

UNA HISTORIA VISUAL EN FEMENINO.

LAS MUJERES VENCEDORAS DE LA GUERRA CIVIL EN EL CINE DE LA REPRESIÓN¹

Igor Barrenetxea Marañón

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

“Ni siquiera los mejor informados sobre la situación política española fueron capaces de predecir, a comienzos de julio de 1936, la pavorosa guerra civil que estaba a punto de iniciarse”².

1. Introducción

El cine siempre ha sido un activo y un atractivo social. Un espejo en el que las sociedades se han reflejado a sí mismas y en el que mirarse.

Así, en el marco de las relaciones de historia y cine, las imágenes se entienden como un documento audiovisual con entidad propia, que permite valorar el marco en el que fueron creadas, pero también el modo en el que se refleja la realidad, el pasado o el mismo futuro a través de ellas. Y, por lo tanto, la forma en la que se configura un imaginario social.

Los historiadores Marc Ferro y Robert A. Rosenstone pusieron las bases de los estudios de cine, entendiéndolos no sólo desde el punto de vista técnico o cinematográfico, sino como *artefactos* ideológicos complejos, que aportan otro conocimiento [cultural] de las sociedades. Y, por ello, señalándolo como una fuente y documento más de la Historia³. A estos trabajos les han seguido otros más actuales, numerosas tesis, ensayos y libros que han mostrado la enorme importancia e influencia que cobra el cine, ya sea de ficción o documental, en las sociedades que los reciben, atendiendo a su contexto, al marco de su producción y, por supuesto, a sus intenciones⁴.

¹ Este artículo se integra en el Proyecto *Hispanofilia V. Las Formas de interacción con el mundo: cautiverio, violencia y representación*, referencia PID2021-122319NB-C21, financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033.

² ÁLVAREZ JUNCO, José, *Qué hacer con un pasado sucio*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2022, p. 95.

³ FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995; ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes*. Barcelona, Ariel, Barcelona, 1997.

⁴ Muestra de ello: SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996; HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel Historia, 1998; DELAGE, Christian y GUIGUENO, Vincent, *L'historien et le film*, Editions Gallimard, París, 2004; Shlomo SAND, *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, Crítica, 2005; HUGHES-WARRINGTON, Marnie, *History Goes to the Movies. Studying History on Film*, Routledge, London, 2006; Raphaël MULLER y Thomas WIEDER (dirs.), *Cine y regímenes autoritarios del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2008; HUGHES-WARRINGTON, Marnie

Partiendo de este breve marco teórico, este estudio se va a fijar en la representación de las mujeres del bando nacional en una selección de filmes vinculados a esta temática, empezando con *Silencio roto* (Moncho Armendáriz, 2001), hasta *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011). Hay que considerar que desde que acabara la Guerra Civil española, el régimen franquista, como es bien conocido, impulsó toda una serie de políticas coercitivas y represivas de extrema dureza⁵. Por lo tanto, la temática de la Guerra Civil no se perfiló en un aparato cinematográfico estatal que se vio estrictamente controlado por la censura y la férrea intervención estatal⁶. Su discurso oficial vendría reflejado de forma nítida en las producciones vinculadas al conflicto bélico. En ellas, como se mostrará en el epígrafe siguiente, la figura femenina cobrará un rol muy particular, a veces como heroína traumatizada y otras como guardiana del hogar. Pero rara vez se ponía la atención en los perdedores del conflicto y, aún menos, en los efectos en las féminas (salvo en una caracterización con rasgos negativos y/o perversos).

El fin de la dictadura trajo consigo el fin de tales restricciones institucionales y, por lo tanto, hubo un cambio de paradigma. Sobre todo, cuando a partir de 1999 comenzó a atenderse, de forma clara y manifiesta, la recuperación de *los desaparecidos*. O lo que es lo mismo, todas aquellas miles de personas que fueron víctimas de la represión franquista que acabaron en tumbas sin nombre⁷. El cine, como no podía ser menos, reflejó esa inquietud social, fijándose sobre todo en el rostro de las mujeres que habían perdido la contienda y sufrieron el escarnio vengativo. Pero, ¿de qué manera se perfilan aquellas mujeres que formaban parte del bando vencedor en tales producciones? ¿de qué modo se definen sus figuras? Estas son las preguntas

(ed.), *The History on Film Reader*, Routledge, Londres, 2009; y VIADERO, Gabriela, *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 2016.

⁵ JULIÁ, Santos (coord.), *Víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temas de Hoy, 2004; PRADA RODRÍGUEZ, Julio, *La España Masacrada*. Madrid: Alianza, 2010; ESPINOSA MAESTRE, Francisco (ed.), *Violencia roja y azul*. Barcelona: Crítica, 2010; PRESTON, Paul, *El Holocausto Español*. Barcelona: Debate, 2011; GOMEZ BRAVO, Gutmaro, *Geografía humana de la represión franquista. Del golpe a la Guerra de ocupación (1936-1941)*, Madrid, Cátedra, 2017; y GÓNZALEZ MADRID, Damián A. y ORTIZ HERAS, Manuel (eds.), *Violencia franquista y gestión del pasado traumático*, Madrid, Sílex, 2021.

⁶ GUBERN, Román, *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981; DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo*, Barcelona, Laertes, 2002; y GIL, Alberto, *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.

⁷ El franquismo hizo su propio proceso de exhumaciones, pero para recuperar únicamente a los caídos de su propio bando: SAQQA CARAZO, Miriam, *Los exhumados por Dios y por España*, Cátedra, Madrid, 2024.

que se tratará de contestar en este trabajo, valorándose el cambio del rol que se ha dado en el cine de su imagen gracias al cambio político y social que se ha producido en España, tras el fin de la dictadura y la apertura democrática.

2. Antecedentes

Antes de nada, habría que desmarcarse de ciertos tópicos como que el cine franquista era uniforme o que los modelos sociales sujetos al mismo, en su deseo de educar a la sociedad, no ofrecían fórmulas diversas (dentro de ciertos cauces morales), convirtiéndose en un curioso escaparate para el protagonismo femenino. Durante la dictadura surgieron actrices de mucho renombre, que encabezarían el cartel de grandes producciones (siendo hasta mejor pagadas que sus homólogos masculinos) de muchos de los filmes de éxito de la época y que brindaban a las mujeres españolas una visión más sugerente y seductora. No sólo eran sujetos pasivos y diligentes guardianas del hogar, sino algo más (otra cosa es que esos *roles* gustasen al régimen)⁸.

Para el tema de este estudio, durante los años 40, es llamativo comprobar como las mujeres que encarnaban a figuras del bando vencedor, en ciertos casos, se veían marcadas cruelmente por el conflicto. Violadas como en *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) o *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), en los personajes que interpretan tanto Pastora Peña (María Victoria) como Conchita Montenegro (Luisa), respectivamente, convirtiéndose así su figura en una metáfora recurrente de la patria ultrajada⁹.

Más tarde, su situación cambiaría (no era necesario que fuese tan abrupto), dando lugar a un rol más tradicional, féminas fieles y abnegadas, novias o esposas que veían a los hombres partir a la batalla y que debían soportar de forma resignada su ausencia o la incertidumbre de lo que les pudiera deparar el conflicto (si sobrevivieran a él). En puntuales casos, como en *Un puente sobre el tiempo* (José Luis Merino, 1964), se vuelve a sacar a colación este aspecto, será un intento de agresión sexual por parte de un grupo de milicianos desalmados, donde se recuerda la naturaleza del pérfido comunismo,

⁸ GIL GASCÓN, Fátima, *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*, Comunicación Social, Zamora, 2011, pp. 237-243.

