

**La cárcel de Ventas de Madrid.
Las voces de las reclusas en las representaciones
literarias y filmicas de la (pos)memoria**

**The Ventas Prison in Madrid. The Voices of
Women Inmates in Literary and Filmic
Representations of (Post)Memory**

VERÓNICA RIPOLL LEÓN

Universidad Carlos III de Madrid

veronica.ripoll@uc3m.es

ORCID ID: [0000-0003-3436-0509](https://orcid.org/0000-0003-3436-0509)

Resumen: La literatura y el cine han sido fundamentales para reconstruir la memoria de la cárcel de Ventas de Madrid y dar voz a sus reclusas, víctimas de la represión franquista. Los testimonios de antiguas presas políticas, novelas como *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón o *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero, junto con sus traducciones cinematográficas, además de diversos documentales, han permitido recuperar y reimaginar estas experiencias en las que la prisión se configura como un espacio de represión, pero también de resistencia y sororidad. Este estudio analiza cómo dichas representaciones han contribuido a la reivindicación del legado de aquellas mujeres.

Palabras clave: cárcel de Ventas, literatura y cine, memoria histórica, posmemoria, sororidad

Abstract: Literature and film have been fundamental in reconstructing the memory of the Ventas women's prison in Madrid, giving voice to its inmates—victims of Franco's repression. Testimonies from former political prisoners, novels such as *La voz dormida* (2002) by Dulce Chacón and *Las trece rosas* (2003) by Jesús Ferrero, along with their film translations, as well as various documentaries, have helped recover and reimagine these experiences. Within these narratives, prison is configured as a place of repression, but also of resistance and sisterhood. This study analyses how these representations have contributed to the vindication of these women's legacy.

Key words: Ventas prison, literature and cinema, historical memory, post-memory, sisterhood

1. INTRODUCCIÓN

La producción literaria y cinematográfica originada a raíz de la guerra civil española y la posterior dictadura franquista es abundante y diversa. Los acontecimientos de aquellos años, así como sus repercusiones, han marcado el devenir político y social del país, suscitando un constante interés para numerosos escritores y cineastas, quienes, a través de sus obras, buscan preservar la memoria histórica y fomentar la reflexión crítica sobre el legado del siglo XX. La manera en que se recuerda y se narra la historia es un acto con implicaciones políticas y sociales en el presente. Por ende, la representación del pasado va más allá de la mera evocación histórica, ya que permite cuestionar el relato oficial para dar voz a quienes fueron silenciados u olvidados, recuperando así otras perspectivas que también forman parte de nuestra historia y que contribuyen a una comprensión más amplia y plural de los hechos.

Junto con los asesinados, los exiliados y otros perseguidos, uno de los colectivos más castigados durante la dictadura franquista fue el de los encarcelados. Debido a ello, la prisión constituye uno de los espacios más recurrentes en las narrativas sobre la represión del régimen. Tras la Guerra Civil, el Nuevo Estado instauró un sistema penitenciario que encarceló a miles de opositores políticos. A comienzos de la década de 1940, la población carcelaria se situaba en torno a los 270 000-280 000 reclusos, si bien estas cifras podrían no alcanzar el cómputo general (Castejón Hernández, 2024: 30). Ante la falta de infraestructuras adecuadas, se habilitaron cuarteles, colegios y conventos como centros carcelarios. Sin embargo, la memoria de estas instituciones ha desaparecido en gran medida, ya que no se refleja sobre la cartografía de las ciudades. Solo en Madrid, existieron veintiuna cárceles entre 1939 y 1945, cinco de mujeres y dieciséis de hombres, de las cuales, la prisión de Yeserías, actual Centro de Inserción Social Victoria Kent, es la única que conserva su función original.

En consecuencia, la prisión franquista actúa narratológicamente como escenario o lugar físico donde transcurren los acontecimientos y como espacio de significación histórica e identitaria, es decir, como «lugar *en relación* con su percepción» (Bal, 1990: 101). Su representación en la literatura y el cine permite que la memoria de este enclave del paisaje urbano del siglo XX perdure a través de obras que lo resignifican. Además, la cárcel posee su propia simbología como microcosmos de la España franquista, al funcionar como una reproducción a escala de su aparato represivo. No obstante, también se erige como un espacio de lucha y solidaridad, donde los presos intentan preservar su dignidad y su identidad frente a la opresión. Jesús Ferrero, en su novela *Las trece rosas*, se refiere a la antesala de la capilla de la cárcel de Ventas —en la que las jóvenes conocidas como las Trece

Rosas pasaron sus últimos minutos el 5 de agosto de 1939 antes de ser trasladadas a las tapias exteriores del entonces cementerio del Este— como a un *no lugar* (2003: 157). Esta noción puede extenderse a las prisiones franquistas en cuanto «lugares superpoblados» (Augé, 2000: 10) y a la cárcel en general como espacio de anonimato, «de tránsito prolongado» (Augé, 2000: 41) y despersonalización. Al igual que los campos de refugiados que describe Marc Augé, las cárceles del franquismo se caracterizaron por el hacinamiento, la pérdida de identidad individual y la imposición de una existencia precaria y liminal.

Entre los testimonios directos más relevantes sobre la vida en las cárceles franquistas destacan los de las mujeres que estuvieron recluidas en la cárcel de Ventas de Madrid, sobre todo durante el primer franquismo (1939-1959). Uno de los primeros y más significativos es *Cárcel de Ventas* (1967), de Mercedes Núñez Targa, un texto autobiográfico con un marcado análisis sociológico. Publicada durante su exilio en París, esta obra ha sido reeditada recientemente, junto con la traducción al castellano de *El carretó dels gossos* (1980), en *El valor de la memoria* (2016). Como relata Elvira Lindo, en este libro, Núñez Targa escribe sus recuerdos «para dar voz a aquellas compañeras que le rogaron que lo contara, que narrara aquella atroz experiencia para que sus vidas, condenadas a un injusto anonimato, se hagan sitio en nuestra memoria» (2016: 12). Así lo hace también Tomasa Cuevas, quien recopiló las voces de numerosas expresas, incluida la suya, en los tres volúmenes que conforman *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*. Esta obra fue publicada inicialmente de manera parcial en 1982 y reeditada en su totalidad en 2004. De manera similar, Juana Doña retrata su vida en prisión a través del personaje de Leonor en la novela-testimonio *Desde la noche y la niebla*, escrita en 1967, pero publicada en 1978. En sus propias palabras, se trata de una «novela con nombres supuestos» (Doña, 1978: 17), aunque aclara que «ni uno solo de los relatos que se cuentan aquí, son producto de la imaginación» (Doña, 1978: 17). A estas narraciones, se suman las memorias de autoras como Ángeles García-Madrid, con *Réquiem por la libertad* (1982), y Soledad Real López, cuya vida ha sido recogida en dos libros: *Las cárceles de Soledad Real* (1982) de Consuelo García, basado en entrevistas realizadas a la propia Real López, y *Soledad Real (1917)* (2001) de Fernando Hernández Holgado, que ofrece una semblanza del personaje. Asimismo, en 2011 se publicaron las memorias de Dolores Botey Alonso bajo el título *Memorias de una anarquista. Diez años, tres meses y 120 horas de prisión*.

