

Historia y comunicación social

ISSN-e: 1988-3056

<https://dx.doi.org/10.5209/hics.84079> EDICIONES
COMPLUTENSE

La posguerra en el cine español actual: cárcel de mujeres y estudio de personajes en *Las 13 rosas* y *La voz dormida*¹

Valeriano Durán Manso²; Laura Pacheco-Jiménez³

Recibido el: 05/10/22. / Aceptado: 17/03/23.

Resumen. El cine español ha experimentado desde la Transición un notable interés por abordar el pasado reciente, en concreto la Segunda República, la Guerra Civil y el Franquismo. De la dictadura, la posguerra ha adquirido presencia en películas que abordan la represión, como las pertenecientes al drama carcelario. Así, destacan *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) y *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), protagonizadas por personajes femeninos afines principalmente al bando republicano. Con el objetivo de conocer la representación de la mujer en este subgénero –marcada por la ideología, la política y la familia–, se emplea una metodología cualitativa y un análisis de personajes. Ambos filmes tienden al melodrama y ahondan en la depuración franquista contra diversos perfiles de reclusas.

Palabras clave: historia del cine; melodrama; franquismo; mujer; prisión.

[en] The Spanish Postwar in current Spanish Cinema: women's prison and study of characters in *Las 13 rosas* and *La voz dormida*

Abstract. Since the Transition, Spanish cinema has developed a significant preoccupation with our recent past, specifically the Second Republic, Civil War and Francoism. From the dictatorship, the post war period has acquired presence in films about repression, such as those belonging to the prison drama. Thus, *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) and *La voz dormida* (2007) stand out, starring female characters mainly related to the Republican side. With the aim of studying the representation of women in this subgenre –marked by ideology, politics, and family life–, a qualitative methodology and an analysis of characters are used. Both films tend towards melodrama and delve into Franco's purge against various profiles of female prisoners.

Keywords: History of cinema; melodrama; Francoism; woman; prison.

Sumario. 1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. Marco teórico. 3.1. Los republicanos durante la posguerra en el cine español actual. 3.2. El drama carcelario en el cine español actual. 4. Análisis. 4.1. Las 13 rosas. 4.2. La voz dormida. 5. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Durán Manso, V.; Pacheco-Jiménez, L. (2023). La posguerra en el cine español actual: cárcel de mujeres y estudio de personajes en *Las 13 rosas* y *La voz dormida*. *Historia y comunicación social* 28(1), 215-226

1. Introducción

Con la llegada de la democracia y el desarrollo de la Transición numerosos cineastas empezaron a tratar el pasado reciente que había estado silenciado durante décadas por el franquismo. Desde entonces, “han sido innumerables las publicaciones de novelas y los estrenos de películas que, de un modo u otro, recreaban los años de guerra y posguerra en nuestro país, tanto que hasta casi un subgénero cinematográfico podría denominarse” (Guarinos, 2008: 91). Prueba de ello son las numerosas películas españolas ambientadas en la Segunda República, la Guerra Civil y la posguerra, estrenadas entre la década de los 80 y las primeras del actual siglo

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i: Desplazamientos, emergencias y nuevos sujetos sociales en el cine español (1996-2011) (RTI2018-095898-B-I00), financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades) del Gobierno de España.

² Universidad de Sevilla.
Email: valerioduran@us.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9188-6166>

³ Centro Universitario EUSA.
Email: laura.pacheco@eusa.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6610-6567>

que están protagonizadas por el bando perdedor, muestran la represión por parte de los sublevados —especialmente en el mundo rural—, y abordan incluso la mirada de la educación y de la infancia (Durán Manso, 2022). Esta tendencia se acentuó con la Ley 52/2007, conocida como Ley de Memoria Histórica, que fue aprobada por el Congreso de los Diputados el 31 de octubre y promulgada el 26 de diciembre de 2007 con “la intención de reconocer a todas las víctimas de la Guerra Civil española y del régimen franquista” (Sánchez-Conejero, 2016: 276).

Algunas de las películas centradas en estos periodos han apostado por plasmar el papel de la mujer ante el conflicto bélico, su participación en el mismo —a nivel ideológico, político o coyuntural—, y las consecuencias que sufren. Entre ellas destaca *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), que estaba protagonizada por varios personajes femeninos que ocupaban un lugar hegemónico en el frente y mostraban su compromiso (De Figueiredo Fiuza, 2017). Sin duda, esta película ofreció una perspectiva bastante inédita en el cine del momento. Siguiendo con esta tendencia, otras más recientes, pero muy puntuales, se han centrado en la situación de las mujeres republicanas durante la crudeza del conflicto y han mostrado su vida en prisión justo al terminar la guerra, donde se enfrentaban a la ejecución como única salida posible en la nueva España franquista.

A este respecto, *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007) —que se estrenó cuando la citada ley “todavía estaba tramitándose en el Congreso” (Medina-Contreras, 2020: 347)—, y *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), cuentan con un claro protagonismo femenino y más de la mitad de su metraje transcurre en la Cárcel de mujeres de Ventas. Además, abordan la convivencia entre las reclusas —casi todas encerradas por razones ideológicas—, sus complejidades personales y familiares, y sus relaciones con el personal de prisión. Enmarcadas en el melodrama como género narrativo, ambas pertenecen al periodo del proyecto en el que se centra la presente investigación (1996-2011). En el caso de la primera, el escritor Jesús Ferrero publicó en 2003 la novela titulada *Las trece rosas*, en la que narró las experiencias y el encarcelamiento de los personajes, mientras que al año siguiente el periodista Carlos López Fonseca publicó el libro *Trece rosas rojas* a partir de los hechos reales acaecidos en agosto de 1939, que fue sobre el que se basó el guion del filme (Céspedes Gallego, 2007). Por su parte, *La voz dormida* es la adaptación filmica de la novela homónima de la escritora pacense Dulce Chacón.

Desde estas consideraciones, Bender apunta sobre *Las trece rosas* que tanto la novela como la película “han destacado la participación activa de la mujer en la lucha por cambios sociales en épocas de guerra” (2015: 710), algo que comparte con la segunda. Esto resulta novedoso con respecto al cine español anterior realizado sobre esta etapa reciente, y bajo esta premisa se analizan sus personajes principales.

2. Objetivos y metodología

El objetivo general del presente trabajo es reflexionar sobre cómo el cine español actual ha mostrado a las mujeres durante la posguerra y, más concretamente, a las que eran encarceladas por motivos ideológicos. Para ello, se abordan las películas *Las 13 rosas* y *La voz dormida*, cuyas protagonistas —todas mujeres, pues los personajes masculinos son secundarios—, sufren duras condenas en prisión y después son fusiladas. Asimismo, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Determinar cómo se ha representado la posguerra en el cine español actual y los roles que han desempeñado los personajes femeninos republicanos.
- Conocer el tratamiento que el drama carcelario ha tenido en el cine español para ver las diferencias entre los seres de ficción masculinos y los femeninos.
- Analizar como persona y como rol, según las teorías de Francesco Casetti y Federico Di Chio (2007), a las protagonistas de *Las 13 rosas* (Blanca y Julia) y de *La voz dormida* (Tensi), quienes son encarceladas y ejecutadas.