⁹ BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, "La España violada. La represión republicana en el cine franquista", en Magí Crusells, Beatriz de las Heras y Antonio Pantoja (ed.), *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*, Universidad Carlos III, Getafe, Vol. 2, 2020, pp. 252-277.

con su caracterización siempre malvada, una obsesión plena del propio Franco¹⁰. Pero la tendencia fue valorar en este cine vinculado a la contienda con una mujer nacional sufridora y sacrificada, guardiana de las esencias patrias (frente a las mujeres de la vida). Rasgos que se identifican muy bien en dos de las protagonistas de *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), Paula (Concha Velasco), que al convertirse en novia de un comunista durante la guerra lleva su vida por mal camino; mientras que Carmina (Carmen de Lirio), la mujer del protagonista, López (Adolfo Marsillach), encarna los valores tradicionales de la esposa, fiel y sacrificada¹¹.

Una excepción fue *Diálogos de la paz* (Jorge Feliu, 1965), una película que sigue sin poder verse en la filmoteca española, de nada notoria acogida (aunque tuvo un periplo internacional recibiendo varios premios), cuyo guion ganó el segundo premio (el primero quedó desierto) del Concurso de guiones sobre la Cruzada (1963), impulsado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro¹². La protagonista es Amparo (Nuria Torray) una mujer que aguarda con impaciencia la exhumación de una fosa de combatientes donde confía encontrar a su marido (caído por el bando republicano), antes de marcharse de España, al sentir que no tiene sitio en el país. Pretendidamente reconciliatoria, al final, Amparo, como no podía ser menos, se queda, aceptando la paz generosa de los vencedores. Una vez más, era difícil salirse de una historia oficial en la que no se podía poner en duda la victoria nacional.

Con la llegada de la democracia las temáticas sobre la Guerra Civil y la posguerra se ampliarán y mucho en todos los ámbitos de la cultura y la historia¹³. Se ofrecen otros puntos de vista y géneros, incluida la comedia, destacando *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985) o *La guerra de los locos* (Manolo Matji,

¹⁰ HEREDERO, Carlos F, *La pesadilla roja del general Franco*, San Sebastián, Festival Internacional de San Sebastián, 1996; y GUBERN, Román, "La Guerra Civil vista por el cine del franquismo", en Santos JULIÁ (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, pp. 163-196.

¹¹ LÓPEZ DE MATURANA, Virginia y BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, "Maquis a contraluz: *La paz empieza nunca* (1960) frente a *Silencio roto* (2001)", en Gloria Camarero Gómez y Francesc Sánchez Barba (eds.), *Escenarios del cine histórico / V Congreso de Historia y cine*, Universidad Carlos III, Getafe, 2017, pp. 299-314.

¹² ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN (AGA). Caja 36/04123. Cultura, expedientes de censura. En el Jurado había representantes de la Delegación Nacional de Excombatientes de la Hermandad de Alféreces Provisionales y un Asesor Militar designado por el Alto Estado Mayor. Los galardones que recibió fueron, entre los más destacados, Premio Internacional de Interpretación femenina del VII Festival I. de Argentina Mar de Plata, Nuria Torray; Premio del Ente Católico Cinematográfico en el Festival del Giove Capitolino de Roma.

¹³ ÁLVAREZ JUNCO, 2022, pp. 181-186.

1986); además de atreverse a observar con mayor atención el punto de vista de los perdedores, y una mirada más crítica del bando nacional. Para el tema que nos atañe, así mismo, las mujeres cobran un especial protagonismo alejándose de sus perfiles anteriores como en *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990) o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996)¹⁴. A finales de la década de los 90, un hecho destacado iba a generar un fenómeno muy relevante que afectaría a la sociedad, a la política, a la historiografía y, por supuesto, al cine, con sus controversias: la memoria histórica¹⁵. Así que, paulatinamente, se irá produciendo un cambio significativo en la mirada sobre este capítulo del pasado, como fue la represión franquista y el padecimiento femenino.

3. Las otras figuras femeninas en el cine de ficción

A diferencia del cine franquista, el nuevo cine de la democracia no venía marcado por los límites de la censura ni la única visión válida del origen, desarrollo y final del mismo (la franquista). Por lo tanto, la caracterización del pasado tenía más campo de visión, más diversidad y libertad creativa. Sin embargo, el contexto cauteloso de apertura inicial vendría a limitar, en parte, los enfoques de ciertos capítulos de la historia, en concreto, el periodo republicano, la guerra civil y, por supuesto, la dura posguerra. El cine de la Transición adquiriría sus propios rasgos, apelando a la comprensión del pasado, la conciliación y también a empezar a revelar ciertos aspectos incómodos¹⁶.

En 1979, sin ir más lejos, se rodaría *Tierra de rastrojos* (Antonio Gonzalo, 1979), una de las primeras realizaciones en abordar la represión en Andalucía. Dos años más tarde, se produciría el 23-F, lo cual clausuraría todos los iniciales proyectos vinculados a las exhumaciones. No sería hasta 1999 cuando arrancaría lo que se iba a conocer como la recuperación de la memoria histórica,

¹⁴ El número de filmes es enorme y se sigue engrosando con nuevas realizaciones: CRUSELLS. Magí, *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC, 2006; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006; y GUTIÉRREZ-ALVAREZ, Pepe, *La guerra que no se debió perder. El 36 y el cine*, Barcelona, Laertes, 2018

¹⁵ BERNECKER, Walter L. y BRINKAMANN, Sören, *Memorias divididas*, Abada Editorial, Madrid, 2009.

¹⁶ CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español de la democracia*, Anthropos, Barcelona, 1992; TRENZADO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*, CIS, Madrid, 1999; HERNÁNDEZ RUÍZ y Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2004; PALACIO, Manuel (ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011; y ASIÓN SUÑER, Ana, *La tercera vía del cine español*, Laertes, Barcelona, 2022.

en León, constituyendo la primera asociación dedicada a recuperar los restos de los represaliados¹⁷. En 2007, se iba a aprobar la Ley de Recuperación de la Memoria Histórica, no sin tensiones políticas, pero que abriría una senda que no se ha interrumpido hasta la fecha (con sus recelos, interrupciones, obstáculos y progresos). A lo largo de esos años, se iba a dar impulso a toda una serie de realizaciones vinculadas a esta temática, algunas con una excelente recepción, otras con menos (se puede comprobar en el anexo). También, de muy diversa entidad, calidad y recepción cinematográfica (en las que no se detendrá este estudio). La mujer va a adquirir en la mayoría de las realizaciones un señalado protagonismo, mayormente, como parte de aquel bando que perdió la contienda y sufrió las iras de las nuevas autoridades¹⁸. Pero, como se ha indicado, este trabajo buscará perfilar la caracterización de las vencedoras en una muestra de películas. En su mayoría, serán participaciones secundarias, no en todos los casos, pero que forman parte de esta misma historia.

3.1. Beatas y rebeldes

En el marco de una clasificación de este apartado, en relación a los personajes de las mujeres vinculadas al bando nacional, se podría considerar las películas: *Silencio roto* (Moncho Armendáriz, 2001), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), *La buena nueva* (2008, Helena Taberna), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) y *La mujer del anarquista* (Peter Sehr, 2008). Las *beatas* serían aquellas mujeres afines al ideal tradicional franquistas de mujeres religiosas, obedientes y subordinadas a la autoridad de los maridos. Y las *rebeldes*, aquellas que lejos de someterse a un rol apocado o callado, se enfrentan, por diferentes motivos (y en algún momento dado de las tramas) a la situación reinante.

Por orden cronológico, el primer filme a abordar es *Silencio roto* (2001), del reconocido y prestigioso cineasta vasco Montxo Armendáriz. El tema que aborda son los maquis¹⁹, pero sobre todo se fija en la situación de las mujeres. Ambientada en el pueblo de Saragüeta (Navarra), tiene como protagonista a

¹⁷ SILVA, Emilio y MACÍAS, Santiago, *Las fosas de Franco*, Temas de hoy, Madrid, 2003.

¹⁸ CENARRO, Ángela y MIR, Conxita (eds.), *Mujeres, género y violencia en la Guerra Civil y la dictadura de Franco*, Tirant Humanidades, Valencia, 2021

¹⁹ ARÓSTEGUI, Julio y MARCO, Jorge (eds.), *El último frente. La resistencia armada antifranquista en España 1939-1952*, Catarata, Madrid, 2008.