El interés por rescatar la memoria de las presas franquistas también ha dado lugar a novelas que han alcanzado gran repercusión en las últimas décadas. Marianne Hirsch consideraba que la conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada únicamente por el

recuerdo, como sucede con la escritura de memorias, «sino por un investimento imaginativo, creativo, y de proyección» (2015: 19). Es precisamente este componente creativo el que permite que la literatura ficcional basada en hechos reales contribuya de manera significativa a la revisión del pasado, al transmitir experiencias que, aunque documentadas, se reconfiguran a través del imaginario narrativo. Un ejemplo destacado es *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, basada en testimonios orales de expresas de Ventas. Esta novela ha sido una de las más influyentes en la recuperación de la memoria de las mujeres represaliadas por el franquismo. En una línea similar, sobresalen dos novelas que han favorecido la difusión de la historia de las Trece Rosas: *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero y *Martina, la rosa número trece* (2006) de Ángeles López —para la cual López contó con la ayuda de Paloma Masa Barroso, sobrina-nieta de Martina Barroso, «heredera indiscutible de su legado y su memoria» (López, 2006: 19), y, por tanto, mucho más próxima a la noción de posmemoria que para Hirsch supone la transmisión generacional del hecho traumático—. Un año después de la novela de Ferrero, se publicó también la obra de Carlos Fonseca, *Trece rosas rojas*, cuyo estilo puede ser definido como novelístico, según Manuela Fox, «si bien su objetivo es el de proporcionar una reconstrucción de los hechos muy cercana a la realidad» (2012: 275), lo que la aproxima al ensayo. Finalmente, cabe mencionar la novela de la periodista Ana R. Cañil, *Si a los tres años no he vuelto* (2011), la cual aborda la historia de las prisioneras a las que les arrebataron a sus hijos.

La publicación de muchas de estas obras no es casual, pues coincide con los años previos a la aprobación, en octubre de 2007, de la Ley de Recuperación de la Memoria Histórica, periodo en el que «se crearon movimientos ciudadanos de la memoria histórica, se redobló la reivindicación de los logros educativos y sociales de la segunda República y se profundizó en el conocimiento de lo que habían supuesto el exilio y la represión franquista» (Pérez Carrera, 2020: 76). Este renovado interés por el pasado siglo también se reflejó en el ámbito cinematográfico, donde la historia de las presas de Ventas fue llevada a la gran pantalla en dos ocasiones: en 2007, con *Las 13 rosas* de Emilio Martínez-Lázaro, y en 2011, con *La voz dormida* de Benito Zambrano. Ambas películas son ficciones centradas en la represión sufrida por las mujeres en prisión y forman parte de lo que Roman Jakobson define en su modelo lingüístico como «traducción intersemiótica o *transmutación*» (1996: 495), es decir, el traslado «de un sistema de signos a otro» (1996: 501). En este caso, del arte literario al cinematográfico: la película de Zambrano se basa en la novela de Dulce Chacón, mientras que la de Martínez-Lázaro parte del texto de Carlos Fonseca, aunque con guion del novelista Ignacio Martínez de Pisón, lo que refuerza la conexión entre el lenguaje

cinematográfico y el literario. Además, si ya las novelas se alejaban del concepto de posmemoria, tal y como lo entendía Hirsch —pues sus autores no son familiares directos de las víctimas—, las adaptaciones cinematográficas se encuentran aún más distanciadas de dicho concepto, al tratarse de una traducción de los textos. No obstante, como señala Henry Jenkins (2017), las adaptaciones nos ayudan a ver las obras originales desde una nueva perspectiva, aportando contribuciones únicas, tanto en la selección e interpretación del material como en el uso de las posibilidades del nuevo medio, de maneras que, como mínimo, no estaban disponibles para el productor original. Así, estas versiones cinematográficas han amplificado el alcance de las obras literarias, al tiempo que han resignificado los testimonios históricos, incorporando recursos propios del lenguaje audiovisual que invitan a acercarse al pasado de una nueva forma.

Por último, resulta necesario destacar cómo el cine documental ha desempeñado, de igual modo, un papel clave en la recuperación de esos años. Obras como *Els nens perduts del franquisme* (2002) de Montse Armengou y Ricard Belis, basado en las investigaciones del historiador Ricard Vinyes sobre las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas; *Que mi nombre no se borre de la historia* (2006) de José María Almela y Virginia Vigil, sobre la desarticulación de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) y la ejecución de las Trece Rosas; así como *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (2007) de Jorge J. Montes Salguero, el cual recoge el testimonio de diez reclusas de las entrevistadas por Tomasa Cuevas, han contribuido a visibilizar las experiencias de las presas políticas.

Teniendo en cuenta estas producciones, el presente artículo tiene como objetivo analizar la representación de la cárcel de Ventas en dichas obras, con el fin de dar a conocer la experiencia femenina en la prisión franquista. Para ello, se examinará cómo los distintos enfoques narrativos han plasmado el encierro, la resistencia y la sororidad entre las presas, así como las estrategias discursivas empleadas para recuperar un pasado que permaneció silenciado durante décadas. El estudio explorará las tensiones entre memoria y posmemoria, deteniéndose en la intersección entre el recuerdo personal y la reconstrucción ficcional. De este modo, se pretende contribuir a la reflexión sobre el papel de la literatura y el cine en la recuperación de la memoria histórica, resaltando su importancia en la lucha contra el olvido y en la reivindicación de las voces de las mujeres que vivieron y sufrieron el encierro en Ventas.

2. ENTRE LA FICCIÓN Y LA NO FICCIÓN: EL DESEO DE DAR VOZ

La cárcel de Ventas, inaugurada en 1933, nació con el propósito de convertirse en un modelo de reinserción social para mujeres

reclusas, acorde con los ideales progresistas de la Segunda República española. Diseñada por orden de Victoria Kent, entonces directora general de prisiones, el centro fue concebido para albergar a 450 (Fonseca, 2004: 177) o 500 (Chacón, 2002: 132; Núñez Targa, 2016: 36) internas. El edificio, de ladrillos rojos y paredes encaladas, destacaba por su modernidad en comparación con otras prisiones de la época, reflejando la intención de humanizar el sistema penitenciario. En la novela de Ana R. Cañil, *Si a los tres años no he vuelto*, se describe lo que era esta prisión modelo: «Tenía grandes ventanas, setenta y cinco dormitorios individuales, cuarenta y cinco cuartos de baño, enfermería con calefacción, salón de actos, biblioteca y un departamento en la parte alta del edificio con mucha luz para las madres reclusas con hijos» (2011: 90). Sin embargo, el propósito inicial de la prisión quedó pronto sepultado por el impacto de la guerra civil española y la posterior represión franquista, cuando el número de reclusas aumentó exponencialmente, llevando a la cárcel a un estado de hacinamiento crítico y de condiciones infrumanas.

Jesús Ferrero relata en su novela la llegada de Ana —trasunto de Ana López Gallego— a la prisión el 6 de junio de 1939, apenas quince días después de haber sido detenida y recluida en la comisaría de Jorge Juan. El autor describe con precisión cómo, desde el furgón que la traslada, Ana vislumbra por una ventana enrejada el último tramo de la calle Alcalá y la plaza de toros antes de que el vehículo gire hacia una calle estrecha. Desde allí, observa un descampado, una arboleda, varias casas y, finalmente, el edificio de la cárcel. La escena se ve reforzada por la descripción sensorial que realiza Ferrero: cuando las puertas del furgón se abren, Ana percibe un hedor insoportable. Una vez dentro de la prisión, es sometida a un registro y, al adentrarse en las galerías, queda sobre cogida por «un estruendo de humanidad agitada» (Ferrero, 2003: 87). Los ruidos llegan «en aludes intermitentes, confundidos con los olores a sudor, a orín y a tristeza» (Ferrero, 2003: 87). Aunque se trata de un pasaje ficcional, no dista de lo que pudo haber sentido la joven en la realidad. En la segunda parte del documental *Que mi nombre no se borre de la historia*, María del Carmen Cuesta Rodríguez —quien compartió con Ana López tanto sus primeros años de prisión como la reclusión en la comisaría de Jorge Juan— explica cómo se desmoronó al llegar al portón de Ventas. Tenía solo quince años y se acordó del cuento que le contaba su abuela, «El castillo de irás y no volverás»¹, lo que enlaza su experiencia con el imaginario popular y sugiere que, al igual que el protagonista del cuento, sintió que había cruzado un umbral sin retorno. Carlos Fonseca amplía esta declaración al recoger las siguientes palabras de Cuesta Rodríguez: «cuando aquellos enormes

¹ Julio Camarena Laucirica recoge este cuento en su colección de *Cuentos tradicionales de León* (1991), bajo el título «El pez y el pescador».

cerrojos, que a mí me parecieron gigantes, se cerraron detrás de nosotras, me dio la impresión de que traspasábamos las puertas del infierno» (2004: 167).

