

**LA VOZ DORMIDA, DE LA LITERATURA AL
CINE: REPRESENTACIÓN Y MEMORIA DE LA
EXPERIENCIA CARCELARIA FEMENINA**

**LA VOZ DORMIDA, FROM LITERATURE TO
CINEMA: REPRESENTATION AND MEMORY OF
THE FEMALE PRISON EXPERIENCE**

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO

Universidad de Salamanca

zapa@usal.es

0000-0003-1288-4651

Resumen: El artículo analiza las relaciones entre la novela de Dulce Chacón *La voz dormida* y su homónima adaptación cinematográfica, de Benito Zambrano. Partiendo de su respectiva imbricación en la literatura y el cine de la memoria, así como en la tensión entre realidad y ficción que manifiestan, el artículo se interesa por la dimensión memorística de las obras, centrado en la configuración del personaje de la mujer republicana como sujeto político activo, y en el modo en que acometen su representación del espacio carcelario femenino, a través del que se muestra el poder represor del franquismo.

Palabras clave: *La voz dormida*, Dulce Chacón, Benito Zambrano, Memoria, Cárcels de Mujeres, Mujeres Republicanas

Abstract: This paper analyses the relationship between Dulce Chacón's novel *La voz dormida* and its homonymous film adaptation by Benito Zambrano. Starting from their respective overlapping in the literature and cinema of memory, as well as the tension between reality and fiction that they manifest, the paper focuses its interest on the memorial dimension of the works, centered on the configuration of the character of the republican woman as an active political subject, and on the way in which they undertake their representation of the female prison space, through which the repressive power of Franco's regime is shown.

Key words: *La voz dormida*, Dulce Chacón, Benito Zambrano, Memory, Women's Prison Ward, Republican Women

1. REPRESENTACIÓN

La voz dormida, tanto en su versión literaria original (Dulce Chacón, 2003) como en su posterior adaptación fílmica homónima (Benito Zambrano, 2011), es uno de los más sintomáticos ejemplos de la dimensión memorística adquirida por ciertas creaciones culturales y artísticas aparecidas en España en las postrimerías del siglo XX y los inicios del XXI. Más allá de abordar el recuerdo traumático del pasado violento de la guerra y la dictadura, este tipo de obras se caracteriza de forma específica por la dimensión pragmática de la que se dotan, a través de la que pretenden dar a conocer determinados acontecimientos o experiencias correspondientes a la realidad histórica habitualmente silenciados. En este caso, tales eventos, enmarcados dentro de la «utilización de la memoria por parte del franquismo [...] que pone el acento fundamentalmente en destruir al otro» (Cuesta, 2008: 150), se identifican con las vivencias de las presas republicanas en la primera posguerra, que «no alcanzaron su plena integración en el campo literario» (Oleza, 2023: 782) hasta la aparición de la novela de Dulce Chacón en 2001¹, pese a haber sido abordadas previamente en testimonios directos como los de Juana Doña (*Desde la noche y la niebla*, 1978) o Tomasa Cuevas (*Cárcel de mujeres*, 1985-1986)².

En concreto, *La voz dormida* narra las penurias que sufren una serie de presas políticas en la madrileña cárcel de Ventas. Pese a que a lo largo de la obra aparecen numerosos personajes a través de los que se quiere mostrar la complejidad, y también la universalidad, del drama carcelario, Hortensia, Elvira, Remedios y Tomasa se erigen como protagonistas fundamentales. A través de la narración de sus experiencias por una voz externa que muestra desde la primera línea de la novela su absoluta omnisciencia —«la mujer que iba a morir se llamaba Hortensia» (Chacón, 2003: 13)—, la novela va mostrando las condiciones de vida en la prisión, caracterizadas por el hambre, el hacinamiento y el maltrato. Aunque fue concebida a comienzos de la década de 1930 como «Prisión Modelo» dentro de la reforma del sistema penitenciario que ideó Victoria Kent durante los primeros años de la II República —y a caracterizarse, siguiendo el objetivo general de

¹ La condición fundacional de la obra literaria no es compartida por su trasvase cinematográfico, puesto que antes de su aparición se habían estrenado al menos tres películas españolas ambientadas en las cárceles de mujeres del franquismo: *Entre rojas* (Azucena Rodríguez, 1995), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007) y *Estrellas que alcanzar* (Izarren Argia, Mikel Rueda, 2010).

² La obra de Cuevas, aparecida originalmente en tres volúmenes compilados en 2004 bajo el título unitario *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, no solo se ocupa de su experiencia carcelaria, que le llevó pasar cinco años por diversos penales del país debido a su militancia comunista, sino que recoge testimonios de otras presas políticas que hubieron de cumplir condena durante el franquismo.

humanizar las prisiones y privilegiar la reinserción frente al mero castigo, por carecer en principio de celdas de castigo y estar especialmente preparada para acoger a madres con hijos—, la cárcel de Ventas terminó por convertirse «en una cloaca: con cabida para 500, [...] albergó a 6000 presas amontonadas, apenas cuidadas ni alimentadas» (Graff, 2017: 174). Esta degradación es reflejada en la obra que, además de describir el espacio físico humano y físico de la cárcel, así como de exponer las rutinas a las que habían de someterse las prisioneras, va relatando anécdotas particulares protagonizadas por cada una de estas mujeres para escenificar el opresivo y cruel contexto en el que se ven obligadas a convivir. Así, por ejemplo, se relata cómo Elvira tiene las piernas doloridas por haber permanecido arrodillada durante varias horas sobre garbanzos que se le clavaron en la piel; con qué saña Tomasa es abofeteada, con un tortazo que «resuena en la galería», por una funcionaria tras negarse a obedecerla; o cómo a Hortensia, poco antes de ser ejecutada, se le niega que amamante a su bebé, nacida en la prisión, al negarse a comulgar para recibir el sacramento de la extremaunción (Chacón, 2003: 19, 43 y 219).