Lucía (Lucía Jiménez), una joven que llega al pueblo huyendo de la miseria y la persecución de la capital, siendo acogida por sus tíos, Teresa (Mercedes), hermana de su madre, y Cosme (Pepe Oliva). Cosme es un antiguo combatiente del bando nacional, ahora impedido debido a sus heridas de guerra, por lo que disfruta de una holgada posición social e influencia entre las autoridades.

Sin embargo, los dos personajes que interesa destacar son Teresa y Sole (María Vázquez), esposa de un cabo de la Guardia Civil.

La mujer del cabo vive en la Casa Cuartel (como era habitual), su gesto es grave y serio, no se relaciona con nadie del pueblo. Por eso, cuando descubre por primera vez la presencia de Lucía, recién llegada, en el bar-almacén de sus tíos, se congratula de encontrar un rostro distinto que no parece reprobarla, a primera vista. Dura poco el efecto, ante un comentario del antiguo maestro del pueblo, Hilario (Álvaro de Luna). Y ya no se la verá sonreír más en la película. Su realidad es dura y de otra clase de amargura, al sentirse socialmente aislada y despreciada. No es del lugar, y aunque está allí por gusto, sino por necesidad (al seguir el destino de su marido), así se lo explicará a Lucía, y para huir de la precariedad de donde proceden, eso no evita que deba vivir casi enclaustrada en la Casa Cuartel, y salir y relacionarse poco. Vive también con miedo, diferente a las familias de los perseguidos y de los maquis, pero igual de angustioso por no saber si su marido volverá o no de sus misiones por el monte.

El filme no la juzga, al revés, incluso advierte a Lucía del peligro que le acecha a su amado Manuel, sino que perfila ese *otro rostro* de la victoria, donde se daban ciertas líneas grises donde había quienes se veían atrapados sin tener una postura clara ante las circunstancias adversas de la posguerra²⁰. En esa línea gris, dentro de las miserias creadas por un régimen incapaz de buscar la reconciliación y acabar con toda resistencia, figura Teresa. En la medida que se la va conociendo, se perfila una mujer atrapada por una guerra que la ha marcado de otra manera muy distinta. Porque se cuenta como, antes de la misma, se había ido a vivir con don Hilario, dejando entrever un marco republicano en el que la mujer había adquirido y visto reconocidos sus derechos plenos. Ahora bien, con el inicio de las hostilidades se había visto obligada a volver con su marido, Cosme, y actuar de forma resignada. El devenir de los

²⁰ FERNÁNDEZ PASALODOS, Arnau, *Hasta su exterminio total. La guerra antipartisana en España, 1936-1952*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2024, pp. 259-262.

hechos (la ocupación del pueblo por los maquis y luego su recuperación por la Guardia Civil) harán que su postura evolucione, desde una inusitada neutralidad a un compromiso con los hombres del monte y sus familias, empujada por la compasión, sobre todo, y el humanitarismo.

Sole y Teresa representan por lo tanto dos mujeres con un perfil muy diferente, quedando claro que su situación como vencedoras, lejos de convertirlas en mujeres dichosas y satisfechas, también se ve afectada por el nuevo orden establecido. La violencia, el rencor y la continuidad de las hostilidades por otros medios redundan en hacer de ellas seres vulnerables y víctimas indirectas del drama posbélico que continúa. Sole, afligida y sola. Teresa, resiliente, cínica y, finalmente, decidida.

En *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002) los roles son más clásicos y, podría decirse que maniqueos. Aunque el peso de la narración gira en torno a la figura de Carol (Clara Lago) y al modo en el que la contienda afecta a la infancia, hay dos figuras a destacar en este panorama, en su contraste. Por un lado, la madre de Carol, Aurora (María Barranco) y, por el otro, su hermana, Dolores (Lucina Gil). Aurora encarna a una mujer liberal, que se ha casado por amor con un brigadista, que fuma y que viste con vivos colores, desprende desparpajo y alegría. Y cuando regresa al pueblo, enclavado en la retaguardia nacional, se ponen de relieve los contrastes entre los simpatizantes y los desafectos al régimen. Dolores, como su mismo nombre codifica, es muy distinta. Se ha casado con el cacique local (antiguo pretendiente de su hermana). Es apocada y podría definirse como la típica beata, vestida de riguroso negro, que rechaza la forma de actuar y comportarse de Aurora y su sobrina, Carol.

Dicho de otra manera, Aurora representa a la mujer republicana, audaz, decidida e independiente, mientras que el carácter y estilo de Dolores, en un cliché tradicional, al modelo de una sociedad donde ha perdido su independencia e, incluso, su felicidad, atrapada en un servilismo y un machismo dominante donde lo único que puede hacer es rumiar su propia amargura e infelicidad.

Ahí, se echa a faltar más matices, como si la caracterización de la mujer republicana y la nacional fuese del día a la noche.

En la siguiente realización, *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2003), la trama se fija, sobre todo, en la figura del médico Daniel Da Barca (Tristán Ulloa), un hombre de ideas liberales y republicanas que, en el momento de la

sublevación en Galicia, es detenido y sufre toda suerte de penalidades que trae consigo ser desafecto a las nuevas autoridades y su régimen de venganza y terror. En el papel de las mujeres destacan su novia, Marisa (María Adán), la madre Izarne (Anne Igarburu), enfermera de prisiones y Beatriz (María Pujalte), mujer de Zalo (Nancho Novo), un brutal falangista, y hermana de Herbal (Luis Tosar), un Guardia Civil que sigue los pasos de Daniel y cuenta su singladura. En este sentido, aunque la película está poco conseguida, las tres encarnan tres distintos modelos femeninos (con una mayor amplitud de miras que el anterior filme). Marisa es la mujer rebelde.

A pesar de que su padre, Benito (Manuel Manquiña), apoya la sublevación y le gustaría que su hija se prometiese con un joven teniente nacional, ella no renunciará a Daniel y buscará de todas las formas posibles ayudarlo. No asumirá el rol displicente de la buena y abnegada hija que cumple los preceptos filiales, sino que se enfrenta a los mismos, impulsada por esa idea de mujer republicana libre, formada e independiente. Frente a ésta, Beatriz configura esa imagen femenina de extracción baja, sin formación, sumisa y sin carácter, sometida a la fiereza arbitraria y malos tratos de su marido (hasta cierto momento). E Izarne, aunque figura en el marco de los integrantes del bando nacional, se muestra una mujer comprensiva, atenta y, sobre todo, humanitaria (algo que contrastará más adelante en otras representaciones de monjas carceleras). Aunque resulta un tanto increíble que se halle destinada (ella sola) en una cárcel masculina, es el contrapeso de que dentro de esa brutalidad carcelaria, había ciertos elementos de sana humanidad, aunque no fueran ni mucho menos mayoritarios.

La buena nueva (Helena Taberna, 2008) se embarca en recrear la situación en la retaguardia nacional en Navarra y el proceso de depuración y represión llevado a cabo por las fuerzas insurrectas. En esta ocasión, el protagonismo de la historia recae en Miguel (Unax Ugalde), un joven sacerdote que ha llegado a la localidad poco antes de la sublevación. A pesar de que es recibido con frialdad, él buscará la forma de abogar por la conciliación y atender y ayudar a las mujeres que han sido estigmatizadas por *rojas*, despreciadas a nivel social, humilladas, en ciertos casos públicamente, y que se encuentran sin medios para subsistir, al ver como ese arrinconamiento social les impide ejercer ningún empleo (mientras sus maridos están huidos, son presos o, peor aún, han

desaparecido). Las dos figuras femeninas a destacar son Margarita (Bárbara Goenaga) y Benita (Iñake Irastorza), la sacristana de la parroquia.

