de la historia*.

La supervivencia en la cárcel resulta muy difícil cuando se tiene pendiente la ejecución de la pena de muerte. Como reflejan todos los relatos, particularmente *Que mi nombre no se borre de la historia*, las “sacas” por las que se nombran a las mujeres que son llevadas al fusilamiento en las tapias del cercano cementerio del Este, son vividas con mucha tensión y suponen un notable desgaste psicológico por la emoción de las despedidas de las condenadas y la desesperanza que supone conocer el futuro de la pena de muerte para muchas de ellas. En este documental las supervivientes de la cárcel de Ventas Concha Carretero, Nieves Torres, M. Carmen Cuesta, Maruja Borrell y Ángeles García-Madrid, la mayoría militantes de las JSU, evocan el clima derrotista vivido en la prisión, su convencimiento de que serían igualmente fusiladas y, al cabo de los años, la ausencia en ellas de sentimiento de rencor, aunque de ningún modo crean que haya que olvidar ese pasado. También evocan las condiciones de hacinamiento y la alimentación escasa y mala.

También hay testimonios de la represión física con palizas y torturas. Tomasa Cuevas, María Salvo, Nieves Conde, Julia Manzanal, Carmen Rodríguez y otras muchas detenidas explican ante la cámara de *Del olvido a la memoria. Las presas de Franco* las diversas formas de tortura y cómo se llega a la inconsciencia ante el dolor pero permanece más la humillación psicológica: “te insultan, menosprecian, intentan que pierdas la autoestima...”

En *Prohibido recordar* las presas de Saturrarán evocan las condiciones de nula higiene en los evacuatorios y en la alimentación, con falta de platos para comer. En este documental se ponen de relieve las estrategias de propaganda del régimen, que maquilla la realidad con fotografías preparadas y destinadas a dar una imagen pública de armonía de las internas con sus hijos en brazos, como una foto tomada en la playa próxima que parece la antítesis de cualquier realidad carcelaria. En un recorte de prensa de la época aparece un reportaje con los siguientes titulares: “Festival artístico en la Prisión de Mujeres de Saturrarán. Se estrenó una zarzuela y se cantaron fragmentos de otras”.

Se recuerda el hambre y los efectos en la precaria salud, con desmayos, las dificultades de las madres con poca leche para amamantar a sus bebés, las lentejas con gusanos, los esperados paquetes de las familias... y la solidaridad de muchos ciudadanos del vecino Ondárroa. Las enfermedades de sarna y tuberculosis y los casos de difteria en los niños; los fallecimientos de internas y de niños –se contabilizan más de una treintena en pocos días: un rótulo da cuenta de las cifras oficiales: 120 mujeres y 57 niños en el periodo 1938-1944– sin que hubiera una atención médica debida. Como contraste, en *Estrellas que alcanzar* las presas tienen contacto con chicos del pueblo, que entregan cartas para sus hijos o dan noticias de ellos, y Victoria inicia una relación con uno de los jóvenes; y una de las monjas entrega comida a escondi-



das a una de las internas, aunque en esta ficción se visualiza la muerte y entierro de otra. No obstante, también aparece el asesinato, a manos de una de las monjas, de la presa (Marisa) a quien se había chantajeado con entregarle las cartas de su familia si se avenía a rezar. Ese personaje, Victoria, es castigado por dos veces al “pozo”, un sótano anegado de agua donde se recluye aislada a esta interna. Como observa en sus memorias, *Abajo las dictaduras*, Josefa García Segret<sup>32</sup> se trata de un castigo particularmente cruel, una tortura destinada a quien rechaza la disciplina impuesta por la superiora.

## 5. Maternidad y eugenesia falangista

La experiencia de la maternidad en el contexto de la prisión tiene protagonismo en los textos filmicos por el evidente potencial dramático de la antítesis que supone la esperanza de un nacimiento o el propio alumbramiento de un bebé en un contexto tan hostil. Además, la presencia de niños en las cárceles de mujeres pone a prueba la propia condición de la cárcel y su potencial función de rehabilitación; y, desde luego, se evidencia que la mayor represión y tortura que puede sufrir una mujer encarcelada es arrebatarle a su hijo.