Esta investigación posee un carácter cualitativo-descriptivo, como se puede observar en la metodología empleada. En primer lugar, se ha procedido a una revisión bibliográfica de publicaciones centradas en la representación del pasado reciente —Segunda República, Guerra Civil y Franquismo—, en el cine español, como las de Durán Manso (2022), Pérez Morán y Sánchez Noriega (2020), Rodríguez (2012), Moral Martín (2012), Bernárdez Rodal (2009) o Gómez López-Quñones (2006). Asimismo, se han consultado otros trabajos científicos que abordan el drama carcelario en el cine español, tomando como referencia los de Gómez García (2020) y Sánchez Noriega (2017a; 2016). Estos textos reflejan que en los últimos 30 años se ha producido un notable repunte en el tratamiento fílmico de los citados periodos, así como en el protagonismo femenino.

Del mismo modo, se han consultado obras centradas en las adaptaciones de las películas que se analizan, destacando las de Medina-Contreras (2020), Raya-Bravo (2020), Sánchez-Conejero (2016), Bender (2015), Barrenetxea Marañón (2012), Milquet (2012) o Guarinos (2008). Estos trabajos evidencian la repercusión que ambas han tenido en el cine español reciente que recrea los citados periodos. Por otra parte, se han revisado publicaciones que abordan la construcción de los personajes femeninos y los roles que suelen desempeñar en este tipo de películas —donde coinciden elementos narrativos del melodrama clásico y del drama carcelario—, como

las de Pacheco Jiménez y Durán Manso (2021), Casetti y Di Chio (2007) y Guarinos (2007). A este respecto, resulta oportuno indicar que la literatura científica, tanto nacional como internacional, sobre los personajes masculinos en filmes carcelarios los suele situar en géneros narrativos como el drama o el *thriller*, mientras que la centrada en los personajes femeninos los ubica en el drama y, especialmente, en el melodrama, como se aborda en el análisis y se comenta de una manera más reflexiva en el apartado dedicado a conclusiones.

En segundo lugar, se ha determinado una muestra compuesta por las películas *Las 13 rosas* (Martínez-Lázaro, 2007) y *La voz dormida* (Zambrano, 2011), que transcurren justo al acabar la Guerra Civil, es decir, en la inmediata posguerra, y cuya acción se desarrolla principalmente en una cárcel de mujeres, la madrileña Cárcel de Ventas. Son dos películas producidas y estrenadas en el periodo en el que se enmarca la presente investigación, es decir, el cine español correspondiente al lapso comprendido entre 1996 y 2011, que abarca los gobiernos populares de José María Aznar (1996-2004) y los socialistas de José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011). Durante estos quince años se han estrenado en España diversos filmes centrados en el pasado reciente, en concreto en la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo. En esta mirada fílmica a unos periodos silenciados durante la dictadura y progresivamente recuperados a partir de la Transición (1975-1982) han contribuido, por una parte, la necesidad de poner en valor en la pantalla las situaciones, realidades y conflictos que los determinaron, tanto a través de los temas como de los personajes, y por otra, iniciativas gubernamentales como la conocida como Ley de Memoria Histórica de 2007 (Bernárdez Rodal, 2009), impulsada por Rodríguez Zapatero. Por ello, el análisis se centra en los dos únicos largometrajes estrenados en este periodo (1996-2011), con esta temática –el pasado reciente: final de la guerra y posguerra–, y con las mujeres como protagonistas de la represión franquista en la cárcel: *Las 13 rosas* y en *La voz dormida*. Ambos se consideran representativos de lo que se va a analizar, de manera que se evidencia la pertinencia de la metodología del estudio de caso (Martínez Carazo, 2006). Asimismo, en tercer lugar, se han visionado las películas para poder proceder al análisis de sus protagonistas encarceladas: Blanca y Julia, en *Las trece rosas*, y Hortensia ‘Tensi’, en *La voz dormida*.

En cuarto lugar, se ha aplicado la plantilla de análisis de personajes creada por el Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (AdMIRA), de la Universidad de Sevilla, basada en las teorías de Casetti y Di Chio (2007), y a su vez heredera de las aportaciones de narratólogos de la narrativa audiovisual, como Chatman, Greimas o Propp. Esta herramienta cualitativa atiende a la iconografía, la psicología, la sociología y la sexualidad, y a los roles que desempeñan los personajes, y permite conocer, concretamente, los siguientes aspectos: la apariencia, la vestimenta, el habla y la transformación –en el primer caso–, el carácter, la forma de relacionarse, el pensamiento, los sentimientos y la evolución –en el segundo caso–, el nivel social, económico y cultural –en el tercero–, y la orientación y la realidad sexual –en el cuarto–, así como sus motivaciones y acciones, dos aspectos que aluden a su construcción como rol. Sin duda, son ítems que ayudan al espectador a entender a los personajes dentro de sus complejas realidades, favoreciendo así la identificación con ellos, pues permite ver cómo son físicamente, cómo se relacionan, cómo piensan y sienten, a qué clase social pertenecen o cómo se mueven para lograr sus propósitos. Estos rasgos son esenciales para estudiar a unas protagonistas que fueron encarceladas y ejecutadas por sus ideas y para establecer una serie de perfiles a partir de ellas. Tras abordar a los tres personajes indicados –Blanca, Julia y ‘Tensi’–, siguiendo cada uno de estos ítems, se realiza una aproximación a las funcionarias de la cárcel. Esto contribuye a conocer el modelo de las trabajadoras existentes en las prisiones franquistas del momento y el trato que daban a las reclusas, quienes, como se ha indicado, están presas por motivos ideológicos.

F1: Ficha de análisis de personajes como persona y como rol

	Blanca	Julia	Tensi
Iconografía			
Edad			
Apariencia física			
Vestimenta			
Habla			
Transformación			
Psicología			
Carácter			
Relación			
Pensamiento			
Sentimientos			

	Blanca	Julia	Tensi
Evolución			
Sociología			
Nivel social-económico			
Nivel cultural			
Sexualidad			
Orientación			
Rol			
Papel que desempeñan			
Motivaciones			
Acciones			

Fuente: Elaboración propia a partir de la plantilla de análisis del Grupo AdMIRA

3. Marco teórico

3.1. Los republicanos durante la posguerra en el cine español actual

La representación del pasado reciente en el cine español experimentó un auge con la llegada de la democracia. De esta manera, “es a partir de la muerte del dictador cuando aparecen en las pantallas relatos filmicos que recrean el periodo de la guerra civil, revisando la versión franquista, hasta entonces dominante, y proponiendo un nuevo enfoque: el punto de vista de los vencidos” (Rodríguez, 2012: 61). Esto explica desde entonces el estreno de numerosos filmes protagonizados por personajes del bando republicano que ofrecían un punto de vista opuesto al de la versión oficial que tantos años había defendido la dictadura. A este respecto, desde el inicio de la Transición se produjo “la necesidad de contar el pasado histórico del siglo XX”, así como “de desmontar los mitos, manipulaciones y visiones sesgadas que el franquismo había construido sobre la II República, la Guerra Civil y la propia historia del régimen dictatorial” (Sánchez Noriega, 2017b: 66). El visionado de estas películas invita a ver, descubrir o tomar conciencia sobre el pasado reciente que representan.