La primera es, claramente, Benita. Muy creyente, su actitud es muy crítica con respecto a la situación anterior al inicio del conflicto, cuando no iba demasiada gente a misa. Exagerado o no, a tenor de que Navarra era una provincia donde el espíritu religioso era muy marcado, el filme lo que parece poner en valor es el contraste existente en ambos marcos. Las políticas laicas republicanas en contraste con la ultrarreligiosidad posterior, como parte de la causa de la contienda²¹. Benita representa esa sociedad que veía de una manera negativa el laicismo. De hecho, cuando su hijo pequeño, Fermín, se enrola entusiasmado para coger las armas, se mostrará tremendamente orgullosa de su decisión, dándole su bendición²². Su actitud reaccionaria quedará, además, dibujada sin sutilezas, cuando abandonará la iglesia airada porque Miguel decide, por caridad cristiana, ayudar a las mujeres represaliadas creando unos talleres de costura para que se ganen la vida. Sin embargo, también se recoge el otro lado amargo y doloroso de los hechos, cuando Fermín regresa del frente como un héroe, pero impedido, casi como un vegetal, lo que provoca la consternación y el drama para Benita (responsable indirecta de haber incitado a su hijo a formar parte de los voluntarios, sin medir las consecuencias). También, aunque de manera más incidental, se radiografía la sociedad vigilante y delatora que se ha generado cuando una monja sigue a una chica del lugar, Arantxa (Susana Abaitua), que se encuentra secretamente con su novio, huido.

La segunda figura, como se ha indicado, es Margarita -Margari-. Su perfil es muy diferente al de Benita por varios motivos. Su esposo ha sido encontrado asesinado en una cuneta, al haber sido concejal socialista en el pueblo. Si bien, ella no entra dentro de ese grupo de mujeres rojas orilladas y despreciadas a nivel social, porque pertenece a la familia de Hugo y Benita, y es católica. Ciertamente es que su forma de actuar y pensar evoluciona, lo cual enriquece mucho la trama. Es, además, la maestra, y seguirá ejerciendo su labor hasta que Hugo, secretamente, presiona para expulsarla del magisterio. Su fin no es otro que forzarla a que se case con él. Por lo tanto, acabará moviéndose por un espíritu

²¹ RAGUER, Hilari, *La pólvora y el incienso*, Península, Barcelona, 2001.

²² ANDRÉS-GALLEGO, José, *Historia Contemporánea de Navarra*, Ediciones y Libros S.A., Pamplona, 1982, p.489. A veces fueron las propias mujeres las que empujaron y animaron a sus hombres a partir al frente para luchar contra los ateos, comunistas y liberales.

egoísta y personal. De esta manera, Margari entra dentro de una categoría ambigua, ni beata ni rebelde, hasta que se posiciona en favor de Miguel y su labor de preservar la memoria de los represaliados.

En suma, los perfiles de Benita y de Margari destacan por ser sumamente creíbles (a diferencia de Dolores), sus actitudes responden a una cultura social y unas mentalidades establecidas. La de Benita ultraconservadora y la de Margari desencantada. Pero, en ambos casos, muy reveladoras de cómo les tocaba también sufrir, por diferentes motivos, todo ello consecuencia de un conflicto desgarrador y traumático, mostrando los nefastos efectos de la intolerancia y la intransigencia que arrastra o afecta a los personajes. Y también, en el papel del sacerdote, que la religión no sólo debía estar servicio de esta *Nueva España* rencorosa, sino que podía también ser compasiva²³.

En las dos películas siguientes, la aparición de figuras representativas de las mujeres del bando nacional son más anecdóticas. En *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) se presenta la figura de la beata, o lo que es lo mismo, el ambiente religioso tan marcado que se impuso en la posguerra. Lo represente, brevemente, la sobrina de la dueña del piso donde vive Elena (Maribel Verdú) y su hijo Lorenzo (Roger Princep), pasa a cobrar el alquiler. Se encamina a misa y va de riguroso negro, algo muy característico. Sin embargo, el otro detalle resulta ser una mentira. Elena se hace pasar por *viuda de guerra*, cuando conoce a Santiago (Raúl Arévalo), el maestro de su hijo en el centro religioso. La película aborda por primera vez el tema de los *topos*, aquellos que por temor a las represalias fueron escondidos por sus familias, viviendo su propio infierno²⁴. En este caso, el marido de Elena, Ricardo (Javier Cámara), quien es un intelectual que sabe cuál será su suerte si le descubren. Y ahí girará todo el entramado de la película. Sin embargo, es interesante fijarse en cómo Elena decide encubrir su situación ante un desconocido. Una vez más, por el temor a la indefensión. Ser *viuda de guerra* es mucho mejor que serlo de un *rojo* (aunque no esté muerto). Su apariencia no le salvará, pero establece bien que la posguerra configura un status especial a las mujeres que perdieron a sus seres queridos

²³ ÁLVAREZ JUNCO, 2022, pp 115-116.

²⁴ TORBADO, Jesús y LEGUINECHE, Manuel, *Los topos*, Madrid, El País-Aguilar, (1º ed.1977), 1999.

en el frente o en la retaguardia afines al bando nacional. En cambio, aquellas que pertenecían al otro bando no tuvieron nada, sólo humillación y dolor.

En *La mujer del anarquista* (Peter Sehr, 2008) hay dos momentos importantes. Uno de ellos transcurre durante la contienda y el siguiente en la posguerra. La trama gira en torno a la figura de Manuela (María Valverde), su hija Paloma (Ivana Baquero) y el amor que siente por Justo (Juan Diego Botto), locutor de radio. La primera parte, retrata el Madrid en guerra, sus padecimientos, los bombardeos y también las persecuciones de los desafectos impulsadas por ciertos grupos²⁵. Un papel secundario lo ostenta Pilar (Irene Montalá), cuñada de Manuela, cuyo marido, Francisco, combate en el bando nacional. Aunque ella es ajena a la ideología, la persecución llama a su puerta cuando un grupo de milicianos acude a su domicilio para saquearlo. También, a ella la quieren detener como venganza por no haber podido coger a su hermano, falangista. A pesar de la mediación de Manuela, terminan con su vida de un disparo. Este momento representa los padecimientos de los allegados de simpatizantes de las derechas u otros grupos afines a los sublevados²⁶.

Una vez concluido el conflicto, la situación cambia por completo para Manuela. Justo huye y la deja sola con su hija Paloma y su recién nacido. Hasta la fecha, han compartido el piso con un empleado de Justo, al haber perdido el suyo en los bombardeos. Pero un buen día entran triunfantes. Como su hijo ha luchado por el bando nacional, ahora las tornas han cambiado. La dejan vivir en un cuarto, pero sabiendo que su futuro depende de su transigencia. La mujer de Pedro, cuyo nombre no se menciona (pasa muy desapercibida en la historia), se muestra arrogante y eufórica, sintiéndose superior a Manuela y viéndosela cómo disfruta de los parabienes de la victoria. Desde luego, nada de comprensión hacia Manuela, ni siquiera por haber pasado por algo parecido.

3.2. Carceleras: monjas y funcionarias de presiones

Como se ha ido mostrando en el apartado anterior, el papel de las mujeres del bando nacional resulta ser muy secundario, salvo en el caso concreto de las consideradas rebeldes, como Marisa (*El lápiz del carpintero*) o Margarita (*La*

²⁵ CERVERA, Javier, *Madrid en guerra: la ciudad clandestina*, Alianza, Madrid, 2006.

²⁶ LEDESMA, José Luis, "La retaguardia al rojo. Las violencias en la zona republicana", en ESPINOSA MAESTRE, Francisco (ed.), *Violencia roja y azul*, Crítica, Barcelona, 2010, pp. 149-247.

buena nueva), y bastante más breve y no tan significativo en el resto de perfiles, aunque el muestrario de féminas afectadas por la contienda es bastante variado. En éste, en cambio, su papel cobra una relevancia mayor, nada incidental, sino clave para entender la radiografía que se perfilará de la sociedad de la posguerra, en una clara y nítida línea entre vencedores y vencidos.

En unos casos serán monjas y en otros funcionarias de prisiones.