En general, la representación de la prisión de Ventas que acomete *La voz dormida* confirma la concepción «heterotópica», de «lugar otro» (Foucault, 2010: 25), del espacio penitenciario, especialmente perceptible en regímenes autoritarios como el franquismo, en los que la vida en las cárceles acostumbra a estar presidida «por el vacío reglamentario, la arbitrariedad, los mecanismos de distinción y la compraventa de beneficios» (Macsutovici, 2019: 292)³. Para subrayar esta interpretación diferencial, una de las líneas argumentales de la obra está protagonizada por Pepita, la hermana de Hortensia, quien se instala en Madrid para poder estar cerca de ella y comienza a trabajar como empleada del hogar. Su peripecia, marcada por las continuas visitas a la prisión y por la realización de las tareas que le encarga su hermana para entrar en contacto con la guerrilla antifranquista en la que está enrolado su cuñado —gracias a las que conoce a quien con el paso del tiempo se convertirá en su marido—, permite reforzar el contraste en las normas y actitudes que rigen en la prisión con las del mundo exterior. Pepita se desplaza con cierta libertad por las calles de Madrid y no experimenta las penurias de las internas —no pasa hambre, por ejemplo, a pesar de tener que soportar la escasez de alimentos que lleva a tener que comer «el milagro de la tortilla sin huevo» o «las

³ La aleatoriedad de muchas de las decisiones que se tomaban en la prisión, solo explicable por el deseo de sus responsables de exhibir su poder y su posición de autoridad, también afectaba a los familiares de las internas. Tal y como se muestra en la novela y en la película, en ocasiones se les vetaba la entrada en la cárcel para visitar o entregar algún tipo de material a las presas sin previo aviso ni razón aparente y con el único afán de humillarlos después de esperar durante varias horas haciendo cola.

mondas del pepino»—, pero sufre igualmente el miedo, sobre todo cuando tiene que llevar a cabo las actividades clandestinas que se le encomiendan, que llevan al narrador a presentarla como una mujer «de ojos asustados» (Chacón, 2003: 66 y 81). Se demuestra así que la vigilancia y el castigo, objetivos fundamentales de todo universo carcelario según Foucault (2023), trascendían los muros de la cárcel, hasta el punto de que no sería descabellado concebir la España de la dictadura como «una inmensa prisión»⁴ en la que, para conseguir el control de la sociedad, lugares como Ventas servían específicamente para «doblegar y transformar» (Vinyes, 2006: 156).

Dentro de ese objetivo general de dominación, las cárceles de mujeres constituían «el espacio en el que el poder represivo se manifestó de la manera más desnuda y brutal», ya que en ellas el régimen franquista exhibía «un poder basado en unas relaciones de género y de clase establecidas en la jerarquía» (Verdugo, 2008: 155). Las presas, especialmente las que lo eran por motivos políticos, eran objeto de unos mecanismos de represión específicos, diferentes a los de los hombres, a través de los que no solo las castigaban por defender unas ideas o una moralidad diferentes a las que el franquismo trataba de imponer, sino también por no responder a los modelos hegemónicos de mujer imperantes en la época. Se trataba, pues, de «vigilar, castigar, reeducar y purificar», partiendo de la premisa de que las cárceles eran «espacios de redención moral en los que las presas políticas eran consideradas como degeneradas morales a las que había que apartar de la sociedad» (Verdugo, 2018: 171), lo que se muestra en la novela y en la película con las palabras que uno de los sacerdotes de la prisión dirige a las internas en la homilía de unas de las misas a la que se les obliga a acudir —pues, como también se señala en la obra, «el culto religioso forma parte de la reeducación»—: «Sois escoria, y por eso estáis aquí. Y si no conocéis esa palabra, yo os voy a explicar lo que significa. Mierda, significa mierda» (Chacón, 2003: 122-123). Las agresiones verbales son, de hecho, constantes, como se observa en la recurrencia con la que las monjas y las funcionarias, que acostumbran a dirigirse a las internas gritando y no hablando, las tildan de «bestias comunistas» o «sacrílegas» (Chacón, 2003: 124-125).