La proliferación de las mismas ha dado lugar a una nueva tendencia en el cine español que, además, las ha convertido en un “artículo de consumo” (Gómez López-Quiñones, 2006: 15), pues suelen contar con repartos muy atractivos, con el apoyo de la crítica y con el respaldo del público en la taquilla. Si bien la mayoría están protagonizadas por personajes masculinos, los femeninos han ido apareciendo de forma progresiva en roles principales. Como apunta Rodríguez (2012), se puede considerar a *Libertarias* (1996) el antecedente de las películas centradas en la Guerra Civil y la posguerra que están estrictamente protagonizadas por personajes femeninos que poseen unos firmes ideales de izquierdas y un potente compromiso ideológico. En su mayoría milicianas, Aranda “las representa como sujetos activos que no solo lucharon contra las tropas franquistas sino contra un sistema político patriarcal” (De Grado, 2010: 11). Esta lucha no se ha mostrado siempre en el cine español, como destaca la autora a continuación:

Habría que remarcar que los textos que revisitan la Guerra Civil y el Franquismo tienen un sesgo androcéntrico: casi todos se centran en el papel que jugaron los hombres. Por el contrario, son pocas las obras que renegocian y reescriben el pasado para dar voz a un colectivo de mujeres condenado doblemente al olvido y al ostracismo. Sin embargo, reivindicar la memoria de las mujeres es importante por dos razones: como sus compañeros republicanos, lucharon contra el fascismo; pero, además, se atrevieron a subvertir el modelo predominante de mujer impuesto por Franco (De Grado, 2010: 10).

Asimismo, las películas españolas ambientadas en estos periodos tienden a mostrar las agresiones y los abusos de las autoridades franquistas contra los republicanos, quienes aun estando en la cárcel y a las puertas de la muerte transmiten a su entorno la necesidad de no olvidar lo que les está ocurriendo para que las generaciones posteriores conozcan esa realidad. A este respecto, Sánchez Conejero destaca “la importancia del cine como medio para restablecer la justicia a través de la memoria” (2016: 278), que es lo que pretenden hacer las películas analizadas. Además, apunta que “la representación de hechos pasados que el cine provoca recrea el *pathos* (sufrimiento) del espectador y su consecuente *anagnórisis* (reconocimiento). [...] De ahí, el poder sentir empatía por ciertos personajes y reconocer a quién o a qué se refieren” (2016: 285).

Durante la primera década del nuevo siglo, se evidencia “la hornada de películas que han llevado a la pantalla las trágicas trayectorias de aquellos sujetos tachados de la escritura histórica franquista” (Moral Martín, 2012: 175), tales como *María querida* (José Luis García Sánchez, 2004) –basada en la vida de la intelectual María Zambrano–, o *Las 13 rosas*. Del mismo modo, otros filmes han abordado también el papel de las mujeres republicanas durante la guerra y, sobre todo, la posguerra, destacando la evolución que experimentan desde la

lucha inicial hacia el silencio, la introspección y el miedo por temor a las represalias de los vencedores contra ellas y sus familiares. Esto hace que algunas estén abatidas y desencantadas, pues tienen que asumir el dolor de la pérdida –bien son viudas, sus compañeros están en prisión, exiliados o escondidos en el monte, o han perdido a sus padres y hermanos en la contienda–, solas o junto a sus hijos, que normalmente son pequeños. Así se produce en diversos personajes femeninos, tanto principales como secundarios, de *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *You're the One* (José Luis Garcí, 2000), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *Los girasoles ciegos* (Cuerda, 2008), *La buena nueva* (Helena Taberna, 2008), *La mujer del anarquista* (Peter Sehr y Marie Noëlle, 2008), *Pan negro* (Agustí Villaronga, 2010) o *La voz dormida*, entre otros casos reseñables.

Esta tendencia se observa en unas películas que entre 1999 y 2011 se han estrenado de forma consecutiva, o incluso varias en un mismo año, lo que refleja el volumen filmico producido en esta década desde la mirada de los vencidos. Así, “a caballo entre la deuda de cuatro décadas de silencio, que aún se dejaba notar, y la agenda gubernamental, con la ley de la Memoria Histórica de 2007, el séptimo arte muestra interés en continuar examinando sus propios fantasmas” (Pérez Morán & Sánchez Noriega, 2020: 55).

3.2. El drama carcelario en el cine español actual

La ambientación de las narraciones cinematográficas en un espacio carcelario es algo muy habitual por lo que la prisión supone para la exploración de los personajes (aislamiento, violencia, relaciones de jerarquía entre los presos, etc.). A pesar del predominio de la representación masculina en estas cintas, en el cine clásico destacan los títulos *Sin remisión* (*Caged*, John Cromwell, 1950) o el perteneciente a la Edad de Oro del cine mexicano *Cárcel de mujeres* (Miguel Delgado, 1951), protagonizados por Eleanor Parker y por Sara Montiel, respectivamente. La diferencia entre estos títulos –y los venideros–, con respecto a los protagonizados por hombres que habitan en los mismos espacios estriba en la forma de contarlos, es decir, los filmes que representan la vida en cárceles de mujeres están más próximos al melodrama, mientras que las de sus homónimos masculinos exploran de forma más frecuente el suspense o el *thriller* (Pacheco Jiménez & Durán Manso, 2021).

Acudiendo al cine español reciente, las cintas carcelarias han proliferado desde el inicio del milenio gracias a la exhumación de fosas comunes y a la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en el año 2000, así como el ulterior reconocimiento, ya en 2006, de las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo (Milquet, 2012). Los pasos citados para combatir la “desmemoria” (Ibid.: 109) provocan un auge de filmes ambientados en la Guerra Civil y la posguerra, y algunos de ellos, como los que se analizan en el presente estudio, se localizan en prisión. A estos hay que sumar los que siguen explorando el conflicto vasco y sus secuelas actuales, como la reciente *Maixabel* (Iciar Bollain, 2021), y las cintas de cárceles que no se centran en ningún evento histórico, sino que profundizan en cómo es la vida entre rejas, como ocurre con *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) a pesar de que la presencia de presos de ETA en prisión está de trasfondo.

Así pues, y en los últimos años, el cine español muestra el entorno carcelario en multitud de ocasiones. La cuestión es, como se apuntaba con anterioridad, la diferencia entre cárceles de hombres y de mujeres e incluso entre películas dirigidas y/o guionizadas por mujeres –aunque la cárcel representada sea de hombres–, y las realizadas por directores o guionistas masculinos.

Azucena Rodríguez y Belén Macías filman *Entre rojas* (1995) y *El patio de mi cárcel* (2008), ambientadas en este espacio (Corbalán Vélez, 2013). Estas cintas son corales y hablan de sororidad y de la relación entre las presas en un entorno hostil. Más recientemente se filman dos cintas dirigidas por hombres cuyos guiones están escritos en parte o en su totalidad por profesionales mujeres, que son *321 días en Michigan* (Enrique García, 2014), con guion coescrito junto a Isa Sánchez, y *Josefina* (Javier Marco, 2021), con guion de Belén Sánchez-Arévalo. Si bien la primera se configura como híbrido entre el drama y el *thriller*, la segunda, escrita exclusivamente por una profesional, se construye más cercana al drama a pesar de representar cárceles habitadas por personajes masculinos.