Las trece rosas (2007, Emilio Martínez Lázaro) relata la desgraciada suerte de un grupo de jóvenes (algunas menores) que formaban parte de las Juventudes Socialistas Unificadas, inspirado en el libro de Carlos Fonseca²⁷. Fueron detenidas, torturadas, encarceladas en la cárcel de Ventas y, finalmente, condenadas a muerte por delitos ficticios y fusiladas en el cementerio del Este.

En los primeros compases de la trama, se observa el Madrid nacional, con misas públicas, mujeres de la Sección Femenina recibiendo a los primeros soldados nacionales y religiosas que han salido de la clandestinidad para festejar el triunfo de la Nueva España. Por lo tanto, es la representación de una sociedad ultraconservadora que daba un portazo a los derechos y libertades adquiridos durante la etapa precedente (matrimonio laico, divorcio y voto)²⁸. No sólo eso, en ese marco de temor y represión, abundó la delación y el control social, por lo que una denuncia podía ser condenatoria. Eso le sucederá a una de las protagonistas, la única que estaba fuera del círculo de las mujeres socialistas, Blanca (Pilar López de Ayala), católica y simpatizante de derechas, pero que vio como su solidaridad con un amigo de su marido la condenó junto al conjunto de chicas, como si fuese una delincuente (desde luego, fue un caso bastante particular). Una vez detenidas, todas fueron internadas en Ventas, la cárcel modelo ideada por Clara Campoamor para dignificar y rehabilitar a las presas durante la república, que acabó convirtiéndose en otra cosa muy diferente, una vez finalizada la contienda. Aquí es donde entran en escena las figuras de las funcionarias de prisiones. La más relevante sería, sin duda, Carmen Castro (Goya Toledo), jefa de las guardianas, un personaje verídico²⁹.

²⁷ FONSECA, Carlos, *Trece Rosas Rojas*, Temas de hoy, Madrid, 2008.

²⁸ DI FEBBO, G. y SABA, M.: "La condición de la mujer y el papel de la Iglesia en la Italia fascista y la España franquista: ideología, leyes y asociaciones femeninas", en M.^a Carmen GARCÍA NIETO (coord.): *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres, siglos XVI a XX*, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 439-452.

²⁹ HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando, *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo 1931-1941*, Marcial Pons, Madrid, 2003.

La recepción que lleva a cabo de las reas es de una frialdad implacable (como fue la auténtica funcionaria). Incluso cuando observa a la frágil Blanca que se ve obligada a desnudarse, pese a su pudor, hay una cierta satisfacción en su mirada al disfrutar de la humillación que padece. Pero todavía no la conoce y la identifica como parte del grupo de *rojas* impenitentes. No obstante, el carácter de la jefa de guardianas se irá progresivamente distanciando del verídico, al mostrar más sensibilidad hacia la desventurada Blanca (pues a pesar de su inocencia es considerada culpable como el resto) e, incluso, expresando pesar y misericordia cuando las demás son condenadas a muerte, en sus últimas horas. Las instará a pedir una última gracia para que su sentencia sea conmutada por Franco (no ocurrirá). Es aquí donde el cine cambia la historia de una manera hábil y certera, porque, precisamente, la Carmen Castro de verdad se negó a tramitar ese indulto. Utiliza así su figura como un punto de consideración humana de que no todas las funcionarias eran seres sin alma, a pesar de que las hubo de extrema dureza (influidas por un contexto de implacable rencor). El resto de funcionarias que se presenta en la narración es variado, desde las más comprensivas a las más despiadadas.

Durante la posguerra el número de presos y de presas (los derrotados de la guerra) fue tan alto que desbordaron el sistema penitenciario existente. Por lo cual, prosperaron, tristemente, un sinfín de prisiones y campos de internamiento improvisados, antiguos palacios, conventos o establecimientos que, aunque no reunían las mínimas condiciones de salubridad, fueron empleados como una fórmula brutal y despiada de control social³⁰.

Entre muchos de esos establecimientos utilizados, estuvo la cárcel de Saturrarán (Gipuzkoa). No era una cárcel como tal, sino un antiguo balneario medio en ruinas, que fue utilizado para tal fin desde 1938 a 1944, cuando fue clausurado. Por sus dependencias pasaron 4.000 reclusas de todos los lugares de España y fue gestionado por 25 monjas mercedarias³¹.

³⁰ MOLINERO, Carme, SALA, Margarida y SOBREQUÉS, Jaume (eds.), *Una inmensa prisión*, Crítica, Barcelona, 2003; RODRIGUEZ TEIJEIRO, Domingo, *Las cárceles de Franco*, Catarata, Madrid, 2011; y HERNÁNDEZ DE MIGUEL, Carlos, *Los campos de concentración de Franco*, Editorial B, 2019.

³¹ UGARTE LOPETEGI, Miren Arantza, "Saturrarán: Solo quedan los tamarindos", *Studia histórica. Historia Contemporánea*, núm. 29, 2011, pp. 267-280; y BASTERRETXEA, Xabier y UGARTE, Arantza, "Prisión central de mujeres de Saturrarán (1938-1944)", en GÁLVEZ BIESCA, Sergio y HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando, *Presas de Franco*, Fundación de Investigaciones Marxistas y Centro de Edificios de la Diputación de Málaga, Madrid, 2007, p. 68.

Las experiencias y el recuerdo de lo que sucedió en el lugar se recoge en el filme *Izarren argia / Estrellas que alcanzar* (2010, Mikel Rueda). La narración es protagonizada por Victoria (Bárbara Goenaga), que junto a su hijo Raúl (Álex Bermúdez), y su hermana Sagrario (Estíbaliz Gabilondo) son detenidos una noche por ser familiares de afectos a la República e internados en la mencionada prisión. El maltrato físico y psicológico será una constante por parte de las monjas que se ensañarán con las más rebeldes de ellas o las no creyentes.

La figura que sobresale es la madre superiora, Sor M.^a Aránzazu Vélez (Itziar Lazkano), conocida como *la pantera blanca*, una mujer cruel e implacable que según parece, como en el filme, causaba pavor entre las presas³². Las monjas actuarían en una doble función como religiosas (reeducar a las mujeres que no eran creyentes) y carceleras, lo que les daría unas prerrogativas muy concretas y un poder coercitivo muy elevado³³.

Además de la madre superiora, fría y calculadora, va a destacar también otra de las religiosas, Sor Ángeles (Teresa Calo), cuyo carácter va a ser más cruel, con ciertas actitudes sádicas y eróticas, que se encargará de imponer el orden y la moral entre las reclusas directamente³⁴. De hecho, escogerá a una de las presas recién llegadas, Marisa (Garbiñe Iñauti), en cuyo registro aparece como atea para enderezarla con métodos onerosos, dejándola sin cenar hasta que se aprenda el padre nuestro. Y no dudando en corregir las malas conductas, a palos, cuando se encaran con ella, como le ocurrirá a Julia (Sara Cozar). Mayormente, se percibe un ambiente malsano, donde se produce un programa de conversión y *reeducción* católico mediante la obligatoriedad, la imposición y el ejemplar castigo (terrible, tanto en lo físico como en lo psicológico) por parte de las monjas. No dudaron en utilizar el estricto reglamento penitenciario para castigar (por no cantar el Cara al sol o no hacerlo con entusiasmo, así como otros más cotidianos, desde agresiones, hurtos, etc.), impidiendo recibir correo o visitas (tan vital para las reas), y recompensar a discreción para someterlas³⁵.

³² RODRIGUEZ TEIJEIRO, Domingo, "A Igrexa prisións de Franco (1936-1945)", *Revista de Investigación en Educación*, núm. 6, 2009, p. 100. Causaba auténtico pavor entre las presas.

³³ GONZÁLEZ GOROSARRI, María y BARINAGA, Eduardo, *No lloréis, lo que tenéis que hacer es no olvidarnos*, Txartalo, Donostia, 2008, p. 68.

³⁴ Ibidem, p. 55. Las monjas "acosaban y agredían sexualmente a las presas".