La sensación de no retorno y de entrada en el infierno debía intensificarse ante el hacinamiento extremo de la prisión. Si estaba diseñada para la presencia de un máximo de quinientas reclusas, en junio de 1939, albergaba alrededor de diez mil, como señala el personaje de Martina —Martina Barroso García— en *Las trece rosas* de Ferrero. Esta sobre población queda igualmente reflejada en la película de Emilio Martínez-Lázaro: un plano cenital muestra a las mujeres amontonadas, muchas de ellas tendidas sobre el suelo del pasillo central, enfermas, mientras los personajes de Blanca —Blanca Brisac Vázquez— y Julia —Julia Conesa Conesa—, quienes acaban de ingresar en Ventas, avanzan con dificultad, sorteando cuerpos hasta llegar a sus respectivas celdas. La música instrumental amplifica el dramatismo de la escena. Además, el contraste entre la iluminación previa que había tenido el filme y la oscuridad del interior de la prisión refuerza la atmósfera opresiva. En sus memorias, Dolores Botey Alonso detalla que cada galería contaba con 27 celdas de 13 por 14 baldosines de 18 centímetros (2019: 31; 2019: 48) en las que, según declara Concha Carretero en el documental *Del olvido a la memoria*, había doce o trece mujeres, además de un departamento de menores destinado a aislar a las jóvenes de menos de veinte años. En *Que mi nombre no se borre de la historia*, María del Carmen Cuesta recuerda que este departamento, ubicado en la planta superior, albergaba a unas sesenta internas, a quienes se les prohibía salir y mezclarse con las demás reclusas. Sin embargo, en la práctica, su ingreso era aleatorio, condicionado por el hacinamiento general. Así lo refleja Ferrero en su novela, donde Ana, Elena —Elena Gil Olaya—, Victoria —Victoria Muñoz García— y Martina son destinadas a este sector, pero Avelina —Adelina García Casillas—, quien también era menor, no.

La falta de espacio aparece, asimismo, en la novela *La voz dormida*, donde Sole —Soledad Real— lo critica abiertamente: «Se queja de que doce petates ocupen el suelo de las celdas donde antes había una cama, un pequeño armario, una mesa y una silla. Se queja² de que los pasillos y las escaleras se hayan convertido en dormitorios, y de que haya que saltar por encima de las que están acostadas para llegar a los retretes» (Chacón, 2002: 132). Corre el año 1940 y la sobreocupación es todavía mayor, once mil reclusas, a lo que se suma la falta de higiene

² La utilización de figuras retóricas es muy frecuente en la obra de Dulce Chacón, quien destacó especialmente como poeta. En este caso, el narrador emplea la anáfora a través de la repetición de la estructura «se queja de que» al principio de enunciado para enfatizar la denuncia de las malas condiciones de las presas y otorgar sonoridad al texto.

que favorece la propagación de enfermedades como la tiña, el tifus, los piojos, las chinches y la disentería (Chacón, 2002: 133). Es el mismo año en que entra presa Mercedes Núñez Targa, quien también denuncia este panorama desolador en su *Cárcel de Ventas*:

Una cantidad imponente de mujeres, pálidas, con caras de hambre, algunas de ellas vestidas con trozos de manta y de tela de colchón, se encuentran hacinadas en los pasillos, en las escaleras, en los propios retretes, todo ello invadido por una multitud de colchones enrollados, maletas, botijos, talegos, platos de estaoño... (2016: 35).

No obstante, hacia la mitad de la obra de Chacón, la situación cambia con la llegada de don Fernando —señor de la casa donde sirve Pepita, basada en Josefa Patiño Páez, una de las protagonistas de la novela y su posterior adaptación cinematográfica—, quien comienza a trabajar como médico en la prisión, haciéndose cargo de la enfermería y mejorando con ello las condiciones de las internas.

Estos puntos de unión entre las ficciones de Chacón, Ferrero, Martínez-Lázaro y Zambrano con los testimonios de las expresas se inscriben dentro de la categoría de *tramas miméticas* propuesta, entre otras, por Celia Fernández Prieto para representar la Guerra Civil en la novela contemporánea. Las tramas miméticas son estructuras narrativas que «se sustentan en procedimientos dirigidos a ocultar el artificio textual y a favorecer una lectura mimética» (2006: 46), por la cual se establece un alto grado de identidad entre los personajes y sus referentes reales, así como entre los acontecimientos narrados y los hechos históricos en los que se basan. La propia autora considera que un claro ejemplo de este tipo de representación es, precisamente, la novela *La voz dormida*³, en la que el narrador omnisciente asume «la perspectiva de los personajes, construidos a imagen y semejanza de individuos reales» (Fernández Prieto, 2006: 46), como se explicita en su epílogo. Dentro de esta misma categoría se encontrarían, además de las novelas —y las películas— ya mencionadas, las narraciones *Martina, la rosa número trece* de Ángeles López y *Si a los tres años no he vuelto* de Ana R. Cañil.

Ahora bien, en *Las trece rosas*, Ferrero opta por una aproximación más ambigua a la realidad. Aunque en la página final de agradecimientos reconoce que «el narrador se hace eco de las siguientes voces» (2003: 233), entre las cuales se encuentran numerosos autores de ficción, filósofos e historiadores, también menciona testigos directos como Nieves Torres, Ángeles Barroso, Tomasa Cuevas, María del Carmen Cuesta y Carmen Machado. Con

³ A esta categoría también pertenecerían *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, *Días y noches* (2000) de Andrés Trapiello o *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (Fernández Prieto, 2006: 45-49).

ello, pretende dar legitimidad a la trama, siguiendo una estrategia similar a la empleada por los demás autores en el paratexto. No obstante, su recreación novelística se aleja en ciertos puntos de la rigurosidad documental característica de las tramas miméticas, generando una ambigüedad en el pacto de lectura. En este sentido, la fidelidad histórica de la obra ha sido cuestionada, ya que, además del error en el nombre de Adelina, se han señalado otras inexactitudes como la supuesta relación entre las jóvenes, cuando en realidad no todas se conocían; la muerte previa del padre de Julia, que en la novela aparece con vida; la viudez del padre de Adelina, quien, además, no formó parte del pelotón que las ejecutó; y el hecho de que Elena no era ciega, como se sugiere en la obra (Fox, 2012: 274). Estas divergencias generan una ruptura en el pacto de lectura, dificultando la distinción entre ficción y realidad y, en el peor de los casos, llevando al lector a tomar por verdadero lo que es, en esencia, una construcción ficcional⁴.