Las prisiones femeninas pretendían reestablecer los roles de género tradicionales, lo que explica que *La voz dormida* insista tanto en cómo los principales sostenes ideológicos del régimen —la Iglesia y la Falange, encarnados por las monjas y las funcionarias, pertenecientes a la Sección Femenina— se erigen en figuras de autoridad dentro de la cárcel y tratan de imponer de forma violenta su ideario, tal y como se

⁴ Se calcula que, a comienzos de la década de 1940, la población carcelaria en España ascendía a 300.000 presos, de los que alrededor de 18.000 eran mujeres (Molinero, Sala y Sobrequés, 2006).

manifiesta, por ejemplo, cuando se intenta obligar a las reclusas, bajo brutal coacción, a besar una talla del Niño Jesús (Chacón, 2003: 124). Con la excepción de Mercedes, la única funcionaria que muestra empatía con las presas y las trata de forma humanitaria, los personajes femeninos victimarios se adecúan al ideal de «feminidad viril» que, gracias fundamentalmente al empeño de la Falange, se impuso como modelo para las mujeres de la dictadura, de quienes se esperaba que se comportaran con «sobriedad, rectitud, fuerza, decisión y compostura» (Box, 2024: 50)⁵. No en vano, en la adaptación cinematográfica se muestran algunos planos del exterior de la prisión, en cuyos muros puede leerse la pintada: «Falange te vigila. Fe, tesón y disciplina». El filme también incide de forma mucho más explícita que la obra literaria en el comportamiento violento con el que los responsables del régimen llevan a cabo sus mecanismos de control y represión a través de algunas escenas en las que se muestra con detalle, y con una puesta en escena tremendista que intensifica la sensación de terror que se vive en la prisión, cómo las presas son maltratadas físicamente e incluso ejecutadas.

Frente a esas actitudes, el sentimentalismo con el que Hortensia y Pepita viven sus respectivas historias de amor con representantes de la guerrilla antifranquista, también subrayado en el filme respecto a la novela, evidencia cómo su construcción como mujeres libres trata de oponerlas al modelo hegemónico de feminidad imperante durante toda la dictadura. A esa configuración contribuye su compromiso político, que las convierte en personajes activos que se implican en la lucha política y en la guerra, trascendiendo el modelo de mujer doliente que se limita a esperar y a sufrir. Sin embargo, pese a no corresponderse con el modelo de mujer sumisa y pasiva del franquismo, en los dos personajes filmicos, a diferencia de los literarios, se percibe cierta subordinación, pues su desarrollo como sujeto político se constituye a partir del hombre —especialmente en el caso de Pepita, quien parece que colabora con la guerrilla más por cuestiones sentimentales que por verdaderas convicciones ideológicas—, al igual que sucede con las protagonistas de películas como *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) o *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga, 2019) —esposas de que han de mantener la normalidad y evitar levantar sospechas mientras sus maridos permanecen escondidos en sus propias casas para huir de las represalias franquistas—.

⁵ De una de las monjas se dice que «le irrita que las internas pierdan el control», pues «la disciplina comienza por el control», y así se lo hace saber a Elvira en un momento en el que, al evocar la libertad perdida, comienza a llorar: «Sabe de sobra que no quiero lágrimas aquí. Sabe de sobra que no consiento una sola rabieta» (Chacón, 2003: 148).

Lejos de ser baladí, la presentación de la experiencia carcelaria como un drama colectivo del que participan diversas mujeres se revela fundamental pues, por un lado, permite otorgarle un sentido universal que convierte a la obra en un alegato contra la brutalidad de cualquier sistema punitivo —lo que se refuerza con la inclusión de una cita paratextual de Paul Celan⁶, superviviente de los campos de trabajo nazis e hijo de deportados judíos— y, por otro, expone el carácter gregario de las internas, que deriva en continuas muestras de solidaridad y afecto entre ellas —y, gracias a personajes como Pepita, también entre quienes están dentro y quienes están fuera—. Las presas se cuidan y animan y «comparten momentos de encuentro, luego de la llegada de visitas y la entrega de paquetes: se comparten noticias, alguna comida [...] y también sueños y esperanzas, comparten también recuerdos» (Gruber, 2021: 88). Tales actos de convivencia no solo ayudan a sobrevivir al angustioso contexto en que se encuentran, sino que también enfatizan los lazos ideológicos que las vinculan, provocando con ello que su identidad sea configurada de forma simultánea por su condición de víctimas y por su compromiso antifranquista. De ahí que, en uno de los diálogos de la novela, reproducido de forma casi literal en la película, Hortensia exhorta a sus compañeras «a sobrevivir» y les recuerda que «resistir es vencer» (Chacón, 2003: 122-123). Asimismo, en la obra se relata cómo las presas entonan desde sus celdas la *Internacional* pese a los gritos de las celadoras exigiendo silencio. Concebido como un gesto de resistencia frente al poder que las oprime y maltrata, el canto colectivo termina por adquirir un sentido esperanzador que trata de dignificar y dar sentido a la experiencia carcelaria, como se muestra al señalar que, mientras cantan el himno obrero, «Elvira dirige al canto con los brazos sin poder controlar la emoción, alzando con sus manos el oleaje de un mar puesto en pie, sin advertir que le sangran de nuevo las rodillas» y «Hortensia olvida por un momento el dolor de las suyas y canta mirándose el vientre [...] con las palmas abiertas rodeando su embarazo [mientras] sus dedos amorosos repiquetean llevando el ritmo» (Chacón, 2003: 46)⁷. Según Sánchez Noriega, la presencia de escenas como estas, en las que se conjuga el hermanamiento con el

⁶ «En vano dibujas corazones en la ventana: / el caudillo del silencio / abajo, en el patio del castillo, alista soldados», incluida en uno de los poemas de *Reja de lenguaje* (Sprachgitter, 1959).