³⁵ CENARRO, Ángela, "La institucionalización del universo penitenciario franquista", en MOLINERO, C., SALA, M. y SOBREQUÉS, J. (eds.), *Una inmensa prisión*, 2003 (177-198), p. 135. El franquismo reintroduciría el Reglamento de Prisiones del 14 de noviembre de 1930, de carácter más represivo.

A diferencia de los otros filmes, el papel reservado para ofrecer el contrapunto a tanta ruin trato es la actitud de dos monjas, la primera Sor María, que se apiada de las reas por las políticas del hambre que aplica la madre superiora (de manera artera para que cedan a sus hijos); y luego, la más joven, Sor Pilar (Amagoia Lauzirika) (que abandonará su misión religiosa, porque no suporta ese clima de *violencia y odio*), quien le ofrece algo de comida a Victoria (a pesar de su inicial desconfianza), al ser muy consciente de sus penurias alimentarias³⁶. La presencia en la pantalla de ambas es muy breve, dejando un estilo más humanitario, pues las monjas carceleras imponen, principalmente, un patente clima de terror, arbitrariedad, crueldad e indefensión.

Al igual que sucedía en todo el espectro carcelario, se iban a aplicar allí las teorías pseudocientíficas del psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera. Valoraba el marxismo como una especie de péfida enfermedad que las mujeres, especialmente, podían transmitir a sus hijos³⁷. De hecho, en una de las pocas logradas licencias del filme, se recoge la visita del psiquiatra quien imbuirá a las monjas de sus prejuicios. Y ahí arranca otro de los capítulos más terribles que acontecieron en el penal y en otros lugares: el secuestro de los hijos de las presas y su adopción por parte de las familias del régimen.

En esa escena, la madre superiora demostrará su maquiavélico proceder al engañar a las presas en un momento dado (éstas encaminan a lavar la ropa y dejando a sus niños al cuidado de dos monjas), alejándoles de sus hijos para conducirlos fuera de la prisión y evitar con ello cualquier resistencia desesperada por su parte. Aunque la recreación de lo ocurrido no es conducido con acierto, es verdad que en 1944 las monjas se encargaron de separar a los niños mayores de 3 años de sus madres sin más, para evitar esa contaminación ideológica. Hubo ejemplos similares en muchos otros lugares: Tarragona, Les Corts - Barcelona-, Ventas, Durango, etc.³⁸. Supuestamente, las madres podían reclamar la devolución de sus hijos, tras cederlos forzosamente a una organización asistencial que pudiera cuidarlos mejor que en el duro ambiente

³⁶ GONZÁLEZ GOROSARRI y BARINAGA, 2008, p. 144; UGARTE LOPETEGI, 2011, p. 279. Cabe señalar, en consonancia, que en Saturrarán, la actitud de las monjas fue muy ruin con el tema alimentario. Sólo gracias a la solidaridad y ayuda clandestina de los vecinos de las localidades de Motrico y Deba, lograron paliar parte de tales deficiencias.

³⁷ VINYES, Ricard, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Temas de Hoy, Madrid, 2002, p. 60.

³⁸ UGARTE LOPETEGI, 2011, pp. 275-279.

carcelario, pero la realidad sería muy diferente. Únicamente tenían algún viso de recuperarlos aquellas que se habían considerado regeneradas por completo de la *causa* por la que habían sido presas. Peor aún, otros que no habían sido registrados en la prisión junto a sus madres cuando fueron detenidas simplemente *desaparecieron* y no se supo más de ellos³⁹.

El punto culminante de la trama tiene que ver con la imagen falsamente idealizada que el franquismo quería ofrecer ante la Cruz Roja de la realidad de las cárceles. En un principio, con las mejores intenciones, Sor Pilar incita a Victoria a constituir un taller para aprender a escribir a máquina (en muchas prisiones se impulsaron talleres así, a veces, para enseñar a leer y escribir, regidos por las mismas presas, muchas antiguas maestras, profesoras o licenciadas)⁴⁰. Y de esta manera entretener y formar a las presas de cara a cuando retornen a sus vidas. Pero si Sor Pilar no parece evidenciar segundas intenciones, la idea sí gustará a la madre superiora por otro motivo bien distinto: ofrecer una buena imagen a la organización humanitaria. Pero como la madre superiora intuye que las presas pueden aprovechar esa visita para denunciar sus malas condiciones, no duda en prometerle a Victoria algo que sabe que no va a cumplir: poder volver a ver a su hijo. Otra forma de extorsión y chantaje. Pese a todo, cuando Victoria descubre la verdad, habrá un último intento de rebelión que fracasará debido a la traición de una de las presas que impide que el motín que han organizado logre su propósito. La película, por desgracia, no está conseguida, aunque sí acierta a narrar y recoger ciertos hechos de un periodo oscuro y terrible, donde una parte de la sociedad española vivió y padeció de forma dramática la política de la venganza de los vencedores⁴¹. Y lo centra en el rostro de unas mujeres que padecieron horribles y crueles tormentos.

La última de las películas a abordar es *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011), situada en un periodo posterior, noviembre de 1940, al caso de las trece rosas, desarrollándose parte de la trama fílmica también en la cárcel de Ventas.

³⁹ VINYES, Ricard, ARMENGOU, Montse y BELIS, Ricard, *Los niños perdidos del franquismo*, Plaza & Janés, Barcelona, 2002, pp. 22-28 y NÚÑEZ, Mirta, "La infancia *redimida*: el último eslabón del sistema penitenciario franquista", *Historia y Comunicación social*, 2001, núm. 6, pp. 138.

⁴⁰ RODRIGUEZ TEIJEIRO, Domingo, "La redención de penas a través del esfuerzo intelectual: educación, proselitismo y adoctrinamiento en las cárceles franquistas", *Revista de Investigación en Educación*, núm. 11 (1), 2013, pp. 58-76.

⁴¹ REIG TAPIA, Alberto, *Violencia y terror: estudios sobre la guerra civil española*, Akal, Madrid, 1991; y PRESTON, Paul, *La política de la venganza*, Península, Barcelona, 2020.

La protagonista es una sencilla mujer andaluza, Pepita (María León) que viaja a Madrid para encontrarse con su hermana Hortensia (Inma Cuesta), embarazada e internada en Ventas. Como muchas otras jóvenes de extracción humilde, entra a servir en una familia de los vencedores para ganarse la vida. Sin embargo, enseguida se desvelan varios elementos interesantes.

El cabeza de familia, don Fernando (Jesús Noguero), médico, era simpatizante de la República, pero gracias a los contactos de su padre, antiguo médico de Franco, logra escapar de las listas negras de la represión. Su actitud es, por ello, cautelosa. Sin embargo, su mujer, Amparo (Miryam Gallego), la figura que interesa, no sólo es afectada al Nuevo Estado, sino que en la contienda ha perdido a dos hermanos falangistas, viste de riguroso luto y se percibe que se ha encerrado en su propio mundo, siempre pintando cuadros dedicados a los *héroes* fallecidos. El primer contacto entre Amparo y Pepita es muy significativo. Antes de nada, Amparo, al verla también de luto, se interesa por la causa. Y en su ingenuidad le explica que ha sido por su padre que ha sido fusilado. Amparo al indagar más, quiere saber si era de los *rojos* o *los nuestros*. Y Pepita, algo confundida, demostrando su ignorancia, le responde que de *los nuestros*. Pero tras insistir Amparo descubre que no es así, sino que fue ajusticiado por los nacionales, por lo que la mirará con sumo desdén. Si bien, la pobre Pepita le aclara que él no era de izquierdas, sino que fue por no haber encontrado a su hermana (Hortensia) en el momento en el que fueron a buscarla -a otras se les detenía para utilizarlos como rehenes-⁴².