En contraposición a estas cintas se encuentran los muchos y variados ejemplos de *thrillers*, películas de acción y violencia en las que elenco, guionistas y directores son todos del sexo masculino, como son *Salvador* (*Puig Antich*) (Manuel Hueriga, 2006), la mencionada *Celda 211* o *Frontera* (Manuel Pérez Cáceres, 2013). Incluso Alberto Rodríguez junto a Nacho La Casa dirigen *Ozzy* (2016), una película de animación en la que se explora la vida de un perro en una cárcel. El mismo Rodríguez no abandona la trama carcelaria en su última cinta, *Modelo 77* (2023), donde vuelve a incidir en la representación del uso de la violencia en prisión.

Como ejemplos excepcionales están precisamente las cintas aquí analizadas pues, si bien *La voz dormida* es una adaptación de la novela homónima de Dulce Chacón (2002), tanto Zambrano como Martínez-Lázaro en *Las 13 rosas* han dirigido y coguionizado los filmes con un equipo formado íntegramente por hombres. Estas dos películas ambientadas en la Cárcel de Ventas de Madrid muestran a mujeres comprometidas, con ideales políticos y que velan por sus compañeras. Se construyen sobre una “base real y, esencialmente, constituyen «novelizaciones» de sucesos y personajes históricos” (Pérez Morán & Sánchez Noriega, 2020: 56). A nivel genérico, presentan la tendencia al melodrama que históricamente se ha atribuido a las cintas carcelarias protagonizadas por mujeres.

4. Análisis

4.1. *Las 13 rosas*

Madrid, 1939. La Guerra Civil acaba de terminar. Blanca (Pilar López de Ayala), Julia (Verónica Sánchez), Virtudes (Marta Etura), Carmen (Nadia de Santiago) y Adelina (Gabriella Pession) son cinco jóvenes que sobreviven en la nueva sociedad franquista. Blanca y Julia se conocen durante un bombardeo, sin saber que sus destinos quedarán unidos. Mientras la primera es conservadora, la segunda sigue defendiendo sus ideales de izquierda, como las demás. Por motivos políticos, todas son detenidas y llevadas a la Cárcel de Ventas, que está abarrotada de reclusas, y, aunque son civiles, un Tribunal Militar las condena a muerte. A excepción de Carmen, que tenía 15 años, las fusilan junto a Marina, Martina, Pilar, Elena, Ana, Joaquina, Dionisia, Victoria y Luisa, y otros 43 hombres, en la tapia del Cementerio del Este la noche del 5 de agosto de 1939.

4.1.1. Blanca Brisac: una madre comprometida

Iconografía. La protagonista tiene 29 años y es la mayor del grupo. Es morena, su tez es blanca y sus ojos son de color castaño claro. Su imagen es elegante, lleva vestidos que siguen la moda de los años 30 y suele ir maquillada. Cuando ingresa en prisión su aspecto es pálido y sus ropas más corrientes. En cuanto a su habla, posee un tono de voz suave y respetuoso que denota su buena educación. Su principal transformación se da en la cárcel cuando protesta porque no hay leche para los bebés de las reclusas.

Psicología. Blanca tiene un carácter reservado y aparentemente débil, pero en el fondo es una mujer con una gran resistencia. A pesar de la fatalidad de los acontecimientos, no se viene abajo y piensa que debe seguir luchando por su hijo, Enrique, que tiene solo 11 años y es el personaje con el que se muestra más cercana. Vive con él y con su marido, Ricardo (Asier Etxeandía), un músico que toca el violín en una banda que actúa en el selecto Café Europeo de Madrid y que será uno de los 43 hombres fusilados por ser de izquierdas. La relación que tiene con los demás personajes es buena, pero tarda en abrirse porque es algo tímida. Así se produce incluso en la cárcel, donde se gana la confianza de la directora, Doña Carmen, y poco a poco se acerca al resto de las 'rosas', quienes, a diferencia de ella, comparten las mismas inquietudes ideológicas.

En cuanto a su pensamiento, no defiende ninguna causa política ni milita en ningún partido. Solo comenta en una ocasión que durante la Segunda República votaba a las derechas. En ella la religiosidad y la espiritualidad tienen mayor relevancia. Es una fiel devota de la Virgen María, como expresa en los cuadros que tiene en su casa –y que tuvo escondidos durante la guerra–, y en la forma amorosa en que los comenta con su hijo. Esta religiosidad se mantiene cuando ingresa en prisión, donde toca el órgano durante las misas que se celebran, y no es compartida por las demás reclusas. El motivo de su encarcelamiento está unido a la ayuda al prójimo y no a la causa política, ya que ayudó económicamente a un colega músico de su marido, el comunista Juan (Enrico Lo Verso), para que pudiera exiliarse. Sin embargo, una vecina los delata a los dos. Sus sentimientos son muy nobles y para ella el amor está por encima de las diferencias ideológicas. Experimenta una notable evolución psicológica al tomar conciencia de que la van a fusilar y, desde la calma, piensa en el futuro que desea para su hijo.

Sociología. Blanca pertenece a una clase social y económica media y su nivel cultural se puede considerar alto. Le encanta la música, toca el piano y asiste con admiración a los conciertos de su marido, quien en una ocasión toca la canción francesa '*J'attendrai*', que fue todo un éxito en 1939. Su refinamiento destaca todavía más en la cárcel, pues las demás 'rosas' no son tan cultivadas como ella y Doña Carmen no tarda en percatarse.

Sexualidad. Es heterosexual, está casada y tiene un hijo. Ellos son el pilar de su vida.

En cuanto al análisis del personaje como rol, ejerce el de madre abnegada, pues en todo momento su hijo motiva sus acciones y solo se separa de él cuando la detienen. Este instinto maternal continúa en la cárcel, donde se siente especialmente preocupada por las reclusas que están en el pabellón de madres y no pueden alimentar bien a sus hijos. Su pureza queda patente en la carta final que le escribe al niño y que cierra la película. Le desea que haga la Primera Comunión y le aconseja: "Nunca guardes rencor a los que dieron muerte a tus padres". Este buen talante evidencia que "en una época en la que la sociedad se vio arrastrada a los extremos, Blanca encarna la tolerancia y un mensaje conciliador, que el filme utiliza de forma adecuada para recomponer unos valores reflexivos" (Barrenetxea Marañón, 2012: 13).

4.1.2. Julia Conesa: una mujer trabajadora

Iconografía. Julia tiene 19 años. Es morena y sonriente, lleva el pelo a la altura de los hombros y sus alegres ojos son de color oscuro. Posee un vestuario sencillo que está compuesto por faldas, camisas y vestidos sobre los que suele ponerse una rebeca. Su forma de hablar desprende naturalidad, tanto en su tono como en su discurso, que es claro y directo. Su principal transformación iconográfica se produce cuando la obligan a desnudarse en la sala de interrogatorios y después la torturan.