En todos los relatos es muy relevante la preocupación por el futuro del/a hijo/a y el desgarramiento de la separación que se vive como tortura insoportable (*La voz dormida*, *El patio de mi cárcel*, *Estrellas que alcanzar*) y se justifica por la influencia negativa que la madre “descarriada” puede ejercer en el inocente. Se trata de una práctica que venía siendo habitual con anterioridad a la guerra civil<sup>33</sup> y que el franquismo revivida soslayando la nueva política penitenciaria de la República. Trinidad Gallego, matrona de profesión y condenada a 30 años, testimonia en *Del olvido a la memoria* las condiciones de los partos y de deficiente higiene y alimentación que rodean a los niños nacidos en las prisiones.

Las internas de *Las 13 rosas* le reprochan a la directora que estén muriendo niños en el centro debido a las condiciones de malnutrición y falta de higiene. Algunas mujeres lamentan el aislamiento de su familia en función de no participar de la experiencia de maternidad de sus hijas/os, como le sucede a una compañera de Tensi en *La voz dormida*. Este personaje, sabedor de su muerte inminente, tiene pánico a que su recién nacida le sea arrebatada por las monjas y dada en adopción; y se plasma con insistencia y reiteración el dolor que le causa morir dejando a su bebé sola en el mundo. El miedo insuperable a que su hija fuera dada en adopción se explica perfectamente teniendo en cuenta que las religiosas habían regentado históricamente establecimientos para madres solteras donde era habitual argumentar con el bien del retoño para arrebatarlo a la madre “descarriada” y entregárselo a una “buena familia”.

En *Estrellas que alcanzar* queda patente que la separación de los hijos es la mayor de las torturas que viven estas mujeres privadas de libertad. Ya desde el comienzo, con las detenciones de las mujeres y su ingreso en el penal, los hijos están presentes y se muestra la preocupación grave de las madres. Por encargo del doctor Vallejo reúnen a las madres para separarles de sus hijos con el argumento de que los niños no tienen que sufrir la prisión y que necesitan “una educación como Dios manda”; las

<sup>32</sup> LARUELO ROA, Marcelino: *La libertad es...*, p. 223.

<sup>33</sup> HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando: *La prisión militante...*, 773.

monjas presionan a una madre negándole leche para el niño al tiempo que amenazan “Si vuestros hijos pasan hambre, ya sabéis lo que tenéis que hacer”. A partir de ahí, algunas internas entregan a sus hijos para que no se mueran de hambre en sus brazos, lo que provoca un debate entre ellas; Victoria le reprocha a una monja el chantaje a que están siendo sometidas. Incluso algunas monjas quieren quejarse a la superiora por las condiciones de la internas, pero ésta corta de raíz cualquier protesta.

Cuando muere de hambre la hija de una de las presas (Julia) surgen reproches a las monjas quienes prometen mayor atención médica. Pero les acaban arrebatando a los niños, lo que produce un conato de protesta que tiene como resultado el aislamiento de Victoria en “el pozo” citado. Posteriormente, tras un intento de fuga, la superiora vuelve a amenazarla con no volver a ver a su hijo al tiempo que la aísla nuevamente en “el pozo”. Resultan muy emotivas las cartas que escriben las internas a sus hijos ausentes, expresándoles su amor y aconsejándoles que se porten bien con las familias de acogida. Victoria envía cartas y un regalo a su hijo Raúl a través de un joven del pueblo pero la familia de acogida impide toda relación, tratando de que olvide a su madre; en este sentido, resulta particularmente emotiva la secuencia de la procesión del Corpus, donde Victoria quiere ver a su hijo que no la reconoce. A continuación, la madre superiora revestida de paternalismo la conmina a que se olvide de su hijo.

La figura del médico llamado doctor Vallejo en esta película refleja el caso real del psiquiatra Antonio Vallejo-Nágera que llega a establecer una teorización sobre el presunto carácter patológico de las ideas de izquierda, la “enfermedad” del marxismo, y propone la medida eugenésica de quitar a los niños el cuidado y la custodia de sus madres para evitar que, por la educación recibida, “hereden” la supuesta enfermedad<sup>34</sup>. El médico interroga con agresividad y desprecio a las internas y ellas conversan sobre la pretensión de separarles de sus hijos; el doctor Vallejo comenta a la superiora de la cárcel el panorama de “madres solteras, uniones por lo civil, librepensadoras... No le voy a engañar, tiene mucho trabajo”; y le encarga “formar” y “domar” a la maestra Victoria. Las ideas eugenésicas de Vallejo son asimiladas por la superiora quien, en un momento, reprocha a una interna “El Señor no debería permitir tener hijos a la gente de tu ralea”.