A pesar de todo, Pepita, que se verá envuelta en la vida clandestina del Madrid desafecto, no clama por la injusticia cometida ni por la crueldad ejercida, sino que considera que ya se ha sufrido demasiado y que hay que perdonar. Amparo no comparte su juicio, sino que parece traumatizada, incapaz no sólo de asumir la realidad, sino de vivir en ella, obcecada con su propio dolor, no viendo nada más. El contraste entre ambas mujeres es significativo. Después de todo, Amparo ha perdido a sus dos hermanos luchando por una causa, de forma noble y valiente, y no es capaz de superarlo. Mientras, Pepita que ha padecido las iras arbitrarias e injustas del vencedor, con su padre asesinado y su hermana condenada a muerte, intenta tener esperanza. Pero, por desgracia para ella, en

⁴² MONTOLIÚ, Pedro, *Madrid en la posguerra, 1939-1946. Los años de la represión*, Sílex, Madrid, 2005, p. 52.

esta España de la posguerra no hay posibilidad de ser neutral. Y su compromiso con intentar ayudar a Hortensia determinará el lado en donde acaba. No importará que sea una mujer sensible, diligente y profundamente creyente. Padecerá la persecución, la humillación y las torturas.

Como se ha indicado, otra parte de la realización se fija en la situación de Hortensia en Ventas. En este caso, al igual que en la película *Las trece rosas* se desvela un ambiente de maltrato, insalubre y de saturación de las celdas. Sin embargo, a diferencia de la anterior, reaparecen las monjas, en su papel de guardianas, junto a las funcionarias⁴³. El perfil que se traza de las mismas es igualmente frío e inquietante. La primera en aparecer es Sor Serafines (Susi Sánchez), la más relevante, es cuando acompaña a Hortensia y a otras presas ante el juez. Allí, sin defensa ni apelación posible, son condenadas con una macabra ironía de *adhesión a la rebelión*. Cuando una de las presas reclama su inocencia, la monja le ordena de forma imperativa guardar silencio. Su actitud es de firmeza autoritaria. Allí no cumple un papel religioso sino como carcelera. De manera implacable, el juez dictaminará sentencia: condena a muerte. Aunque Hortensia tendrá una gracia *especial* hasta que nazca el bebé.

La inocente Pepita ha considerado incluso que con que su hermana pidiera perdón sería suficiente para que la liberasen, pero no es así. En último lugar, acude a Amparo para ver si puede ayudarla. Pero su respuesta es contundente: “cada uno debe pagar por los crímenes que cometió”. Aunque no hayan cometido ninguno. Pese a todo, se ablanda ante la actitud afligida de Pepita, y le indica que puede acudir al obispo para que interceda por ella (no se sabe si lo hace por piedad o por quitársela de encima). Agradecida se dirige a la diócesis, pero hay muchas otras mujeres que al igual que ella piden entrevistarse con el prelado. Y no lo consigue, por lo que va a ser un intento vano. Las mujeres en un mundo dominado por los hombres no parecen contar demasiado.

La presentación de Sor Serafines no da a lugar a dudas del carácter brutal e intimidatorio de la misma (se inspira en un personaje real⁴⁴). Como ha quedado de manifiesto en *Estrellas que alcanzar*, su doble misión era la de reeducar y la de actuar como carceleras. El grupo de monjas destinado en Ventas, desde

⁴³ Cobrarían su importancia a partir de diciembre de 1940, después del ajusticiamiento de las trece rosas (de ahí que no se vieran ninguna en el filme).

⁴⁴ HERNÁNDEZ HOLGADO, 2003, pp. 218-224.

diciembre de 1940, pertenecía a la congregación del Buen Pastor. Con mano severa vigilaban que las presas cumpliesen con sus deberes religiosos de forma devota y entregada, así como también el rígido cumplimiento de las normas imperantes. No dudaron en utilizar la violencia física y toda suerte de castigos para instar a las presas más reticentes o ateas a realizar los rituales⁴⁵.

En un momento dado, una de las presas aparecerá con el rostro ensangrentado (imaginamos tras un duro correctivo) denunciando a otra, Sole (Amparo Vega), por ocultar unos papeles. No eran sino misivas clandestinas de las familias intercambiando información sobre su situación. De la misma manera, cuando en un pase, Tomasa (Charo Zapardiel) se niega a besar los pies de la figura de un Jesucristo, llamándolo muñeco, la reacción de la monja es implacable, pegándole una sonora bofetada. Tal y como ya se ha visto en *Saturarán*, la violencia física (así como verbal) era sistemática para imponer los rituales o la presión también servía para impulsar la delación entre las presas y sostener este orden interno tan despótico y despiadado (lo cual podía acarrear consecuencias negativas para la delatora, como el ostracismo)⁴⁶.

Como en *Las treces rosas*, también en *La voz dormida* destaca la figura de una de las guardianas, Mercedes (Ana Wagener). Algunas actúan de forma brutal y desconsiderada (inspiradas en funcionarias reales), como Florencia (Berta Ojea), conocida con el sobrenombre de *La zapatones*, pero luego están aquellas que son mujeres corrientes (como en cierto modo Sole, en *Silencio rojo*), que empujadas por las circunstancias cumplen su tarea por necesidad, no imbuida como otras por la animadversión y los prejuicios de la ideología dominante. Mercedes se revelará como una carcelera *buena*.

Pues no todas, como destaca Hernández Holgado, se comportaron o actuaron de forma brutal. De hecho, al compartir el mismo espacio (hay que pensar que pasaban muchas horas juntas, de vigilancia y control, pero también gestionando los espacios comunes de comedor y lavandería), algunas vieron que las mujeres rojas no eran esos demonios que decían que eran, sino personas corrientes, con las esenciales preocupaciones⁴⁷.

⁴⁵ CENARRO, 2003, pp. 142-143. Esta recristianización, de éxito muy relativo.

⁴⁶ FONSECA, 2008, pp.176-178.

⁴⁷ HERNÁNDEZ HOLGADO, 2003, pp. 286-289.

Un momento crucial de la película será cuando a Hortensia se le acaba la gracia que le han concedido de retrasar su sentencia, tras el nacimiento de su hija. Fiel a sus convicciones se niega a bautizarla, como la quieren obligar. Una de las funcionarias, Conchita (Arantxa Aranguren), no entiende su negativa. Y expresa en un comentario algo muy revelador: “Si Dios me hubiese premiado con un regalo como éste ni la política ni nadie me harían renunciar a ella. Yo creo que las comunistas no saben querer a sus hijos como los queremos nosotros”. Se instituye así un prejuicio más ideológico que social, dando a entender que la única manera de regir el mundo debe ser desde la religión. La reacción de Mercedes ante dicho comentario, reprobándolo y afirmando que está equivocada, demuestra su sensibilidad con las presas. En este caso, con la pobre Hortensia, respetando sus convicciones. Pero la escena no acaba ahí, es más amarga. El bebé llora porque tiene hambre y Mercedes intercede con su compañera para que permita que Hortensia le dé el pecho. La otra teme que las castiguen por esa indisciplina, pero, finalmente, Mercedes la convence, apelando a la piedad y al perdón cristianos, salvando por los pelos su reticencia. Pero no es un hecho exagerado, se dio un caso en Ventas de una condenada a muerte que, como Hortensia, se le permitió dar a luz, pero a continuación se le quiso obligar a confesarse si quería amamantar a su criatura. Pese a todo, no lo hizo⁴⁸.

Siguiendo con la misma escena, Mercedes contemplará con satisfacción como Hortensia da el pecho a su hija, pero al notar ciertos gestos en ella quiere saber si le duele. La respuesta de la presa contiene un profundo significado: “Esto no es dolor, esto es la vida misma”. En ese breve momento de intimidad entre ambas, se escenifica y clarifica el mensaje intencional y conciliador del filme. Mercedes le explica a Hortensia que es viuda, con dos hijos vivos, y otro fallecido junto a su marido en el conflicto. Lo dice sin acritud ni agravio (a diferencia de Amparo), sino más bien con la actitud del desvalimiento que provoca la pérdida de sus seres queridos. Y como viuda de mártir obtuvo el trabajo (era maestra, pero eso no le daba para vivir). Entonces Hortensia, para consolarla y hermanándose en cierto modo en su desgracia con ella, le dice: “En la guerra murió mucha gente que no debería haber muerto”. Pero como eso no

⁴⁸ HERNÁNDEZ HOLGADO, 2003, p. 163.

la convence, insiste la condenada: “no da igual, la guerra nunca tenía que haber ocurrido”. El alegato antibelicista es claro.