Psicología. Esta joven tiene un carácter decidido que se advierte en su talante activo. Vive con su madre, Dolores (Luisa Martín), que es modista, y con sus dos hermanas, de las cuales una está enferma y muere. Es

una chica trabajadora que al principio atiende junto a Adelina a diversos niños en el comedor del círculo Aída Lafuente –organización vinculada a las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU)–, y que tras acabar la guerra empieza a trabajar como cobradora en el tranvía. Tiene muy buena relación con sus familiares y con sus amigos, entre los que destacan Adelina y Teo (Fran Perea), pues, a excepción de Blanca, Virtudes y Carmen, las demás ‘rosas’ están presentes en el filme –especialmente en las escenas en prisión–, pero carecen de un papel relevante.

El pensamiento de Julia es realista y manifiesta un firme compromiso de izquierdas. Sin embargo, debido al hambre que está pasando en Madrid no duda en comer uno de los panes que lanzan los nacionales desde las avionetas. Al igual que sus compañeras, se coloca un lazo de tela “como prueba de resistencia republicana” (López Hernández, 2010) y lanza octavillas, así que no tardan en detenerlas. Las acusan de reorganizar las JSU, algo que es falso. En cuanto a sus sentimientos, conoce a Perico (Félix Gómez) en el tranvía y se enamora de él, a pesar de que lleva un uniforme militar y parece afín al régimen. Empiezan a salir, pero la relación se complica cuando es detenida. De hecho, él asiste desde lejos al entierro de su hermana y ni siquiera se acerca a darle el pésame, pues ella va escoltada al cementerio desde prisión. Julia experimenta una considerable evolución psicológica en la cárcel. Allí, en un clima opresor, se reafirma aún más en sus ideales, ya que son muchas mujeres las que están encarceladas por la misma causa. No duda en enfrentarse incluso ante el pelotón de fusilamiento antes de morir.

Sociología. Pertenece a una clase social y económica media que se ha empobrecido debido a la guerra. Viene de una familia trabajadora y desempeña varios trabajos para contribuir a la economía doméstica. Posee un nivel cultural medio y es aficionada al cine, como se puede apreciar cuando va con su novio a ver una película.

Sexualidad. Es heterosexual. Se enamora de Perico tras sus continuas insistencias, se besan en diversas escenas y se advierte cómo ambos intentan tener más intimidad.

En cuanto al análisis del personaje como rol, Julia ejerce el de heroína. Guarinos señala que, asociado al hombre, se caracteriza por ser valiente, luchar por las causas justas o ser fuerte para solucionar los problemas (2007: 108), unos rasgos que son aplicables a los personajes femeninos. Motivada por defender unos ideales que considera necesarios para construir una sociedad más igualitaria, participa en actividades políticas, protege a Teo –quien después, y obligado por la policía, delata a sus compañeras–, y se niega a cantar el ‘Cara al sol’ en la cárcel para protestar por la falta de alimentos, entre otras acciones. Resulta conmovedor cómo su madre corre y grita de forma desesperada tras el camión que se la lleva junto a las otras 12 chicas donde las van a fusilar. Recuerda a la escena de *Roma ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) en la que Pina (Anna Magnani) corre tras el camión que se lleva a su novio y posteriormente es abatida a tiros. Julia plasma de manera vehemente sus ideas en la carta final: “Muerdo como debe morir una inocente. Adiós, mamá. Adiós para siempre. Tu hija ya jamás te podrá besar ni abrazar. Que mi nombre no se borre de la Historia”.

Ambos personajes resultan muy interesantes porque parecen las dos caras de una misma moneda. Si bien es cierto que Julia es el personaje de izquierdas más desarrollado y algunas de las ‘rosas’ más jóvenes admiran su compromiso y su condición de heroína, como Carmen o Virtudes, el tratamiento del personaje de Blanca es bastante inédito. A diferencia de otros filmes españoles actuales centrados en la guerra y en la posguerra que destacan el papel heroico de los personajes de izquierdas, en esta película se ofrece a través de Blanca otro perfil existente en la sociedad del momento pero que apenas ha tenido representación en el cine mediante un personaje protagonista: el de las mujeres que votaban a la derecha durante la Segunda República, que eran muy religiosas y que rechazaban la represión franquista. Así, el filme muestra un abanico de personajes más diverso que otros anteriores y apuesta por dos protagonistas muy distintas a nivel social, económico y cultural que son encarceladas por las fuerzas franquistas. Julia es fusilada por sus ideales de izquierda y Blanca por ayudar a un comunista, sin que sus creencias religiosas, tan importantes para el régimen, conmuevan a sus ejecutores.

4.1.3. Personal de prisión: entre la represión y la comprensión

En los dramas carcelarios se aprecian en los perfiles de funcionarias actitudes violentas hacia las presas, tanto a nivel físico como psicológico, un carácter amargado y una escasa predisposición a hacerles la vida en prisión lo más llevadera posible. Se intuye en algunas de ellas una actitud masculina –desde el punto de vista heteropatriarcal–, que en ciertos casos oculta una orientación homosexual. A este respecto, la funcionaria de prisiones está vinculada a “un oficio sin consideración social, de parias y bajo sospecha, al equipararla a la figura de un *butch* monstruosa” (González Fernández, 2022: 63). Estos rasgos son comunes al personal de prisión de otras películas ya citadas sobre cárceles de mujeres y se ponen de manifiesto en las dos que se analizan.

La Ley de Responsabilidades Políticas se promulgó el 9 de febrero de 1939 y “supuso que aquellos que hubiesen militado en partidos o sindicatos republicanos antes de la guerra habían cometido un delito”, de manera que el nuevo régimen planteaba “una profunda depuración de la sociedad y una represión cuyo único cometido era limpiar la Nueva España de los elementos discordantes, ajenos al conservadurismo fascista del franquismo” (Barrenetxea Marañón, 2012: 10). Esto propició que las cárceles estuvieran repletas, como se observa en la película, con presas que tienen que dormir hasta en el suelo. El hacina-

miento marca la convivencia, pero, a diferencia de la persecución y de las torturas que sufren antes de ser detenidas, la vida en prisión parece algo más relajada para las ‘rosas’. En diversas escenas ríen, cantan y bailan, algo ajenas a su destino.

En la Cárcel de Ventas, creada en la Segunda República “para cuatrocientas cincuenta reclusas” y con una ocupación real durante los hechos que narra la película “de cuatro mil presas” (Guarinos, 2008: 95), trabajan diversas funcionarias. Suelen ser distantes y tratan con desprecio a las reclusas que no son afines al régimen. Además, las obligan a cantar ‘Cara al sol’, supervisan que tengan levantado el brazo derecho y las llevan a las celdas de aislamiento cuando se niegan a hacerlo. Destacan las siguientes:

- Doña Carmen Castro (Goya Toledo). Es la directora de la cárcel. Va vestida de negro y posee un aspecto rígido y duro. Sin embargo, tiene un talante conciliador y una actitud protectora hacia las reclusas, especialmente hacia Blanca. Se fija en ella cuando ingresa en prisión y empieza a observarla con un interés que va en aumento, intuyéndose una cierta atracción hacia ella. Intenta ayudar a las ‘rosas’ y les sugiere que escriban cartas a Franco para que las indulten, pero a los tres días son fusiladas, sin que las cartas lleguen a su destino. Por este motivo, cuando se las llevan llora ante las demás funcionarias y el resto de reclusas al no haber podido impedir la ejecución.
- María Teresa (Natalia Menéndez). Tiene talante serio. Entre otras tareas, se encarga de recibir y cachear a las reclusas cuando llegan a prisión. Junto a ella, otra funcionaria (Leticia Sabater) redacta la ficha de ingreso en la máquina de escribir. Asimismo, vigila que todas las reclusas canten ‘Cara al sol’. Responde al prototipo de funcionaria de prisiones agresiva habitual de las películas que recrean las cárceles del franquismo.