⁷ El valor esperanzador de la música aparece también en la película en la escena en la que, en una de sus visitas, Pepita canta junto a Hortensia una nana. A través de la concatenación de primeros planos y de la intensificación de un sonido que, pese a ser emitido por los propios personajes, genera la sensación de ser heterodiegético, llegando a anular los murmullos de la ambientación sonora, se muestra la unión de las dos hermanas, que parecen lograr trascender la separación física que imponen los muros de la prisión.

compromiso político, así como la ausencia de actos de violencia o conflictos entre las internas, provoca que *La voz dormida* se aparte «de los esquemas habituales» (2016: 322) del cine penitenciario masculino y reclame, al igual que otros dramas históricos con los que está intensamente emparentada como *Las 13 rosas*, una clasificación taxonómica diferente, basada en la perspectiva de género.

A medida que transcurre la acción argumental de la obra, y gracias a la omnisciencia del narrador, al uso de recursos analépticos y al relato en estilo directo en los diálogos, se van conociendo los pormenores de la vida de las protagonistas, con especial atención a su participación en la Guerra Civil. De esa forma, *La voz dormida* se va configurando como un crisol de historias anónimas en las que entrecruzan detalles de la vida personal de las internas con acontecimientos históricos. El lector puede conocer así, por ejemplo, que toda la familia de Tomasa fue ejecutada por la Guardia Civil o que Elvira y Hortensia tienen conexiones con el maquis. La ruptura de la linealidad temporal que provoca la introducción de los antecedentes biográficos de los principales personajes —mostrados en la película exclusivamente a través del diálogo, sin que haya saltos temporales hacia el pasado— permite que, aunque *La voz dormida* verse fundamentalmente sobre la presión, haya una representación de la Guerra Civil como «espacio utópico que funciona como el marco histórico ideal en el que reinventar y recrear un patrón específico de identidades» (Gómez López-Quñones, 2006: 2010). Las protagonistas, al igual que los personajes masculinos de la guerrilla con los que se relacionan sentimentalmente, se configuran a partir de sus convicciones políticas y del compromiso de su militancia, lo que provoca que su situación en la cárcel —o en la clandestinidad en el caso de los hombres— no sea percibida simplemente como la de quien es «arrastrado o llevado por el vendaval de la historia», sino la de quien es un sujeto activo, «insertado en un transcurrir histórico que explica finalmente lo que ha llegado a ser» (Gómez López-Quñones, 2006: 204). De ahí que no pueda reprocharse a la novela de Chacón —ni tampoco a la adaptación de Zambrano, pese a verse lastrada por ciertos procedimientos simplificadores que debilitan su interpretación histórica en favor de la esquematización de la intriga argumental— el carácter «aideológico» que David Becerra (2015) reprochaba a buena parte de las aproximaciones a la contienda de la literatura española del siglo XXI. Frente a «la reducción fratricida del conflicto, el individualismo, el neohumanismo y la despolitización» (Becerra, 2015: 230), en *La voz dormida* la política y la ideología constituyen un factor fundamental para entender la historia.

La introducción de estas semblanzas biográficas permite conectar el drama personal de las internas con el contexto general de España en las postrimerías de la contienda bélica y la inmediata posguerra, al que

también se alude al incluir alusiones a personajes reales como las «Trece rosas» —y, en especial, a Julia Conesa, de la que se incluye la última carta que escribió desde prisión antes de ser ejecutada, que termina con la famosa petición de que su nombre «no se borre de la historia» (Chacón, 2003: 199)— y a acontecimientos como la masacre de Paracuellos del Jarama, evocada al recordar la participación en la guerra de los personajes, o la fallida operación por la que las guerrillas comunistas trataron de derrocar a Franco tras acceder a España desde el exilio francés por el Valle de Arán. En su afán por representar de forma global el drama histórico que supuso el régimen franquista, la obra de Chacón no se limita a mostrar lo sucedido a finales de la década de 1930 y durante la de 1940, sino que extiende su arco temporal gracias al personaje de Tensi, la hija de Hortensia nacida en prisión, y al desarrollo de la trama argumental de Pepita, separada durante toda la dictadura de su marido, encarcelado por su implicación en las actividades de la guerrilla antifranquista hasta el indulto masivo concedido en 1963 con motivo de la elección de Pablo VI como Papa.

Frente al carácter coral de la novela, la película de Benito Zambrano se centra especialmente en la peripecia de las hermanas Hortensia y Pepita, tal y como se corrobora en el paratexto que supone el cartel promocional, que las muestra junto a sus respectivas parejas. De este modo, el trasvase sigue el procedimiento, habitual en la adaptación fílmica de novelas, de «reducción», consistente en que «del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas, se unifican acciones reiteradas, etc.» (Sánchez Noriega, 2000: 69). Su aplicación provoca que los personajes de Tomasa, Elvira y Remedios aparezcan difuminados en la versión cinematográfica, ya que se aportan menos datos sobre ellos y se reduce su participación en la trama, que en su vertiente carcelaria se focaliza sobre Hortensia. Así se entiende que, a diferencia de lo que sucede en la novela, que dedica su tercera y última parte a relatarlo, lo sucedido después de su ejecución aparezca exclusivamente en la secuencia final, en la que una voz en off identificada con Tensi, que en la película solo ha aparecido previamente como recién nacida, relata desde un tiempo ulterior al que representan las imágenes cómo fue evolucionando el régimen franquista, y con él los personajes de la película durante de las décadas de 1950 y 1960. Esta prolepsis se manifiesta solo en el código auditivo, pues mientras se escucha la voz de Tensi las imágenes muestran a Pepita saliendo de la cárcel para recogerla después de la muerte de su madre y despidiéndose de su marido cuando es trasladado a prisión.