A este respecto, la mayoría de las obras que abordan la historia de las mujeres de la cárcel de Ventas se sitúan en un territorio de compleja clasificación. Las novelas de Chacón, Ferrero, López y Cañil, al igual que las películas de Martínez-Lázaro y Zambrano, al estar basadas en hechos reales, se hallan en los límites de lo literario y de la ficción cinematográfica. Del mismo modo, los relatos de las expresas políticas se inscriben en un espacio híbrido, donde algunas autoras presentan sus obras como testimonios, otras como novela-testimonio y otras como memorias. Solo los documentales de Armengou y Belis; Almela y Vigil; y Montes Salguero pueden inscribirse en un género más definido. Nos situamos en una *galaxia discursiva* en la cual «todos los discursos se ven imbricados entre sí y dan lugar a formas hibridas de difícil definición» (López Canicio, 2019: 178). Y si bien esta interconexión puede enriquecer la narrativa, también conlleva ciertos riesgos, sobre todo cuando se trata de representar acontecimientos históricos que todavía afectan a nuestro presente. Giorgio Agamben advertía sobre esta cuestión al afirmar que «quien asume la carga de testimoniar por ellos [por los *verdaderos testigos*, por los *hundidos*] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar» (2009: 34). Sin embargo, más allá de estas problemáticas, todas las obras que buscan dar cuenta de la experiencia de las mujeres en la cárcel de Ventas, ya sean de ficción o de no ficción, literarias o

⁴ Antonio Gómez López-Quiñones abre el debate al exponer que «la utopía de una literatura que copia o que, al menos, duplica la realidad es asumida como la mejor elección ética y narrativa» (2006: 217) para tratar la guerra civil española o los años de la dictadura. Al presentarse como una realidad vigente, se trata de un tema literario que impone límites a la imaginación e invención narrativa.

cinematográficas, comparten una misma intencionalidad: dar voz a quienes no la tuvieron, rescatar su memoria y testimoniar su historia.

Este afán por preservar el recuerdo se refleja de manera explícita en la obra testimonial de Mercedes Núñez Targa. *Cárcel de Ventas* se abre con la reflexión de la propia expresa sobre la necesidad de rescatar el relato de las mujeres que estuvieron con ella en prisión: «Explica a los de la calle lo que has visto aquí». Esta frase, pronunciada por una reclusa de Ventas al darme el abrazo de despedida, me ha estado arañando la conciencia como una promesa no cumplida. Hasta que, a veinte años de distancia, como he podido, como he sabido, he pergeñado este relato, forzosamente incompleto» (Núñez Targa, 2016: 34). Su testimonio responde, pues, a una deuda moral con sus compañeras, con quienes se comprometió a preservar su historia. De igual modo, Dolores Botey escribe en una nota introductoria a sus memorias: «Tengo como una necesidad de desahogar mi corazón y un deseo de que se sepa algo, de lo que parece no tener la más mínima importancia y me parece, más que justo, no quede en el olvido» (2019: 27).

En las ficciones se advierte igualmente esta necesidad de preservar la memoria y denunciar el olvido. En *Las trece rosas* de Jesús Ferrero, la voz actúa como un símbolo de resistencia y, a la vez, como expresión del trauma. Luisa —Luisa Rodríguez de la Fuente— se niega a pronunciar palabra, y todas la llaman la Muda. Su mutismo es una respuesta a la violencia y al miedo, pero también un acto de afirmación personal en un entorno que intenta despojar a las prisioneras de su identidad. ¿Qué significa perder la voz?, se pregunta Dionisia —Dionisia Manzanero Salas— pensando en su compañera: «Perder la voz, o negarla, o encerrarla en el más oscuro rincón de la memoria, como si se tratase del más horrendo fantasma de nosotros mismos, de la más clara impostura, la que nos hacía creer que teníamos vida propia, conciencia propia y hasta palabras propias, era un hecho que casi superaba su capacidad de comprensión» (Ferrero, 2003: 103). Ferrero describe cómo, antes de ser ejecutadas, se les permitió a las Trece Rosas despedirse de sus familias por carta. De cuantas misivas escribieron, la de Julia Conesa se ha convertido en la más emblemática. Sus dos últimas frases, escritas a modo de posdata, encerraban una paradoja que el narrador de la novela señala: por un lado, pedía no ser llorada; por otro, «que su nombre no se borrase de la historia» (Ferrero, 2003: 180). Este momento es recreado en la película de Emilio Martínez-Lázaro. Tras la lectura de algunos fragmentos de las cartas de las demás jóvenes, la actriz Verónica Sánchez, en el papel de Julia, aparece redactando la suya. A medida que escribe, su voz en off permite a los espectadores escuchar el contenido de la misma, pero al llegar a las últimas palabras, la actriz levanta la mirada del papel y fija la vista en la cámara. Su voz continúa sonando, pronunciando la frase

final, en un gesto que interpela al espectador y refuerza la vigencia de su petición.

Dulce Chacón declaraba en una entrevista, a propósito de la publicación de *La voz dormida*: «He querido hacer un homenaje a la gente a la que se le prohibió tener memoria, algo que es un derecho y un modo de entender lo que pasó. Doy voz a aquellos a quienes les fue secuestrada» (León-Sotelo, 2002). En su novela, como en la adaptación cinematográfica de Benito Zambrano, la voz ocupa un lugar central. El título mismo de la obra y la dedicatoria inicial, «a los que se vieron obligados a guardar silencio» (Chacón, 2002: 7), anticipan la importancia de la palabra. En la trama, Hortensia —reclusa de la galería número dos derecha—, tras haber sido encarcelada y condenada a muerte, confía a su hermana Pepita la crianza de su hija y le entrega unos cuadernos donde ha plasmado su historia. A través de estos escritos, Hortensia deja testimonio de su experiencia, a la vez que lega a su hija la posibilidad de comprender su lucha y sacrificio. Su voz, aunque físicamente silenciada con la ejecución, persistirá en la escritura, trascendiendo la muerte, asegurando que su historia no se pierda. Pero *la voz dormida* no solo alude a las fallecidas o a la censura impuesta por el franquismo; también remite a aquellas voces ahogadas por el horror del recuerdo, por lo indecible. Así, el personaje de Tomasa —presa como Hortensia de la galería número dos derecha—, quien no puede despedirse de Hortensia por encontrarse en una celda de incomunicación cuando su amiga es ejecutada, grita en la noche. Tomasa reprime el dolor de haber visto morir a toda su familia, arrojada al río desde el puente cacereño de Almaraz y fusilada ante sus propios ojos por las fuerzas del régimen. Hasta ese momento de la novela, se había negado a recordar, a nombrar su tragedia. Sin embargo, en el aislamiento de su celda, a su dolor se suma el dolor de perder a Hortensia, y este finalmente irrumpie en un grito, un acto desesperado «para no sucumbir a la locura. Para sobrevivir» (Chacón, 2002: 214). Un grito que simboliza el despertar de su voz, «la voz que se negó a repetir la caída de unos cuerpos al agua. Porque contar la historia es recordar la muerte de los tuyos. Es verlos morir otra vez [...]. Palabras que estuvieron siempre ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto» (Chacón, 2002: 215).

En este cruce entre ficción y no ficción, todas las obras sobre la prisión de mujeres de Ventas refuerzan la idea de que, aunque las represaliadas fueran silenciadas, sus palabras continúan resonando a través del tiempo, desafiando el olvido, reivindicando su lugar en la historia. Ya sea a través de la reconstrucción ficcional o del testimonio directo de las supervivientes, se trata de narraciones que buscan preservar la memoria y reparar, aunque sea simbólicamente, las injusticias del siglo XX. La hibridez entre los géneros refleja la

complejidad de representar el pasado y la necesidad de contar estas historias desde múltiples perspectivas, más allá del relato historiográfico. De hecho, con excepción de *Martina, la rosa número trece*, enfocada en la experiencia de Martina Barroso García, y de *Si a los tres años no he vuelto*, que sigue la historia de Jimena Bartolomé⁵ y la funcionaria de prisiones María Topete, el resto de las obras adoptan una estructura coral. En última instancia, son narraciones que actúan como un testimonio vivo, asegurando que las voces de las reclusas permanezcan y que su lucha no se diluya con el paso del tiempo.