4.2. *La voz dormida*

Hortensia (Inma Cuesta) está recluida en la Cárcel de Mujeres de Ventas (Madrid), lejos de su Córdoba natal, embarazada y acusada de adhesión a la rebelión en 1940, en plena posguerra. Para ayudarla, Pepita (María León), su hermana menor sin ningún tipo de amor al partido se traslada a Madrid. En la cárcel, Hortensia convive con mujeres que la ayudan y aprovecha el contacto exterior de su hermana para recibir informaciones de Felipe “el cordobés”, su marido, perseguido por los militares. La disciplina en prisión se lleva bajo el férreo mandato de Florencia (Berta Ojea), una de las funcionarias, y Sor Serafines (Susi Sánchez), la monja encargada de la reeducación cristiana de las presas. Sin embargo, Mercedes (Ana Wagerner) y Conchita (Arantxa Aranuren), dos funcionarias menos rígidas, ayudan a Hortensia conforme se va acercando su final.

4.2.1. ‘Tensi’: orgullo y sororidad

Iconografía. Hortensia tiene entre 25 y 30 años y tiene la apariencia propia de una mujer encarcelada en la posguerra, sucia y desaliñada. Su forma de hablar la configura como personaje, es decir, es una mujer orgullosa, que no considera tener que arrepentirse de nada de lo que ha hecho y que asume las consecuencias de sus actos. Como siempre se la ve en la cárcel no existe una transformación física del personaje.

Psicología. Hortensia se define por orgullo, a veces soberbia, y sororidad con sus compañeras. Su pensamiento y sus sentimientos se definen de forma casi exclusiva por los ideales republicanos que defiende. Solo el amor que siente por su marido, su hermana y su hija permiten que se exprese en otros términos alejados de las palabras altivas de sus discursos políticos. En este aspecto, ni siquiera el hecho de ser madre en la cárcel, provoca una evolución del personaje debido a la magnitud de sus ideales.

Sociología. No hay indicaciones explícitas sobre el nivel socioeconómico de la familia de Hortensia. Sin embargo, cuando Pepi llega a Madrid no tiene ni para comprarse unos zapatos, por lo que pertenece a una familia de escasos recursos, especialmente después de la muerte de su padre durante la Guerra Civil. En cuanto al nivel cultural, Hortensia es de las pocas que sabe leer y escribir en la cárcel, enseña a sus compañeras y afirma que le hubiera gustado ser maestra, que, además, es una de las profesiones que más se desarrolló entre las mujeres durante la Segunda República. Por ello, se puede considerar que es relativamente alto para su género y clase social en la España de la posguerra.

Sexualidad. Hortensia es una mujer heterosexual que tiene una hija con su marido.

Rol. Desempeña el papel de la mujer resiliente, que no accede a la sumisión a cambio de beneficios en la cárcel. Se encarga de unir a las presas, enseñarlas y ayudarlas. Su motivación es luchar por una España libre de curas y caudillos, tal y como expresa ella misma. Todas sus acciones van dirigidas a la liberación de España desde la cárcel, y por esta actitud heroica, que encierra su vehemente compromiso ideológico, se ve obligada a renunciar a su propia vida y a ver crecer a su propia hija. Si hubiera renunciado a sus ideas es probable que se hubiera salvado, lo que le habría permitido criar a la niña, pero vivir sometida bajo el yugo del franquismo y ser mirada con lupa por su pasado como militante de izquierdas no le habría permitido vivir en libertad. Este convencimiento es el que afianza aún más su entereza para enfrentarse al inevitable fusilamiento

4.2.2. Personal de prisión: fe, tesón y disciplina

Del personal de prisión se distinguen sobre el resto cuatro personajes: Sor Serafines y las tres funcionarias principales, que son Florencia –a la que llaman “la zapatones”–, Mercedes y Conchita. Entre las cuatro han de encargarse de hacer válido el rótulo que figura a las puertas de la cárcel: “La falange te vigila. Fe, tesón y disciplina”.

- Sor Serafines. Es una monja rígida, cruel con las reclusas que no se muestran sumisas, especialmente con aquellas que no claudican ante los mandatos religiosos. Las obliga a besar al Niño Jesús, gesto que muchas rechazan porque son ateas. Le preocupa que no quieran convertirse, pues es consciente de que van a ser ejecutadas y desea “la salvación de sus almas” desde el punto de vista católico. Es un personaje ambivalente, marcado por la dicotomía entre la aplicación de las severas normas franquistas contra “las rojas” en la cárcel y sus hondos sentimientos religiosos. A través de ella se muestra uno de los rasgos esenciales de las cárceles de mujeres durante la posguerra, “el adoctrinamiento nacional-católico”, que está presente tanto aquí como en *Las 13 rosas* y está marcado por “la resistencia de las presas políticas” (Sánchez Noriega, 2017a: 158), quienes después son castigadas, e incluso golpeadas, por las monjas y las funcionarias.
- Florencia. Es el espejo de Sor Serafines entre las funcionarias. Florencia es dura y no otorga ni un ápice de compasión a las presas, incluso se burla de ellas por “rojas” y las desprecia. Presenta una actitud tosca que se percibe en su forma de andar, el tono que emplea para cantar cada mañana ‘Cara al sol’ y sus movimientos rudos. Estos rasgos evocan a la funcionaria de prisiones de *Sin remisión*, Evelyn Harper (Hope Emerson), pues, como ella, desempeña una vigilancia violenta y oprime a las reclusas. Asimismo, ambas pertenecen al estereotipo de *butch* ya apuntado por González Fernández (2022: 63), marcado por una actitud embrutecida y masculina. En la última secuencia, es la única mujer que acompaña al hombre que va rematando a las fusiladas. Muestra orgullo y altivez en su rostro, como si disfrutara por hacer un trabajo “de hombres”.
- Mercedes. Ella era maestra, pero cuando su hijo mayor y su marido murieron en la guerra consiguió un puesto de funcionaria mejor pagado para cuidar de los dos hijos que le quedan vivos. Este trabajo lo ejerce desde hace poco tiempo, por lo que es la más indulgente con las reclusas. A pesar de ser afin al régimen, empatiza con Hortensia por su condición de madre y la ayuda en sus últimos momentos, especialmente a la hora de entregar a su hija a Pepita, quien, al igual que le ocurría a Blanca en *Las 13 rosas*, pero con diferente destino, no se considera política, es muy creyente y hace de la prudencia y del silencio sus principales virtudes para poder sobrevivir. Por ello, bautiza a la niña para evitarle problemas futuros. Como indica Sánchez Noriega, “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” (2017a: 157).
- Conchita. Es una mujer que repite sin entender muy bien los argumentos del régimen, pero que se deja convencer por Mercedes para ayudar a Hortensia. Es buena persona y tiene un tratamiento dramático menos desarrollado que las anteriores.