El otro gran cambio formal de la adaptación de Zambrano tiene que ver con la construcción argumental, que prescinde del fragmentarismo de la obra literaria —dividida en tres bloques y distribuida en 85 breves capítulos dotados en ocasiones de autonomía

semántica y sin que exista siempre ilación de contenido entre ellos, pues la unidad viene dada más por el ambiente que se trata de representar que por la narración de una historia determinada—. Siguiendo el habitual esquema tripartito de introducción, nudo y desenlace, la trama se va desarrollando de forma mucho más canónica a través de una estructura paralela que muestra, por un lado, el devenir de Hortensia en la prisión y, por otro, el de Pepita en el exterior. De ese modo, y a pesar de que aparecen numerosos personajes femeninos a lo largo de toda la película, la representación de la situación de la mujer en el franquismo adolece de una simplificación que no se percibe en la novela, al no haber rastro de la compleja diversidad que proporcionaban tanto su carácter colectivo como la profundidad con la que se describían sus principales personajes. La reducción del argumento a las peripecias de Hortensia y Pepita provoca que en la película el resto de personajes sean descritos de forma un tanto limitada, reduciendo, por ejemplo, a las internas que acompañan a Hortensia en la cárcel a la categoría de meras víctimas republicanas y a las monjas y funcionarias que las custodian a la de salvajes victimarias franquistas.

2. MEMORIA

Hasta la publicación de la obra de Dulce Chacón, cuyo impacto se demuestra por sus continuas reediciones —la última, en versión de bolsillo, en 2021— y por sus trasvases tanto al cine como al teatro⁸, la presencia de las mujeres en las prisiones del primer franquismo parecía pertenecer a los ámbitos de la «memoria impedida» y la «memoria manipulada» con los que Paul Ricoeur (2010: 96-118) denominó a

⁸ En 2018 se estrenó una adaptación escénica de título homónimo, realizada por Cayetana Cabezas. A partir de un monólogo de Pepita, único personaje en escena, la obra iba detallando las penurias que las familias de convictos republicanos sufrieron en la dictadura, especialmente en los primeros años de la posguerra. Centrada en la intrahistoria de la represión, y en sus consecuencias en el seno de las familias, la adaptación no aborda directamente las experiencias del drama carcelario como la novela y la película. En 2023, y utilizando también el mismo título de la obra original, se estrenó un segundo montaje, debido a Alberto Rizzo. En este caso, el trasvase a las tablas se distinguió por su proximidad al original, ya que mantiene el carácter oral de la obra de Chacón y muestra las dificultades que un grupo de mujeres han de afrontar para sobrevivir al encierro en una cárcel franquista. Además de estas dos obras de teatro, y obviamente de la película, la dimensión transmedial que ha ido adquiriendo la obra de Chacón también viene dada por su expansión al medio musical, a través del álbum de Barricada *La tierra es sorda*, dedicado conceptualmente a las consecuencias de la Guerra Civil y en el que algunas canciones, como «Hasta siempre, Tensi», aluden directamente, con referencias directas a personajes como el que aparece en el título, al universo carcelario representado en *La voz dormida*.

aquellos acontecimientos del pasado que, en el primer caso, no pueden evocarse en la esfera pública o, en el segundo, son voluntariamente distorsionados. A esta decidida difuminación de los vestigios de las experiencias carcelarias femeninas no solo contribuyó el franquismo, cuya omnimoda aplicación del poder corroboró que «los regímenes totalitarios del siglo XX revelaron la existencia de un peligro antes insospechado: el de un completo dominio sobre la memoria» (Todorov, 2023: 149), sino también el androcentrismo que tradicionalmente ha guiado las aproximaciones al pasado, responsable de ocultar o relegar a las mujeres a un segundo plano. Así lo expuso Francisco Candel en el prólogo de la anteriormente citada obra de Tomasa Cuevas: «Hasta ahora eran solo los hombres los que habían luchado contra el franquismo, los que habían sufrido, los que habían padecido persecución, cárcel y martirio por la causa democrática. Al menos así constaba en los anales de la memoria colectiva, incluso en la de los partidos a los que estas mujeres pertenecían» (Feixá y Agustí, 2006: 215). De forma análoga, Hernández Holgado, responsable de una de las primeras aproximaciones desde prismas científicos al universo carcelario femenino de la dictadura, llegó a señalar que «el muro de silencio levantado en torno a las cárceles del franquismo [...] parecía duplicarse en el caso de las prisiones femeninas» (2003: 19), lo que explica que obras como *La voz dormida*, u otras análogas como *Las 13 rosas*⁹, adquieran un doble sentido memorístico a través del que tratan de sacar del olvido, por un lado, la brutalidad de las experiencias represivas que el franquismo trató de ocultar y, por otro, la situación de las mujeres, habitualmente relegadas a desempeñar un rol subalterno en el relato histórico oficial.