3. «CÁRCEL DE VENTAS, HOTEL MARAVILLOSO»: LA EXPERIENCIA PENITENCIARIA FEMENINA

«No es distinta la cárcel para las mujeres que para los hombres» (2004: 273), comienza diciendo Tomasa Cuevas en el primer capítulo de su *Cárcel de mujeres*, paraenseguida contradecirse al exponer las particularidades del sufrimiento femenino en prisión. Las mujeres encarceladas padecieron una doble invisibilización: la del encierro y la de su condición de género, impuesta por una sociedad que las definía en función de su papel como esposas y madres. Muchas veían pasar su juventud con la certeza de «que una mujer desaparece cuando deja de ser deseable» (Cuevas Gutiérrez, 2004: 274). Igualmente, en 1978, en la introducción a *Desde la noche y la niebla*, Juana Doña reconocía las limitaciones de su obra: «este relato es un testimonio de mujeres, pero no feminista. De haberlo escrito hoy, hubiese profundizado más en las raíces de por qué la mujer en todos los tiempos y circunstancias lleva la peor parte, hubiese reflejado que hay toda una gama de atrocidades y de opresiones que se ejercen sobre la mujer por el solo hecho de serlo» (1978: 18).

En el apartado anterior se analizaba la existencia de una experiencia carcelaria común entre las mujeres, marcada por la importancia del testimonio. No obstante, existen otros aspectos que particularizaron su reclusión y que han quedado reflejados en las obras sobre la prisión de Ventas. Entre ellos, la maternidad ocupa un lugar central, como rasgo distintivo frente a la experiencia carcelaria de los hombres, pues fue frecuente el ingreso de madres con hijos de corta edad. «Cuando una madre entraba en prisión con su hijo era porque no tenía a nadie con quién dejarlo. El perfil de esta presa era clásico: o el marido había muerto, o se había exiliado, o se encontraba asimismo en prisión» (Hernández Holgado, 2003: 158). Tomasa Cuevas expone el sufrimiento de las reclusas con hijos, quienes, además de enfrentarse al hambre y a las privaciones propias del encarcelamiento, debían

⁵ Aun así, Ana R. Cañil declara en el epílogo de su novela que Jimena ha intentado ser, en cierta medida, el reflejo de todas las mujeres a las que Tomasa Cuevas entrevistó (2011: 388).

soportar la angustia de ver a sus hijos padecer las mismas carencias: «Aquellas mujeres agotadas, sin leche para criarlos, sin comida que darles, sin agua, sobre míseros petates, sin ropa, sin nada, sufrían doble cárcel» (2004: 273). Mercedes Núñez Targa (2016: 59) describe cómo los pañales se secaban al aire porque no había jabón ni agua. Del mismo modo, Ángeles García-Madrid (1982: 120-121) relata que una epidemia de disentería se propagó en la prisión, causando la muerte diaria de niños. Es paradójico que, mientras el franquismo exaltaba la maternidad y la protección de la infancia, las presas de Ventas fueran privadas de su derecho a ejercer la maternidad en condiciones dignas, y sus hijos, del cuidado esencial para su bienestar.

Esta contradicción se plasma del mismo modo en la ficción. En la novela *Las trece rosas*, Blanca se pregunta: «¿Acaso una madre podía pensar en la muerte con la libertad de quien no lo era? Ellas no abandonaban a nadie surgido de sus entrañas y del que estaban obligadas a responsabilizarse hasta el final. Ellas, Virtudes, Victoria, Ana, Julia..., podían abrazar su propia muerte. ¿Yo puedo hacerlo?» (Ferrero, 2003: 166). Al entrar en prisión, Blanca Brisac era madre de un niño, Enrique, Quique, de ocho años. Su reflexión en el texto de Ferrero subraya la violencia simbólica que sufre por ello: la maternidad le niega la posibilidad de ser dueña de su propia muerte. Además, su marido sería ejecutado ese mismo 5 de agosto, apenas unas horas antes, lo que suponía dejar al hijo en la orfandad. En la película de Martínez-Lázaro, Quique aparece en la escena final leyendo la carta de despedida de su madre, que resuena en el espectador a través de la voz en off de Blanca —interpretada por Pilar López de Ayala—, como había sucedido con la carta de Julia. Mientras deambula por Madrid leyéndola, otros niños juegan en la calle a simular fusilamientos. Quique coge su bicicleta y se aleja hacia un destino incierto. En pantalla, se yuxtapone la imagen de la actriz, quien mira directamente a cámara, despidiéndose de su hijo —y del espectador— con un beso final que lanza al aire.

También en *La voz dormida* se representa lo que suponía ser madre en Ventas, especialmente a través del personaje de Hortensia —interpretada por Inma Cuesta—, embarazada de ocho meses al comienzo del filme. Condenada a muerte, Hortensia expresa una noche a su amiga y compañera Reme —la actriz Lola Casamayor— su temor a ser fusilada con su hija dentro mientras escucha los tiros de gracia destinados a otras penadas. Sin embargo, las autoridades esperarán a que dé a luz para ejecutarla. En la novela y en la película, se representa el parto, un parto «torcido» (Chacón, 2002: 206), largo, pero en el que Hortensia solo se preocupa por el destino de su hija: «Que se lo den a mi hermana, hágame usted ese favor, que no lo lleven al orfelinato, que se lo den a mi hermana, por lo que más quiera usted» (Chacón, 2002: 206), ruega a la funcionaria que la acompaña.

«Muchas madres, desesperadas por estar muy enfermas o sin familia fuera de la cárcel, y algunas prostitutas le daban los niños a la Topete⁶, que los enviaba al Patronato para la Redención de Peñas o al Auxilio Social. O a conventos. O a seminarios» (Cañil, 2011: 239). En la novela de Ana R. Cañil, la protagonista, Jimena, se enfrenta a la separación de su hijo debido a la *eugenios positiva* promovida en los escritos del psiquiatra Antonio Vallejo-Nágera. Según sus teorías, para evitar que los hijos de disidentes democrático-comunistas representaran un peligro para el futuro de España, era necesario segregarlos desde la infancia. Así, en las cárceles franquistas desaparecieron numerosos niños, arrebatados a sus madres y enviados a conventos o seminarios, como indica el narrador de *Si a los tres años no he vuelto*, o entregados en adopción, como también documenta *Els nens perduts del franquisme*. La preocupación por los hijos fue una de las formas más crueles de opresión a las que estuvieron sometidas las presas. Judyta Wachowska (2012: 191) señala que la incertidumbre era uno de los mayores tormentos: el no saber qué harían con ellas, qué destino esperaba a sus hijos tras su ejecución o al cumplir los tres años y ser separados de sus madres. A esto se sumaba la angustia de las despedidas de sus compañeras, el conteo de los disparos en los fusilamientos y la preocupación constante por la vida de sus seres queridos, dentro y fuera de los muros de la prisión.