5. Conclusiones

La Segunda República, la Guerra Civil y la posguerra han pasado en poco tiempo de casi no poder representarse –especialmente durante el franquismo–, a estar presentes en numerosas películas desde la recuperación de la democracia. Estas cintas, que dan visibilidad a los perdedores de la guerra, suelen narrar los avatares personales, vitales e ideológicos de sus protagonistas, quienes están marcados por la contienda y la posterior represión. Así, “más que al amparo de la historia, el nuevo cine biográfico español se ha situado bajo el de la memoria, bajo el signo de la reconstrucción social del recuerdo” (Moral Martín, 2012: 182-183). Por ello, son títulos que se centran en las experiencias de sus protagonistas para explicar el contexto político e ideológico en el que viven.

Por su parte, los dramas carcelarios protagonizados por hombres son más abundantes en el cine español, con películas en las que proliferan las escenas violentas y la representación de motines o las luchas entre presos y funcionarias. Sin embargo, cuando los filmes están protagonizados por mujeres se observa una tendencia al relato de las presas en la cárcel desde la concordia, a cómo es su vida en esas condiciones y, en muchos de los casos, a la representación de la sororidad entre las reclusas. En diversas ocasiones, como ocurre en los ejemplos estudiados, esa sororidad puede verse incluso entre presas y funcionarias, situación muy difícil de ver en las películas donde las cárceles representadas las habitan los varones, más preocupados por el control territorial y la lucha de guetos que deriva en violencia.

Tanto en *Las trece rosas* como en *La voz dormida* la única solución posible para las reclusas es la ejecución, de manera que la cárcel se plantea como antesala de la muerte debido a la firme política de depuración

franquista de todos los considerados enemigos del régimen por su defensa republicana. Sin embargo, esta crueldad contribuye a que los espectadores tomen conciencia de lo vivido durante el periodo en el que ocurrieron los hechos –la posguerra–, y silenciado en el cine de ese momento. Así, la primera “hace justicia simbólica implantando recuerdos de injusticia en el espectador mediante su historia de hermandad de las mujeres que resultan fusiladas” (Sánchez-Conejero, 2016: 287), algo que es aplicable a *La voz dormida*, mucho más cruel en las torturas que sufre la protagonista que la primera.

Los personajes analizados sufren la represión franquista en la inmediata posguerra y ven cómo se desvanece la experiencia republicana por la que han luchado hasta el último momento de sus vidas. Son mujeres de firmes ideales –especialmente Julia y Tensi–, que los defienden incluso en cárcel, aun sabiendo que las van a ejecutar por ellos. Se puede afirmar que ambas encarnan el prototipo de mujer joven, luchadora, de izquierdas y republicana para las que la defensa de sus ideales es lo principal, constituyendo así el perfil de personaje heroico hegemónico de este tipo de filmes. Este modelo se extiende al resto de ‘rosas’, como Virtudes y Carmen. Por su parte, Blanca encarna la excepción. Para ella, la maternidad da sentido a su vida y no está interesada en la política, sino en hacer el bien y ayudar al prójimo desde el punto de vista católico. Esta visión de la maternidad no embarga a Tensi, de hecho, su objetivo no es otro que dejar a su hija un mundo mejor a través de la lucha, aunque para ello tenga que morir. Sus acciones para con su hija se orientan a conseguir, a través de las funcionarias, que llegue a manos de su tía Pepita, quien la cuidará de por vida y le contará quién fue su madre y los motivos de su ejecución. Al final del filme puede observarse que la lucha de Tensi, al menos la personal, no fue en vano y que su hija –cuya voz en *off* narra cómo fueron los años posteriores a la muerte de su progenitora–, ha salido adelante gracias a Pepita.

En *Las trece rosas*, las cartas de despedida de Blanca y de Julia evidencian sus distintas personalidades y sus diferentes posturas con respecto a lo que están viviendo. Mientras la primera pide su hijo que sepa perdonar, que no crezca con odio y que no olvide a sus padres, la segunda destaca que la asesinan por sus ideales y que su nombre no se borre de la Historia. Esto denota que para Blanca la conciliación es un elemento clave –quizá motivada por su profunda religiosidad–, y que para Julia lo es el reconocimiento de una causa que considera justa. Ambas constituyen la cara de la misma moneda, pues, a pesar de su aparente oposición por las diferencias psicológicas y sociológicas de cada una, acaban siendo acusadas, encarceladas y fusiladas. Entre ellas y las protagonistas de *La voz dormida* se puede establecer un cierto paralelismo. Por una parte, Julia y Tensi son apasionadas, luchadoras y vehementes en la defensa sus ideales de izquierdas, mientras que Blanca y Pepi son prudentes, apolíticas y muy católicas; sin duda, unas cualidades menos incómodas para el régimen franquista que pueden garantizarles la supervivencia, a pesar de que Blanca es ejecutada por ayudar a un comunista. De esta manera, ambas películas ofrecen a los espectadores perfiles de protagonistas y perspectivas diferentes de una realidad de la que son víctimas, tanto si son ejecutadas como si no.

En cuanto al personal de prisión, responde a construcciones estereotipadas que resultan conocidas por los espectadores, al ser las mismas en ambas películas e incluso en series de televisión recientes que muestran las crueles cárceles de la guerra y de la posguerra, como sucede, por ejemplo, en *Las chicas del cable* (Netflix, 2017-2020). Duras, rígidas y frías, las funcionarias suelen carecer de humanidad ante el inminente desenlace de las presas. No obstante, en las dos películas hay personajes que intentan ayudarlas y que se conmueven ante su destino: Doña Carmen y Mercedes, bien por los sentimientos amorosos que desarrolla la primera hacia una presa o por el profundo sentimiento maternal de la segunda. Ambas defienden que la ayuda al prójimo está por delante de las diferencias ideológicas.

Según los casos estudiados de forma específica y colateral, se observa una tendencia al melodrama en cintas que representan las cárceles cuando éstas están guionizadas o dirigidas, de forma completa o compartida, por mujeres profesionales, independientemente del género de los habitantes de las celdas. Mientras que aquellos filmes dirigidos o escritos exclusivamente por varones tienden, por un lado, a representar cárceles masculinas y, por otro, a la recreación en la violencia entre presos o entre reclusos y funcionarios. No obstante, resulta oportuno destacar que ambos filmes están dirigidos por directores, Emilio Martínez Lázaro y Benito Zambrano. Si bien es cierto que el segundo suele centrar sus películas en historias protagonizadas por mujeres de diversos ámbitos, edades y realidades, como se evidencia en otra cinta enmarcada en el mismo periodo de estudio, pero situada en la actualidad, *Solas* (1999), el primero tiene una producción más diversa donde los protagonistas masculinos y femeninos aparecen de forma alternada. Esto se indica porque hubiera sido interesante conocer cómo alguna directora española hubiera tratado las historias que se plantean, bien la de *Las 13 rosas* o la de *La voz dormida*. De esta manera, se podría corroborar si las directoras apuestan también por el melodrama para narrar los filmes carcelarios protagonizados por seres de ficción femeninos, como hacen los directores, o no. Por ello, una de las posibles vías de investigación del tema en el futuro reside aquí: comprobar cómo las directoras lo tratan para poder conocer diferencias y similitudes con respecto a los directores. Quizá debido a la tradición melodramática hollywoodiense de los *women's films* de la década de los 40, muchos directores han apostado por este género para ubicar tramas protagonizadas por personajes femeninos, mientras que cuando son las directoras las que las realizan no suelen apostar por este género de una forma tan evidente o incluso previsible.