El carácter performativo de *La voz dormida* queda evidenciado en el aparato paratextual de las obras literaria y cinematográfica. Mientras que la primera se abre con una dedicatoria «a los que se vieron obligados a guardar silencio» y se define en la contracubierta de su edición original como «la historia silenciada de las mujeres que perdieron la guerra», la segunda muestra en sus planos iniciales un rótulo sobreimpresionado que afirma que la película «quiere ser un homenaje a todas las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y en las tapias de los cementerios, a las mujeres que se sacrificaron por

⁹ El encarcelamiento y la posterior ejecución de las jóvenes integrantes de las Juventudes Socialistas Unificadas en los meses inmediatamente posteriores a la finalización de la Guerra Civil fue la base histórica sobre la que se compusieron una novela de Jesús Ferrero (*Las trece rosas*, 2003), un documental de Verónica Vigil y José María Almela (*Que mi nombre no se borre de la historia*, 2006), un libro de investigación periodística de Carlos Fonseca (*Trece rosas rojas*, 2007), un espectáculo teatral de danza (*13 Rosas*, 2007), y la ya mencionada película de Emilio Martínez Lázaro con guion de Ignacio Martínez de Pisón (*Las 13 rosas*, 2007).

los encarcelados y los perseguidos, a todas las mujeres que murieron en las comisarias, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución». Semejantes afirmaciones, concebidas casi como declaración de principios, demuestran cómo la literatura y el cine de la memoria, más que una mera evocación de un tiempo pretérito, implican una revisión crítica y cuestionadora de los relatos del pasado que se han ido fijando en el imaginario colectivo de las sociedades. De hecho, para Georges Tyras la nota distintiva de este tipo de obras reside, más que en cuestiones temáticas, argumentales o formales, en su voluntad de «proyectar la luz de la ficción sobre territorios de la historia poco o parcialmente explotados» (2013: 13). De forma análoga, Ignacio Soldevila Durante y Javier Lluch-Prats han aludido a su contribución a la «recuperación de pasajes ausentes en el discurso historiográfico hegemónico que ha sido transmitido» (2006: 35), mientras que Txetxu Aguado ha señalado que a través de creaciones como *La voz dormida* la literatura y el cine pretenden «descubrir alguna verdad que deliberadamente se ha perdido, alguna voz que se ha querido enterrar para siempre, algún testimonio que no ha encontrado la expresión de su antiguo actuar y pensar» (2010: 141). Se trata, pues, de «prestar voz y palabras a quienes no las tuvieron» (López de la Vieja 2003: 135) —o la tuvieron dormida, como refleja de forma significativa el propio título— o de «suplir un vacío en el discurso colectivo» (Buschmann, 2019: 48) aportando presencia, nombre y existencia a quienes fueron abruptamente excluidos del relato del pasado.

Los propios autores de la novela y de su posterior adaptación fílmica incidieron en la función cognitiva y social con la que concibieron sus creaciones. Dulce Chacón afirmó en una entrevista que se decidió a escribir la obra después de constatar que la visión de la Guerra Civil que se le había transmitido siempre «era el punto de vista de los vendedores» y que, en consecuencia, «existía otro lado de la historia», a cuyos representantes, «republicanos y republicanas que perdieron la guerra [...], gentes que no tuvieron la oportunidad de contar su historia» (Velázquez Jordán, 2002), quiso homenajear. Por su parte, Benito Zambrano (2011), que además de director fue co-guionista junto a Ignacio del Moral, señaló que el objetivo de su película era «descubrir al público el mundo de las cárceles femeninas» (. Teniendo en cuenta que ninguno de los creadores vivió directamente la represión que se aborda en las obras, ni siquiera de forma indirecta —Chacón nació en 1954 y Zambrano en 1965, y los acontecimientos fundamentales de *La voz dormida* transcurren básicamente en la inmediata posguerra—, y que su conocimiento del pasado del que se ocupan no proviene de la transmisión del relato de los antecesores familiares, sino de la documentación y el estudio, podría afirmarse que la novela y la película se sitúan en los parámetros de la memoria afiliativa (Faber, 2011), puesto que su implicación en el desvelamiento

y la denuncia de los violentos y traumáticos hechos que se vivieron en las cárceles franquistas de mujeres obedece a nexos de afiliación política e ideológica, no de consanguinidad como en la postmemoria (Hirsch, 2008)¹⁰. En el fondo, teniendo en cuenta la labor documental que llevó a Chacón, que pudo entrevistarse con numerosas supervivientes de las cárceles, podría decirse que *La voz dormida* adquiere una dimensión testimonial indirecta, por delegación, que le lleva, a pesar de la ambigüedad que le confiese su apariencia ficcional, a dar cuenta de la realidad factual histórica y, con ello, a «informar sobre algo que hasta el momento carecía de realidad y que se constituye en el momento de ser narrado» (Nickel, 2019: 106). Por ende, tanto la autora en primer lugar como el director cinematográfico en segundo se erigen en representantes de un colectivo de víctimas al que no pertenecen, pero con cuyas señas de identidad se identifican —en ambos casos por razones ideológicas y políticas, y en el de Chacón además por cuestiones de género— y cuya memoria pretenden dignificar.