Esta mutua sinceridad empujará a Hortensia a confiar en ella para que su hija sea entregada a su hermana Pepita, quien se hará cargo de ella.

Lamentablemente, a pesar de las figuras fílmicas de Sor Pilar, Carmen Castro o Mercedes, la mayoría de las carceleras se convirtieron “en los agentes del maltrato y la humillación física que acarrearón enfermedad, el hundimiento psicológico y, en muchas ocasiones, la muerte de los reclusos”⁴⁹.

4. Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha comprobado como los perfiles de las mujeres vencedoras de la contienda han sido muy diversos (desde el franquismo hasta la democracia). También que en su mayoría son figuras secundarias (a diferencia de algunas realizaciones de la dictadura), en algunos casos, más conseguidas que otras, pero mostrando la compleja naturaleza de los efectos de la guerra y la posguerra españolas en la sociedad (en este caso concreto, en las mujeres vencedoras) en la selección de filmes que han abordado dicho periodo.

Dentro de este dibujo hay figuras muy logradas como la que caracteriza a Sole (*Silencio roto*), quien se adentra en perfilar a una mujer atrapada por las circunstancias, cuya militancia en un bando es por necesidad y accidental, no por elección propia. Y que corre en paralelo a la situación de Pilar (*La mujer del anarquista*), en un papel muy secundario, quien además de padecer las circunstancias, en un contexto de extremos, es brutalmente asesinada, siendo una víctima de la intolerancia y el extremismo. Otras figuras como Dolores (*El viaje de Carol*), Benita (*La buena nueva*) o Amparo (*La voz dormida*) configuran el estereotipo más marcado de la *beata*, mujeres de luto, subordinadas, temerosas de Dios y obcecadas en sostener y preservar rígidamente los valores ultraconservadores que se impusieron en la sociedad franquista de la posguerra.

Si bien, cada película las perfila con algunos matices distintos, desde el más manido en Dolores, y con ciertos rasgos diferenciadores y propios en Benita o Amparo las cuales, por circunstancias distintas, una por su hijo (está herido, pero con la mente ida) y la otra por sus hermanos, padecen y sufren el desgarró

⁴⁹ CENARRO, 2003, p. 151.

emocional de los efectos perniciosos de la contienda, acabando seriamente afectadas o trastornadas. Lo cual revela que el padecimiento fue general, afectados por la brutalidad de los acontecimientos que se dieron.

Las otras figuras relevantes son las *rebeldes*, como Teresa (*Silencio roto*) y Marisa (*El lápiz del carpintero*) que adquieren un protagonismo más señalado y que cobran su interés porque actúan siguiendo sus emociones e ideales liberales, ajenas al conservadurismo de su entorno familiar cercano o adscripción dentro del bando vencedor. En el caso de Teresa, el personaje más conseguido de todos por su evolución, se observa una fémina que ha buscado su propia autonomía antes de la guerra, pero que se ve luego atrapada por el desengaño, para, al final, volver a comprometerse con la dignidad y la solidaridad (ayudando a los maquis). Marisa, en cambio, fiel a su amor por su prometido, representa a una generación de mujeres jóvenes y atrevidas, que rompen con el modelo conservador que se les quería imponer, actuando en consecuencia.

Sin embargo, como se ha ido calibrando, una parte muy destacada de sus papeles viene a estar representada por ser carceleras, bien como funcionarias, bien como religiosas que hacen ese cometido. Y aquí la semblanza es variada, compleja y dual, desde figuras terribles y temibles como las de Sor M.^a Aránzazu Vélez y Sor Ángeles (*Estrellas que alcanzar*), Florencia y Sor Serafines (*La voz dormida*), que representan el rostro más furibundo y fanático del Nuevo Estado; a otras más comprensivas como Izarne (*El lápiz del carpintero*), Carmen Castro (*Las trece rosas*), Sor Pilar (*Estrellas que alcanzar*) o Mercedes (*La voz dormida*) que, pese a cumplir su labor de carceleras, no pierden su humanitarismo y sensibilidad, conmovidas por la fatal suerte de las mujeres encarceladas. Y que encarnan, así, una faz *conciliadora y de esperanza*, frente ese antagonismo ideológico o propagandístico dominante que fomenta la crueldad insana.

Luego quedarían una serie de personajes cuya categorización no entraría ni en un lado ni en el otro, situados en una línea gris, como Margarita (*La buena nueva*) y Pepita (*La voz dormida*), que pese a entrar en la familia de los perdedores, tienen ciertos puntos en común con los vencedores, como es su religiosidad y el hecho de que no comulgan con la dictadura, pero tampoco son opositoras. Se han convertido en afectadas por circunstancias que no entienden, sin encajar exactamente en ninguno de los dos bandos por su fe o, en el caso de la propia Pepita, por su candidez, inocencia e ignorancia.

No hay duda de que una parte importante de la traslación y éxito de este imaginario histórico viene vinculado al éxito de recepción de cada una de las películas y a su calidad artística. No es algo en lo que se haya detenido este trabajo porque la intención era analizar la caracterización de las mujeres del bando vencedor, dando lugar a valorar la riqueza de sus perfiles. En conjunto, como se ha comprobado, son amplios y plurales, claves en las tramas, aunque sean papeles secundarios y en algunos casos manidos, un aspecto igual de interesante en su valoración. La suma de todos esos perfiles femeninos ofrece un espectro que permite ofrecer un imaginario general sobre la radiografía una sociedad marcada fuertemente por la violencia (de la guerra y las políticas de la venganza), tanto física como psicológica, en la que las mujeres, incluidas las del bando vencedor, se vieron afectadas, ya sea por convertirse en sádicas carceleras y educadoras (lo cual no deja de ser un gravamen para ellas), bien por compadecerse de las crueles políticas existentes. En otras palabras, refleja el protagonismo que todas ellas tuvieron en esta parte de la historia y nos induce a la reflexión, a seguir ofreciendo *visiones* e interpretaciones que nos permiten entender mejor un pasado lleno de aristas, realidades amargas y, sobre todo, perspectivas que nos guíen en el reconocimiento de tanto sufrimiento como lecciones de vida, para evitar reproducirlas de nuevo.

5. ANEXO: PELÍCULAS ANALIZADAS

Año	Título	Director	Tiempo histórico	Lugar donde se ambienta	Personajes Bando nacional	Recepción Núm. espectadores
2001	<i>Silencio roto</i>	Moncho Armendáriz	1944-	Navarra	Sole / Teresa	429.105
2002	<i>El viaje de Carol</i>	Imanol Uribe	Guerra Civil (1938)	Castilla y León	Dolores	374.558
2003	<i>El lápiz del carpintero</i>	Antón Reixa	Guerra civil y represión	Galicia	Marisa / Beatriz / Izarne / Marisa	171.325
2007	<i>Las trece rosas</i>	Emilio Martínez Lázaro	Posguerra, 1939	Madrid	Carmen Castro y funcionarias	863.181
2008	<i>La buena nueva</i>	Helena Taberna	Guerra y represión	Navarra	Benita / Margarita	89.249
2008	<i>Los girasoles ciegos</i>	José Luis Cuerda	Posguerra	Galicia	Sobrina	738.997
2008	<i>La mujer del anarquista</i>	Peter Sehr	Guerra y represión	Madrid	Pilar	68.243
2010	<i>Estrellas que alcanzar</i>	Mikel Rueda	Posguerra	País Vasco	Sor M. ^a Aránzazu Vélez / Sor Ángeles	25.228
2011	<i>La voz dormida</i>	Benito Zambrano	Posguerra	Madrid	Florencia / Mercedes / Sor Serafines	346.653