Pero no solo la maternidad es abordada como experiencia penitenciaria específica de la vida de algunas mujeres, sino también procesos biológicos como la menstruación o la menopausia. El personaje de Tomasa, en *La voz dormida*, maldice «porque ya no tiene edad para menstruar, y durante el último año se le retrasa todos los meses. Pero viene. Viene cada mes con más hemorragia y sólo tiene tres paños, y en invierno tardan demasiado en secar» (Chacón, 2002: 206). Y Tomasa Cuevas, tras su experiencia en Ventas y otras prisiones franquistas, escribe:

Vi a una mujer llorar con amargura incontenible cuando, llevando diez años de cárcel y estando bastante próxima la libertad, comprobó que la menopausia le había privado de su deseo y su esperanza de tener hijos. No sirve de mucho pensar en la forma de realizarse la mujer como ser humano; para que tal planteamiento tenga un contenido real es preciso que la elección de su vida sea posible, que pueda escoger su papel y no que le sea impuesto de forma implacable (2004: 274-275).

⁶ María Topete Fernández (1900-2000) fue funcionaria de prisiones durante la dictadura franquista. Dirigió la prisión maternal de San Isidro y la cárcel de Ventas durante veinticinco años, siendo miembro de Acción Católica y de la Sección Femenina. Su gestión se asocia a la separación forzada de madres e hijos y al maltrato a las reclusas.

Por otro lado, las obras mencionadas muestran los oficios que desempeñaron las reclusas de Ventas, algunos de los cuales fueron trabajos *oficiales* promocionados por la dirección de la prisión en consonancia con el ideal doméstico del franquismo, como el taller de costura. El taller no se instaló en Ventas hasta mediados de 1941, debido a que, hasta finales de 1940, Ventas era un *almacén de reclusas* (Hernández Holgado, 2003: 289-290), lo que explica que no se mencione en las obras basadas en años anteriores, como todas las que dan cuenta de la experiencia carcelaria de las Trece Rosas. Núñez Targa explica que entró en el taller para redimir su pena: «debo trabajar ocho horas por día para el cacareado “Patronato de Redención de Penas por el Trabajo” por la principesca suma de una peseta y treinta y cinco céntimos diaria» (2016: 109). En la novela de Dulce Chacón, Tomasa no irá por principios, porque «se niega a coser uniformes para el enemigo» (Chacón, 2002: 31), pero otras presas, como Reme, coserán, si bien aprovecharán la circunstancia para aprovisionar de ropa de abrigo a la guerrilla sin que se enteren las funcionarias (Chacón, 2002: 252).

Otro oficio a destacar fue el de maestra, que aparece reflejado en la obra autobiográfica de Núñez Targa y en la película *Las 13 rosas*. Núñez Targa cuenta cómo, desde el inicio, las reclusas maestras dieron clases de letras y cultura general en las celdas y pasillos hasta que finalmente consiguieron un local. Fue así como el antiguo salón de actos, convertido en iglesia, hizo las funciones de escuela durante algunas horas del día. No había, asegura Núñez Targa (2016: 67), libros, pizarra ni mesas. En la película de Emilio Martínez-Lázaro aparecen pizarras, mesas e incluso libros en un espacio aparte, que no se corresponde con la iglesia. Probablemente sea un error, pero originariamente hubo una biblioteca en Ventas. Tomasa Cuevas declara: «No tuvimos estímulos de tipo intelectual en todo el tiempo que duró la reclusión. No había libros en Ventas. La biblioteca de la prisión había sufrido el ataque de las sucesoras de Torquemada. Entre los libros quemados estaban los *Episodios Nacionales*. No hace falta más comentario» (2004: 276). Sin embargo, más adelante, gracias a la llegada de la Madre María de los Serafines, las presas acabaron teniendo un espacio destinado a la escuela, con bancos y una pizarra (Núñez Targa, 2016: 104).

Fueron más los oficios llevados a cabo en Ventas. Leonor —Juana Doña— cuenta en *Desde la noche y la niebla* cómo algunas compañeras enfermeras se hicieron cargo de una enfermería para niños para minorizar la mortandad de los menores (Doña, 1978: 142). De la misma manera, en la novela de Ferrero y en la película de Martínez Lázaro, se muestra cómo Adelina trabaja como cartera. Esta labor, aunque prohibida, le permite transmitir toda clase de recados y

mensajes entre presas de distintas galerías, así como introducir cartas desde fuera. Por su parte, Blanca, que había sido pianista, toca el armónium de la capilla de la cárcel, con el que acompaña a las cuarenta voces que conforman el coro carcelario. Núñez Targa cuenta que al coro acudieron las presas para comprender mejor el folklore español: «las graves canciones castellanas alternan con las alegres “pandeiradas” y los melancólicos “alalás” de Galicia; la jota viril, con la rítmica sardana» (2016: 75), cada una aporta los cantares de su tierra y quedan unidas entre sí. También Dolores Botey destaca el coro en sus memorias como un modo de unión entre las presas. Para ella, era un motivo para verse las mujeres de todos los departamentos y salir de la monotonía de juicios, penas de muerte y fusilamientos: «éramos una gran familia que estábamos unidos en el dolor, y todas teníamos los mismos deseos e ilusiones» (Botey Alonso, 2019: 40).

La música es, en definitiva, inseparable de la experiencia femenina en Ventas. En el documental *Que mi nombre no se borre de la historia*, se alude a los cantares jocosos de las presas: «En la cárcel de las Ventas, hay un sótano modelo / y en el sótano unas niñas que nos reímos del mundo entero. / A las seis de la mañana, tocaban a levantarse / y las niñas no querían porque se rién de la Falange. / Los soldaditos de Franco aprovechan la ocasión / para tirarnos tiritos a las menores de la prisión», canta Maruja Borrell mientras sobre la pantalla se proyectan fotografías en blanco y negro de las presas, sonrientes. Mercedes Núñez explica en su obra cómo nada más ingresar en Ventas, una reclusa entonó para ella un chotis sobre la *Pepa*, la pena de muerte: «*Es la Pepa una gachí / Qu'está en moda en tí Madrid / Y que tíé predilección por los rojillos...»*⁷ (2016: 37). El cantar, en esas condiciones, suponía todo un acto de resistencia, de rebeldía, que, como señala la autora, es expresada con un sorprendente sentido del humor. A coro, las jóvenes reclutas continuaron: «*La cárcel de Madrid / Es una gran prisión / Donde se muere el preso / Por falta de atención...*» (Núñez Targa, 2016: 38). Para culminar el recital de bienvenida, Núñez Targa recuerda, si bien escribe siempre en presente, cómo le cantaron la canción de Ventas con música de «La Madelón», canción cuyas primeras estrofas son entonadas hasta en dos ocasiones en la película de *Las 13 rosas* de Emilio Martínez-Lázaro. Primero, en el patio de la prisión, donde con felicidad la cantan Julia, Virtudes, Elena y Dionisia; y, en una escena posterior, en la que las jóvenes están incomunicadas, cada una en una celda, por negarse a cantar el *Cara al sol* en el recuento tras quejarse de la muerte de otro niño. Desde cada una de las celdas, las jóvenes entonan esta famosa canción compuesta por las presas en ese año de 1939:

⁷ La letra también la transcribe Dolores Botey (2019: 42-43), quien explica que lleva la música del chotis de *Las Leandras*.

Cárcel de Ventas
hotel maravilloso,
donde se come
y se vive a tó confort,
donde no hay
ni cama ni reposo,
y en los infiernos se está mucho mejor.

Hay colas hasta en los retretes
rico cemento dan por pan,
lentejas, único alimento
un plato al día te darán.

Lujoso baldosín
tenemos por colchón
y al despertar tenemos
deshecho un riñón (Hernández Holgado, 2003: 9).