Para evocar y traer al presente esos pasajes del pasado la novela y la película recurren a similares procedimientos de representación, lo que provoca que el proceso adaptativo se distinga por su «coherencia estilística» (Sánchez Noriega, 2000: 68), que, trascendiendo las coincidencias argumentales, provoca que la escritura fílmica sea equivalente a la literaria. Las analogías son especialmente evidentes en la recepción que ambas pretenden sugerir al espectador, situada en ese espacio fronterizo, muy propio de la tradición de la literatura y el cine de la memoria en el que se inscriben, que «mantiene una relación ambigua con respecto a lo real» (Alberca, 2007: 61) en la medida en la que combina la presencia de referentes de la realidad histórica con la de elementos ficticios. Así se observa en la obra de Chacón, que se cierra con una nota paratextual en la que, después de dar las gracias de forma general «a todas las personas que [...] han regalado su historia» (2003: 381), enumera en un largo listado los nombres de algunas de las presas políticas del franquismo a las que entrevistó para conocer de primera mano sus experiencias —entre las que están las anteriormente mencionadas Juana Doña y Tomasa Cuevas—, así como las fuentes archivísticas, hemerográficas y testimoniales que utilizó para documentarse. De ese modo, la autora reconoce que las historias de

¹⁰ No obstante, autoras como Eburne Portela (2007), cuyo trabajo sobre *La voz dormida* apareció antes de que Faber desarrollase el concepto de «memoria afiliativa», han utilizado el marco de la postmemoria, entendida en un sentido laxo, para aproximarse a la obra. La utilidad del concepto de Hirsch reside, según Portela, en que demuestra cómo las generaciones posteriores a las víctimas, independientemente de sus nexos familiares, pueden «adoptar el trauma [...] no para reiterarlo de manera melancólica, sino para conseguir avanzar positivamente en el trabajo de duelo» (2007: 5).

La voz dormida «están documentadas en hechos reales» y que, por tanto, ha «construido una verdad a medias sobre el hecho de una verdad completamente auténtica» (Velázquez Jordán, 2002), ya que lo que se cuenta sucedió realmente en las cárceles franquistas.

Para remarcar esta deuda con la realidad —reforzada por la asepsia del estilo empleado, que parece prescindir de cualquier ornato retórico para transmitir la idea de que el contenido de lo que narra importa más que la forma—, en la obra se insertan con una tipografía que reproduce la de las antiguas máquinas de escribir, como si estuvieran mecanografiados, algunos documentos históricos, o al menos con apariencia de serlo, como el parte del 1 de abril de 1939 por el que se decretaba el fin de la Guerra Civil, sentencias de condenas a muerte o edictos judiciales de liberación. La importancia de su inclusión es doble: por un lado, tratan de reforzar los vínculos de la narración con la realidad histórica; por otro, evidencian que las cárceles pueden ser definidas como «panópticos gráficos» (Foucault, 2023: 56) debido al gigantesco entramado burocrático de informes, denuncias y sentencias que generan. Su presencia en el espacio carcelario se complementa con la de los documentos creados por las propias internas —diarios, cartas, memorias, poemas e incluso pintadas en las paredes—, que se convierten en testimonio de su experiencia que sirven tanto para la lucha política como la necesidad liberadora, casi catártica, de desahogarse ante las penurias vividas. Como ha mostrado Macsutovici, en las cárceles femeninas franquistas «la escritura fue una forma de resistencia y también un espacio de supervivencia» (2019: 218), lo que muestra Chacón en su obra al aludir al cuaderno azul en el que Hortensia va dando cuenta de sus pensamientos y recuerdos¹¹ o al señalar de forma explícita cómo las internas admiten la necesidad que tienen de «contar su propia historia» (Chacón, 2003: 31), conscientes de la importancia de su testimonio como fuente histórica frente a la difamación y al silenciamiento franquistas. Esta relevancia es gráficamente puesta de manifiesto en los agradecimientos de la obra, en los que la autora incluye «a una mujer de Gijón que [le] rogó que contara la verdad» (Chacón, 2003: 387).

¹¹ «La mujer que iba a morir escribe en su cuaderno azul. Escribe que han ingresado doce mujeres de las Juventudes Socialistas Unificadas y que a ella la van a meter en ese expediente, y que las van a juzgar muy pronto, a las trece. Trece, como las menores que fusilaron en el cinco de agosto de mil novecientos treinta y nueve, como Las Trece Rosas. Escribe que a Tomasa le han “dado cubo” para quince días. Reme le está haciendo la trenza. Escribe en su diario que a la extremeña le han debido pasar cosas muy malas, porque nunca quiere hablar de por qué la trajeron aquí. Dicen que estuvo dos años en Olivenza, con la pena de muerte. Escribe que Tomasa siempre pregunta por el mar. A todo el mundo le pregunta lo mismo» (Chacón, 2003: 53).

Sin embargo, como la propia Chacón reconoció en numerosas entrevistas, por mucho que su creación sea deudora de las experiencias que le fueron transmitidas por personas reales, «los personajes son ficticios» (2002). Esta aparente contradicción provoca que *La voz dormida* no pueda ser leída como si de un texto referencial se tratase, pero que, al mismo tiempo, tampoco imponga la suspensión de la incredulidad propia de la ficción. En consecuencia, la obra termina por ser interpretada desde la perspectiva ambigua que le otorga la convicción del lector de saber que los acontecimientos narrados sucedieron, pero no cómo el texto relata. Hortensia no existió, pero todas las penurias por las que pasó y de las que da cuenta Chacón sí, puesto que mujeres reales las experimentaron y lo atestiguaron¹². Por eso *La voz dormida*, sin renunciar a su condición novelesca, se aproxima al pasado desde una perspectiva en la que, más que la exactitud fidedigna, prima el respeto a lo ocurrido para conocer el pasado. Todo lo que se cuenta en la obra es cierto, aunque nada sea, desde un punto de vista estrictamente empírico, verdad, lo que provoca la aparente paradoja de que se trate de «una novela que cuenta lo que realmente sucedió» (Gómez López Quiñones, 2006: 215).