En *Prohibido recordar* se recuerdan los textos de ese médico donde se equipara marxismo y enfermedad y se insta a extirpar de la sociedad esa ideología, y las supervivientes de Saturrarán cuentan la presión sufrida por las madres internas para dar a los hijos en adopción o la separación de las madres para llevarlos a casas de acogida. También aparece el testimonio de hijos apartados de las madres que luego mostraron un rechazo frontal y, en definitiva, quedaron traumatizadas en esas relaciones familiares pervertidas por un desafortunado sentido de culpabilidad. Asimismo se indican las secuelas en las supervivientes de las torturas y la situación vivida en la cárcel.

## 6. Tres décadas después

Estos relatos cinematográficos de las prisiones de mujeres en la posguerra contrastan con la situación reconstruida en *Entre rojas*, de Azucena Rodríguez (1995),

<sup>34</sup> HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando: *Mujeres encarceladas...*, p. 127-131.

que está ambientada, pasadas tres décadas, en el tardofranquismo, justamente en el año anterior a la muerte de Franco. La dictadura sigue en pie y la detención y el paso por comisaría del personaje protagónico de Lucía responde a los estándares de brutalidad y maltrato físico habituales en los otros relatos: ella expone que le pegaron y la aislaron; y se ven las señales de tortura en una de las internas, con quemaduras en los pechos. Sin embargo, la llegada de Lucía a prisión se aparta de la agresividad de esos relatos de posguerra y de los modelos habituales del género de cine penitenciario, pues la reciben con afecto y de inmediato le otorgan confianza, aunque ciertamente es testigo de la paliza que dan a una interna acusada de confidente. También son mejores las condiciones de las visitas de los familiares a quienes se permite la entrega de paquetes con comida, lo mismo que a organizaciones de apoyo como Socorro Rojo; mantienen correspondencia con el exterior, aunque está controlada y tengan que mandar mensajes ocultos al partido.

El sistema penitenciario del franquismo se juzga como deficiente al mostrar los “desechos humanos” en que se han convertido las internas del psiquiátrico penitenciario y el analfabetismo de las internas comunes. Con este último aspecto se hace una crítica al clasismo de una sociedad donde la delincuencia va unida a la pobreza social, educativa y cultural. También aparece la tortura psicológica que viven las internas ante la incertidumbre del resultado de su juicio, con una de ellas (Berta) que sufre alucinaciones.

El cuerpo de las presas ya no aparece criminalizado por las funcionarias o monjas, todas ellas guardianas de la moral establecida; por el contrario, como expresa la exhibición de Manuela (Blanca Portillo) con su vestido que se puede abrir con facilidad y dar paso al cuerpo desnudo, se sitúa en un ámbito de libre determinación de la persona. Manuela ha disfrutado de un “vis a vis” con su pareja, otro preso político. La verbalización de deseos y conductas sexuales responde a una sociedad que está destabuizando el sexo: Manuela explica a sus compañeras el encuentro sexual y ello sirve de momento liberador y de juego para el grupo, la sexualidad es vista con un sentido lúdico inexistente en otro tiempo. Una interna prostituta bromea con prácticas sexuales heterodoxas, incluida la zoofilia. Sin embargo, en *Entre rojas* se muestra la dificultad de las internas para una vida sexual gratificante y las carencias en una sexualidad libre y madura se ponen de manifiesto cuando una de las mujeres celebra haberse “encontrado el clítoris” (sic). La dirigente del partido [comunista] Julia (Cristina Marcos) reprocha el (supuesto) comportamiento lésbico de dos internas (Lucía y Cata) en función de que las masas aún no están maduras para aceptar la homosexualidad, aunque ella personalmente comprende que dos mujeres pueden enamorarse y no esté de acuerdo con ninguna represión sexual de la moral burguesa.

Frente los filmes de posguerra donde se arrebató a los hijos de sus madres encarceladas, en *Entre rojas* aparece un grupo de niños, de hasta unos siete años, que son de las presas comunes. Sin embargo, en un caso la directora “ha comprado” un niño a una interna que dio a luz en la cárcel para darlo en adopción a un matrimonio amigo: la madre ha sufrido el aislamiento de las otras presas y llora en todo momento. También se muestra el miedo y la tristeza de una interna porque, dentro de un tiempo, se llevarán a su hija los de Protección de Menores.