De igual forma, en la película, las Trece Rosas también corean «La joven guardia», el himno oficial de la Unión de Juventudes Comunistas, en el furgón que las traslada al cementerio del Este, donde serán ejecutadas. Si bien pudiera parecer inverosímil que se pusieran a cantar en esas circunstancias, Núñez Targa fue testigo de los cantares de las jóvenes: «¡Qué alhajas de muchachas! Parecían rosas. Cuando vinieron a sacarlas marcharon a la muerte como verdaderas heroínas, dando vivas y cantando» (2016: 55).

Las canciones entonadas por las mujeres de Ventas reflejan su valentía ante la adversidad: están llenas de ironía, pero también de espíritu militante, y son testimonio de la sororidad que se vivió entre muros. Todas las obras analizadas evidencian cómo las reclusas se protegieron entre sí, ayudándose y enfundándose ánimo, forjando lazos de amistad. En ese contexto de encierro y sufrimiento, la solidaridad se convirtió en un pilar esencial para sobrellevar la dureza a la que estaban sometidas en el día a día. Como señala Juana Doña, «la colectividad tenía que estar por encima de cualquier otro interés» (1978: 142), y esa colectividad se tradujo en resistencia y afectividad, en voces que se han atrevido a denunciar lo que se vivió en esta cárcel madrileña. Sus testimonios dan cuenta tanto de su experiencia como de la de sus compañeras silenciadas, cuyas historias siguen resonando gracias también a las creaciones de las últimas décadas, que han recuperado y reivindicado su memoria. La película *Las 13 rosas* muestra a sus protagonistas cogiéndose de las manos antes de ser fusiladas, en un último gesto de apoyo mutuo. Esta imagen, extensible a todas las reclusas que pasaron por Ventas, ejemplifica cuán unidas estuvieron.

4. CONCLUSIONES

El análisis de la representación de la cárcel de mujeres de Ventas en la literatura y el cine revela la importancia de las manifestaciones artísticas en la reconstrucción de la memoria histórica. A través de testimonios, memorias y películas documentales, así como de novelas y audiovisuales en las que lo narrado tiene un carácter imaginario, pero basado en hechos reales, se han recuperado muchas de las voces de quienes padecieron la represión franquista en este espacio. Walter Benjamin escribió que «la función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración, la memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo» (1999: 129). Para Benjamin, la memoria preserva el pasado. En contraste, el recuerdo tiene un carácter disruptivo y fragmentario, pues no se limita a conservar el pasado: lo descompone y lo reconfigura en función de nuevas interpretaciones, es decir, el recuerdo es una elaboración del pasado desde el presente.

Esta reflexión resulta pertinente en relación con las obras que representan las experiencias de las mujeres encarceladas en Ventas, ya que no solo muestran una voluntad historicista; expresan también un afán de reconstrucción de un tiempo anterior e incluso de reimaginarlo a través de personajes ficticios. Isaac Rosa considera que «eso que llamamos memoria colectiva, lo es en tanto que de uso, no de origen; es decir, se llama colectiva porque es usada por la colectividad, no porque sea fruto de ese colectivo. Más bien es una memoria dada, otorgada» (2009: 57), la cual ha sido construida por varios agentes, entre los que se encuentra la ficción. En este sentido, Rosa recalca que el creador de ficción que propone un discurso sobre la Guerra Civil o el franquismo tiene una responsabilidad, pues el lector o espectador va a percibir la obra «como una imagen cierta del pasado, como un relato a incorporar a esa memoria colectiva» (2009: 58).

En el caso de las escrituras y los audiovisuales sobre las mujeres de Ventas, ya sea desde la no ficción o desde la ficción, ambos han desempeñado un papel crucial en la reivindicación de sus historias, permitiendo la emergencia de voces antes silenciadas, creando una imagen plural para la memoria colectiva. Asimismo, existe una interacción entre memoria y posmemoria en la construcción de los hechos. Por un lado, los testimonios directos, escritos por mujeres que estuvieron encarceladas, ofrecen un registro histórico, no ficcional, si bien tampoco exento de literatura. En ellos, además de operar el recuerdo —todos los textos fueron elaborados desde la distancia temporal—, el yo narrador crea a su yo narrado, lo que constituye un rasgo formal, pero también ontológico de toda estructura literaria. Hayden White defiende este maridaje entre la literatura y la historia de la siguiente manera: «los hechos no cuentan su propia historia» (2003: 20), por lo que se ha de llevar a cabo «una operación literaria,

productora de ficción, que de ninguna manera atenta contra el estatus cognitivo del relato, sino que es la operación necesaria para lograr refamiliarizarnos, a nosotros los lectores, con sucesos ajenos u olvidados» (White, 2003: 20).

Por otro lado, las narrativas ficcionales —bien sean novelas o películas— otorgan una visión del mundo para una parte de la ciudadanía para la que la ficción es una referencia real, «que incluso construyen y fijan su conocimiento histórico a partir del discurso de la ficción, puesto que conceden a las novelas [y a la ficción audiovisual] un valor testimonial, incluso un valor científico, a la altura de la historia, la psicología o la antropología» (Rosa, 2009: 60). La producción ficcional alcanza a sectores de la población que, de otro modo, no habría accedido a los hechos. Así, por ejemplo, el estreno de la película *Las 13 rosas* de Martínez-Lázaro puso en el centro del debate público la historia de las trece jóvenes ejecutadas por el franquismo, hasta entonces poco conocida en España. Hoy en día, gracias a la difusión del filme y a la recuperación de este episodio en otros ámbitos culturales, su historia ha trascendido lo historiográfico para pasar a formar parte del imaginario colectivo. En este sentido, Robert Stam remarca cómo, desde una perspectiva derridiana, en las adaptaciones cinematográficas de textos literarios, «el prestigio aurático del original no resulta contrario a la copia; más bien, el prestigio del original es *creado* por las copias, sin las cuales la mera idea de originalidad no tendría sentido» (2014: 33-34). Por ello, puede afirmarse que tanto *Las 13 rosas* como la adaptación de *La voz dormida* de Zambrano no traicionan los textos de los que parten; al contrario, los revalorizan y amplifican su alcance, contribuyendo a consolidar su presencia en un marco cultural compartido. Además, Stam subraya que la adaptación «puede entenderse como una orquestación de discursos, talentos y huellas, es decir, como una construcción “híbrida” que mezcla diferentes medios, discursos y colaboraciones» (2014: 34-35). En esta línea, resulta pertinente considerar el planteamiento de Lauro Zavala, quien sostiene que el análisis de una adaptación debe atender a la especificidad del lenguaje cinematográfico. El texto literario se presenta, entonces, como un palimpsesto, es decir, como una obra inscrita en un lenguaje artístico completamente distinto (Zavala, 2007: 13). El cine no se limita a reproducir el texto escrito; lo reinterpreta, lo transforma y lo reinscribe en un nuevo sistema de significación. Las películas de Martínez-Lázaro y Zambrano adquieren sentido desde su propia autonomía expresiva, marcada por la divergencia inherente a su lenguaje. La hibridez a la que se refiere Stam, evidente en ambas producciones, así como el lenguaje particular que destaca Zavala, les confiere una riqueza que posibilita nuevas formas de recepción crítica y reflexión histórica por parte de los

espectadores, fortaleciendo la función social del arte en la preservación de la memoria.