Estas películas constituyen dos casos muy representativos de cómo el cine español actual ha representado una parte muy dura de la historia reciente, en la que mujeres muy jóvenes fueron fusiladas por pertenecer a

partidos, organizaciones o asociaciones que apenas unos meses antes eran totalmente legales. Por ello, contribuyen al conocimiento y a la perpetuación de una memoria recuperada, no de forma arbitraria, que es plasmada por los ojos de los creativos de los filmes, pues a fin de cuentas “toda imagen encarna un modo de ver” (Berger et al., 2000: 17).

Bibliografía

- Barrenetxea Maraño, I. (2012). «Las 13 rosas (2007): el cine como reconstructor de memoria». En: *Bulletin of Spanish Studies*, nº 89 (7-8). pp. 9-21. <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.731553>
- Bender, R. M. (2015). «Las Trece Rosas: La recuperación, la (re)construcción y la mitificación de la mujer política por la literatura y el cine españoles». En Camarero, E.; Marcos, M. (coords.). *III Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Tomo I. Salamanca: Centro de Estudios Brasileños. pp. 709-71. <https://congresocinesalamanca2015.files.wordpress.com/2015/10/salamanca-actas-tomo-1.pdf>
- Berger, J.; Blomberg, S.; Fox, C.; Dibb, M. & Hollis, R. (2000). *Modos de ver*. Penguin Books; Editorial Gustavo Gili.
- Bernárdez Rodal, A. (2009). «De la violencia institucional a la violencia de género: últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo». *Revista canadiense de estudios hispánicos* (Ejemplar dedicado a: Imaginarios de la violencia), nº 34 (1), pp. 61-75. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11500/>
- Casetti, F. & Di Chio, F. (20017). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Céspedes Gallego, J. «Las Trece Rosas de la Guerra Civil vistas por el novelista Jesús Ferrero y el periodista Carlos Fonseca». En: *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº 14. <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-4-13rosas.htm>
- Chacón, D. (2002). *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara.
- De Figueiredo Fiuza, A. A. (2017). «Representaciones de las mujeres en *Libertarias* y *Las trece rosas*». En Marcos Ramos, M. (ed.). *Historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués. Estudios y perspectivas*. Salamanca: Centro de Estudios Brasileños. pp. 443-456. <https://bit.ly/3n4toJI>
- De Grado, M. (2010). «Represión de género franquista en *Las Trece Rosas*, de Emilio Martínez-Lázaro». En: *Revista Creatividad y Sociedad*, nº 15, pp. 1-29. <https://bit.ly/3JpK4Ti>
- Durán Manso, V. (2022). «El pasado reciente escolar en el cine español actual: una mirada a las películas protagonizadas por niños (1996-2011)». En: *Tempo e Argumento*, nº 14 (37). <https://doi.org/10.5965/2175180314372022e0303>
- Gómez López-Quiñones, A. (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamericana.
- Gómez García, C. (2020). «Víctimas y verdugos: la representación de la pena de muerte en el cine español». En: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 29. pp. 445-467. <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.23597>
- González Fernández, H. (2022). «Figuras de exclusión: las presas en la ficción carcelaria». *Pasavento*. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 10 (1). pp. 47-68. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.1.1457>
- Guarinos, V. (2008). «Ramos de rosas rojas. *Las trece rosas*: memoria audiovisual y género». En: *Quaderns de cine*, nº 3. pp. 91-103. <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2008.3.10>
- Guarinos, V. (2007). «Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría fílmica Feminista». En Loscertales, F.; Núñez, T. (coords.). *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*. Madrid: Siranda Editorial, pp. 91-111.
- López Hernández, N. (2010). «Cine e historia en la clase de ELE: propuesta didáctica para *Las trece rosas* y *Machuca*». En: *RedELE. Revista Electrónica de Didáctica Español lengua extranjera*, nº 20. <https://sede.educacion.gob.es/publiventaja/detalle.action?cod=20264>
- Martínez Carazo, P. C. (2006). «El método de estudio de casos. Estrategia metodológica de la investigación científica». En: *Pensamiento y gestión*, nº 20. pp. 165-193. <http://www.redalyc.org/pdf/646/64602005.pdf>
- Martínez-Lázaro, E. (Dirección). (2007). *Las 13 rosas*. [Cinta cinematográfica]. Enrique Cerezo P.C.
- Medina-Contreras, J. (2020). «Las 13 rosas». En Sánchez Noriega, J. L. (ed.). *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes. pp. 345-347.
- Milquet, S. (2012). «Escribir el trauma en femenino: las obras de Agustín Gómez-Arcos y Dulce Chacón». En: *Bulletin of Spanish Studies*, nº 89 (7-8). pp. 109-121. <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.731561>
- Moral Martín, F. J. (2012). «Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria». En: *ZER: Revista de Estudios de Comunicación*, nº 17 (32). pp. 171-182. <https://doi.org/10.1387/zer.6568>
- Pacheco Jiménez, L. & Durán Manso, V. (2021). «Del thriller a la cárcel: mujeres criminales en la obra cinematográfica de Isabel Coixet y Belén Macías». En: *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, nº 23. pp. 97-120. <https://hdl.handle.net/11441/126939>
- Pérez Morán, E. & Sánchez Noriega, J. L. (2020). «Panorámica: entre las nuevas pantallas y la polifonía audiovisual». En Sánchez Noriega, J. L. (ed.). *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes. pp. 31-71.
- Raya-Bravo, I. (2020). «La voz dormida». En Sánchez Noriega, J. L. (ed.). *Cine español en la era digital: emergencias y encrucijadas*. Barcelona: Laertes. pp. 448-451.
- Rodríguez, M. S. (2012). «La Guerra Civil en el cine español de la democracia o cómo perduran los mitos». En: *Bulletin of Spanish Studies*, nº 89 (7-8). pp. 61-79. <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.731557>
- Sánchez-Conejero, C. (2016). «Memoria, justicia y “feminismo sexy”: de *Las trece rosas* (2007) a *Carta a Eva* (2013)». En: *Hispanófila. Ensayos de Literatura*, nº 178. pp. 275-289. [10.1353/hsf.2016.0073](https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0073)
- Sánchez Noriega, J. L. (2017a). «La prisión, espacio de violencia hacia la mujer en el cine español». En Camarero Gómez, G. y Sánchez Barba, F. (eds.). *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico (2016)*. Getafe, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, pp. 153-165. <http://hdl.handle.net/10016/24722>

- Sánchez Noriega, J. L. (ed.) (2017b). *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)*. Barcelona: Laertes.
- Sánchez Noriega J. L. (2016). «La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español». En: *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 38. pp. 303-323. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/54301/49649>
- Zambrano, B. (Dirección). (2011). *La voz dormida*. [Cinta cinematográfica]. Warner Bros. España.