Se subraya cómo la maternidad –que es común a mujeres en los dos lados de la alambrada: una funcionaria y una interna– también puede ser un factor de división y, de rebote, de acción solidaria de las presas, como la protesta que organizan en

apoyo a una interna a quien la funcionaria embarazada trata de poner un castigo que incluye la separación de su hija. La protesta consiste en una mascarada donde las internas simulan estar embarazadas, con lo que se ejemplifica la soberanía de la mujer sobre su cuerpo y la singularidad del cuerpo de la mujer (en cuanto el embarazo es una cualidad privativa de ella).

El espacio de la prisión ya no resulta tan agresivo y ajeno; las internas se encuentran en salas comunes, realizando tareas y compartiendo conversaciones con libertad; asisten a proyecciones de películas y hasta organizan un baile con canciones satíricas. Pueden reunirse la célula del partido y organizan entre ellas seminarios de pensamiento político desde teorías marxistas. Los registros –a cargo de funcionarias más ignorantes (intento de requisar libro de cubismo porque todo lo de Cuba está prohibido) que malévolas: hacen punto a ratos– no parecen suponer demasiado problema.

El contexto histórico-político del tardofranquismo resulta determinante en la vida de la cárcel: se indica la actividad de la oposición para la recuperación de la democracia plural y las resistencias de grupos fascistas que ejercen la violencia, como en la noticia sobre una manifestación proamnistía donde son asesinadas tres personas por un ataque fascista. Se vive la situación del país como un “estado de excepción” que, en la práctica, ha puesto entre rejas a toda la sociedad, pues, como argumenta Lucía, “los que están fuera, también están en la cárcel, pero no lo saben”.

La perspectiva de fondo también difiere de los relatos ambientados en la posguerra: ahora se trata de la cárcel como *espacio de conciencia política antifranquista*, es decir, como lugar de toma de conciencia superadora del apoliticismo propiciado por el fascismo vigente. El personaje de Lucía no corresponde a una concienciada militante de un partido, sindicato o grupo antifranquista que por su actividad clandestina terminase en una cárcel de mujeres. Se elige a un miembro de la burguesía acomodada con el régimen o próxima a sus postulados que se ve involucrada en una redada de la policía porque oculta propaganda subversiva. Su ingreso en prisión servirá para su progresiva toma de conciencia a través del contacto con las presas políticas, todas ellas con militancia antifranquista y pertenencia a una clase social diferente a Lucía, como se evidencia al mostrar a su familia y la actividad deportiva, con un contraste entre la gimnasia sueca de las internas y la práctica de ballet por parte de Lucía.

## 7. Conclusiones

1. Las películas de cine penitenciario español dedicadas a prisiones de mujeres se apartan de los esquemas habituales de cine de género al tiempo que se decantan por el formato de drama realista con valor de cine histórico. En las historias cinematográficas con presas políticas como protagonistas no existen las recurrentes situaciones de violencia entre las internas ni se muestra a ninguna con los rasgos habituales del personaje (mujer u hombre) cinematográfico de delincuente: carácter irascible, prepotencia, baja cultura, reacciones primarias... Por el contrario, se subrayan las motivaciones y el debate político entre ellas, y se ponen en escena situaciones de solidaridad.

2. En un marco sociopolítico de dictadura como el régimen de Franco –esto es, prohibición fehaciente de pluralismo político y de libertades ciudadanas, incluso con carácter retroactivo, con la consiguiente criminalización de un porcentaje importante de la población– las prisiones se convierten en espacio social-político representativo (un “lugar de memoria”) de la condición esencialmente represora de ese régimen.

3. Tanto en las películas de ficción que reconstruyen hechos con base real como en los documentales de recopilación de testimonios audiovisuales de las supervivientes de las prisiones de posguerra existe una evidente voluntad de “memoria histórica”, esto es, de dar a conocer episodios históricos con interés didáctico de sensibilizar a la audiencia. Ello se explica por el período de producción de estos relatos (2006-2011) que coincide con el de gestación, aprobación e implementación de la ley de la Memoria Histórica.

4. Los relatos fílmicos presentan elementos comunes en su bosquejo de las condiciones de vida en las prisiones y del ambiente social de posguerra: el hambre, las condiciones de hacinamiento en las celdas, la falta de higiene y las enfermedades derivadas de la desnutrición y de esa situación; las vejaciones, amenazas y castigos físicos por parte de guardianes prepotentes; el miedo a las delaciones, la exigencia de rituales políticos de adhesión a la dictadura (canto del himno del “Cara al sol” con el saludo falangista) y el catolicismo con prácticas religiosas obligatorias que no respetan las creencias de las internas.