En definitiva, la constante producción cultural en torno a la cárcel de Ventas demuestra que la necesidad de recordar y reinterpretar el pasado sigue siendo relevante en el presente. Pero más allá del debate sobre la importancia de la ficción y la no ficción en el conocimiento de la historia reciente de España, es necesario concluir destacando cómo las obras analizadas evidencian que el sistema carcelario fue percibido como un espacio de represión —un no lugar diseñado para anular la identidad, especialmente la política— y, a la vez, como un entorno donde las prisioneras actuaron con solidaridad. A pesar del hacinamiento, las sacas, la alta mortalidad infantil y el férreo control de las autoridades, lograron apoyarse unas a otras y reafirmarse a sí mismas. La cárcel de Ventas de los primeros años de la posguerra fue un escenario de sufrimiento, pero también de resistencia y amistad.

Los relatos analizados en este artículo resaltan experiencias específicamente femeninas y feministas, si bien Juana Doña lamentaba en 1978 no haber enfatizado más las condiciones de las mujeres en su novela-testimonio, abordando aspectos poco tratados en el discurso hegemónico: «Se puede contar con los dedos de las manos lo que fuera y dentro del país se ha impreso para denunciar y poner al desnudo las iniquidades que las mujeres han sufrido y sufren en las cárceles de nuestra geografía. A las mujeres se les ha dedicado unas líneas apenas, en ese río de volúmenes que se ha escrito sobre la guerra civil y la resistencia en nuestro país» (1978: 16), declaraba. Afortunadamente, si Doña pudiera acceder ahora a toda la producción sobre la experiencia carcelaria de las mujeres, comprobaría que gran parte de ese vacío ha sido subsanado y que además se han puesto de relieve procesos, anteriormente señalados, como la menstruación o la menopausia dentro de ese contexto penitenciario. Estas cuestiones, por lo común aún silenciadas en nuestra sociedad actual, aparecen de manera natural en estas obras. Además, resulta especialmente significativo que incluso los testimonios escritos durante la segunda mitad del siglo XX den cuenta, de manera temprana, de lo que hoy denominamos sororidad.

Las producciones sobre la prisión de Ventas responden a lo que Beatriz Sarlo ha denominado como *giro subjetivo*, un «reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes» (2005: 22), que destaca la voz de sus protagonistas, otorgando valor de verdad a la subjetividad, convirtiéndose esta en eje de la reconstrucción histórica. Frente a un discurso único, son obras polifónicas que resignifican el pasado. Ricard Vinyes señala que las presas políticas tenían dos objetivos inseparables frente al poder y las formas de dominio establecidas por el Estado y la Iglesia: «salvar su vida y afirmar su identidad política» (2002: 14). Estas dos dimensiones

están presentes en todas las obras que documentan la experiencia femenina en Ventas, donde la represión, lejos de anularlas, fortaleció sus convicciones y reafirmó su identidad.

Así, el estudio de estas narrativas permite comprender cómo la memoria histórica se construye tanto en el ámbito colectivo como en el individual, desmintiendo la existencia de un único discurso oficial del pasado. Esta pluralidad de voces y sentidos que se entrelazan en las obras responde también a una lógica intertextual, en la que cada nueva narrativa construye y reconstruye la memoria a partir de otras. Tal como afirma Lauro Závala, «la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye» (2018: 132), lo que resalta el papel activo del receptor en la configuración del significado de las obras y en la relectura del pasado. En conclusión, la literatura y el cine han sido fundamentales para preservar, reconstruir y transmitir la memoria histórica de la represión franquista, particularmente en lo que respecta a la experiencia de las mujeres en la cárcel de Ventas, porque la historia no solo pertenece a quienes lograron contar su vida, sino también a quienes fueron forzadas al silencio. Y es a través de estas narrativas, de los recuerdos de sus compañeras y de quienes han decidido visibilizarlas, que su memoria pervive.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio (2009), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- AUGÉ, Marc (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAL, Mieke (1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- BENJAMIN, Walter (1999), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Buenos Aires, Taurus.
- BOTEY ALONSO, Dolores (2019), *Memorias de una anarquista. Diez años, tres meses y 120 horas de prisión*, Mallorca, Lleonard Muntaner.
- CAÑIL, Ana R. (2011), *Si a los tres años no he vuelto*, Madrid, Espasa.
- CASTEJÓN HERNÁNDEZ, Pablo (2014), «Violencia política en el Madrid de Posguerra. El caso de la Prisión de Porlier (1939-1944)», *Revista de Estudios Penitenciarios*, 266, págs. 9-82.
- CHACÓN, Dulce (2002), *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.
- CUEVAS GUTIÉRREZ, Tomasa (2004), *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- DOÑA, Juana (1978), *Desde la noche y la niebla (Mujeres en las cárceles franquistas). Novela-testimonio*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006), «Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-

- 2005)», en VV.AA., *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, El Puerto de Santa María, 9, 10 y 11 de noviembre de 2005*, Cádiz, Fundación Luis Goytisolo, págs. 41-56.
- FERRERO, Jesús (2003), *Las trece rosas*, Madrid, Siruela.
- FONSECA, Carlos (2004), *Trece Rosas Rojas. La historia más conmovedora de la guerra civil*, Madrid, Temas de Hoy.
- FOX, Manuela (2012), «Las Trece Rosas: de la historia a la ficción», en P. Botta et al. (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 5, Roma, Bagatto Libri, págs. 270-279.
- GARCÍA-MADRID, Ángeles (1982), *Réquiem por la libertad*, Madrid, s.e.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006), *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- HERNÁNDEZ HOLGADO, Fernando (2003), *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons.
- HIRSCH, Marianne (2015), *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpe Noctem/PanCrítica.
- JAKOBSON, Roman (1996), «Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción», en D. López García (ed.), *Teorías de la traducción: antología de textos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 494-502.
- JENKINS, Henry (2017), «Adaptation, Extension, Transmedia», *Literature/Film Quarterly*, 45/2, s. pág.
- LEÓN-SOTELO, Trinidad de (2002), «Dulce Chacón publica *La voz dormida*, basada en testimonios reales», *ABC*, s. pág. [En línea: https://www.abc.es/cultura/libros/abci-dulce-chacon-publica-dormida-basada-testimonios-reales-200209060300-127621_noticia.html. Fecha de consulta: 02/03/2025].
- LINDO, Elvira (2016), «Gracias, Mercedes», en M. Núñez Targa, *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*, Sevilla, Renacimiento, págs. 7-12.
- LÓPEZ, Ángeles (2006), *Martina, la rosa número trece*, Barcelona, Seix Barral.
- LÓPEZ CANICIO, Gemma (2017), «Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13, págs. 176-198.
- NÚÑEZ TARGA, Mercedes (2016), *El valor de la memoria. De la cárcel de Ventas al campo de Ravensbrück*, Sevilla, Renacimiento.

- PÉREZ CARRERA, José Manuel (2020), «Memoria de la guerra civil en la narrativa del siglo XXI», en P. López López y M. A. García Moreno (coords.), *Papeles de la memoria: aportaciones al estudio de la represión franquista*, Asturias, Trea, págs. 75-102.
- ROSA, Isaac (2009), «La construcción de la memoria de la guerra civil y la dictadura en la literatura reciente española», en A. Ribeiro de Menezes et al. (eds.), *Guerra y memoria en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, págs. 209-228.
- SARLO, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VINYES, Ricard (2002), *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid, Temas de Hoy.
- WACHOWSKA, Judyta (2012), «El universo carcelario femenino del régimen franquista: entre historia, (pos)memoria y la novela histórica actual», *Sociocriticism*, 27, págs. 175-214.
- WHITE, Hayden (2003), *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós.
- ZAVALA, Lauro (2007), «Del cine a la literatura y de la literatura al cine», *Casa del Tiempo*, 95/96, págs. 10-13.
- ZAVALA, Lauro (2018), *Para analizar cine y literatura*, Madrid, El Barco Ebrio.

Fecha de recepción: 09/03/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.