5. La maternidad aparece en una presentación específica en estos relatos cinematográficos y se muestra y/o se testimonia la separación de los hijos o su amenaza como la mayor tortura que pueden experimentar las madres recluidas.

## 8. Referencias bibliográficas

- Aguado, Ana y Verdugo, Vicenta: “Las cárceles franquistas de mujeres en Valencia: castigar, purificar y reeducar”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29 (2011), pp. 58-85.
- Aumont, Jacques: *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Aumont, Jacques / Marie, Michel: *Análisis del filme*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Corbalán Vélez, Ana: “La cárcel. Cuerpos femeninos de resistencia en la prisión aproximación al cine de Azucena Rodríguez y Belén Macías”, en Barbara Zecchi (coord.), *Gynocine: teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 241-257.
- Egido, Ángeles: “Mujeres y rojas: la condición femenina como fundamento del sistema represor”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29, 2011, pp. 19-34.
- Ferrero, Jesús: *Las trece rosas*, Madrid, Siruela, 2003.
- Fonseca, Carlos: *Trece rosas rojas*, Madrid, Temas de hoy, 2004.
- Foucault, Michel: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
- García Jiménez, Jesús: *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Gómez Tarín, Francisco J.: *Elementos de narrativa audiovisual*, Santander, Shangrila, 2011.

- Guarinos, Virginia: “Ramos de rosas rojas. *Las trece rosas*: memoria audiovisual y género”, *Quaderns de Cine*, núm. 3, monográfico “Cine i memòria històrica, 2008, pp. 91-103.
- Hernández Holgado, Fernando: *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas de la República al franquismo*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- Hernández Holgado, Fernando: *La prisión militante: las cárceles franquistas de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral defendida en el Departamento de Historia Contemporánea), 2011. Disponible en <http://eprints.ucm.es/13798/1/T33104.pdf> [Consulta 22/12/15].
- Imbert, Gérard: *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Laruelo Roa, Marcelino: *La libertad es un bien muy preciado*, Gijón, Trea, 1999.
- Nora, Pierre: “La aventura de *Les lieux de mémoire*” en Josefina Cuesta Bustillo (ed.), *Memoria e historia*, Madrid, Marcial Pons, pp. 17-34; corresponde al monográfico de la revista *Ayer*, núm. 32, 1998.
- Rodríguez Ruiz, Blanca: “Mujeres de cine en prisión” en Fernando Reviriego Picón y Rosario De Vicente Martínez (coords.), *El cine carcelario*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2015, pp. 249-269.
- Sánchez-Biosca, Vicente: *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Sánchez Noriega, José Luis: “Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo sobre Cine e Historia”, en Alfonso del Amo y otros, *Apuntes sobre las relaciones entre el cine y la historia (El caso español)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 111-122.
- Sánchez Noriega, José Luis: “Construcciones filmicas de personajes históricos en el cine español (2000-2010)”, *Comunicación y Sociedad*, vol. XXV, núm. 2, 2012, 57-84.
- Vinyes Ribas, Ricard: “Doblegar y transformar: la industria penitenciaria y sus encarceladas políticas. Tan sólo un examen”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 29, 2011, pp. 35-54.

## 9. Referencias filmográficas

### 9.1. Ficción

- Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995)
- Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007)
- Estrellas que alcanzar/ Izarren argia* (Mikel Rueda, 2010)
- La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011)
- Concepción Arenal, la visitadora de cárceles* (Laura Mañá, 2012)

### 9.2. No ficción

- Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004)
- Que mi nombre no se borre de la historia* (José María Almela y Virginia Vigil, 2006); disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vTLwDRnDCr4>
- Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (Jorge J. Montes Salguero, 2007); disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gnRuyoqkRgI>



*Tras las rejas franquistas* (Santiago Vega Sombría y Juan Carlos García Funes, 2008) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=z6b2OA950T8>

*Prohibido recordar. Cárcel de Saturrarán 1938-1944* (Josu Martínez y Txaber Larreategi, 2010); disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=n\\_67gF0mk0s](https://www.youtube.com/watch?v=n_67gF0mk0s).

*Mujeres republicanas* (Javi Larrauri, 2010); disponible en [www.youtube.com/watch?v=uQT-qcQxNOI](http://www.youtube.com/watch?v=uQT-qcQxNOI).

*Indomables. Una historia de Mujeres Libres* (Juan Felipe, 2011); disponible en [www.youtube.com/watch?v=xvOz-VfEwgk](http://www.youtube.com/watch?v=xvOz-VfEwgk).