Esta misma dualidad entre ficción y referencialidad aparece en la película de Zambrano, a pesar de que toda su propuesta estética se sitúe en los parámetros del cine de ficción convencional, sin que haya pretensión documental alguna. Gracias al uso de «aspectos formales altamente codificados que los hacen reconocibles: una escenografía de época, una atmósfera cromática que, merced a cuidadas fotografías, algo tiene de hermético» (Sánchez-Biosca, 2006: 278), la representación fílmica del pasado que acomete *La voz dormida* se basa, más que en la reconstrucción exacta del referente de época al que remite, en la presentación de rasgos de reconocimiento susceptibles de ser decodificados por el espectador. La frialdad de la fotografía de la película, manifestada en la ausencia de cualquier atisbo de luminosidad cálida en las escenas exteriores y en el uso de un expresionista juego de sombras y oscuridad en las interiores ubicadas en la prisión, y la sobriedad del vestuario y de la ambientación recuerdan irremediabilmente al de otras películas sobre la guerra y la

¹² En el caso de Pepita, la ambigüedad es mayor, pues su estatuto ficticio queda puesto en entredicho con la nota final de la novela, en la que se alude a su condición de personaje histórico al señalar gran parte de la historia de *La voz dormida* se debe «a una cordobesa de ojos azulísimos, [...] Pepita, que sigue siendo guapísima» (Chacón, 2003: 383). Según Gómez López-Quñones, esta mención sirve para afirmar «que detrás o en la base de lo anteriormente leído [en la novela] está la realidad de unas vidas, de unas personalidades y de una historia que, en verdad, sucedieron» y, al mismo tiempo, para demostrar que *La voz dormida* «atiende a un principio de respeto y cuidadosa atención a lo contado por Pepita y otros» (2006: 215).

represión de la posguerra como *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) o las ya citadas *Las 13 rosas* y *Los girasoles ciegos* que, al igual que *La voz dormida*, se aproximan a épocas pretéritas a través de la creación de un «paisaje de la memoria» (Sánchez-Biosca, 2006: 278) que evoca el pasado sin necesidad de corresponderse con él. A esa sensación de verosimilitud también contribuyen la minuciosa y fiel recreación de la realidad histórica, basada en testimonios, documentos y fotografías de la época, así como la inclusión de ciertos elementos paratextuales que, como ha señalado Pérez Bowie, acostumbran a convertirse en «factor de veredicción» (2008: 143) de todos los filmes ambientados en una época pasada y que, en este caso concreto, se corresponden con los textos sobreimpresionados que abren y cierran la película.

La dualidad entre ficción y referencialidad de *La voz dormida*, presente en la modalidad cinematográfica del género histórico en la que se inscribe, le otorga la misma ambigüedad que su antecesora literaria homónima, pues la película es percibida por el espectador desde una posición que combina la experiencia estética y de entretenimiento propia del cine de ficción convencional con el valor cognitivo y referencial. Para Benjamin Labé (2011), la percepción documental que generan películas históricas como *La voz dormida*, motivada por el hecho de mostrar acciones basadas en acontecimientos reales profusamente documentados, queda mitigada al ser absorbida por la inmersión ficcional que provoca la dramatización de los acontecimientos. En semejantes términos se ha expresado Pérez Bowie, quien ha advertido de la tendencia del cine a conferir un tratamiento ficcional a la realidad histórica a través de procedimientos que incluyen el rellenado de «los vacíos que presenta la historia y sobre los que no existe documentación» —representados en este caso por los diálogos, imposibles de saber si se correspondieron con los de la realidad—, la adecuación de «la exposición de la trama a unas pautas dramatizadoras» —plasmados a través de la ya mencionada estructura argumental canónica— o la potenciación de «los elementos melodramáticos» (2015: 32) —manifestada a través, por un lado, de la narración de las tramas sentimentales protagonizadas por Hortensia y Pepita y, por otro, de los nexos que en todo momento se tratan de buscar con el espectador para que empatice con el sufrimiento de las presas, expresados en el recurrente uso de los primeros planos para describir su emoción y su dolor—.

El establecimiento de semejante vínculo no se manifiesta solo en la elección de los hechos narrados y en la voluntad de darlos a conocer, sino también en el modo de interpretarlos, que implica un evidente posicionamiento que lleva, de forma más clara en la película que en la novela, a describir a los personajes de forma positiva o negativa en función de su ideología y de su rol en la cárcel —las presas republicanas

son presentadas como ejemplos de heroísmo y coraje, las monjas y las funcionarias de la Sección Femenina como seres malvados y crueles¹³— y a acercarse a la historia de las prisioneras complementando la emotividad de los recuerdos personales con la reconstrucción histórica. Si, como señalaba Todorov (2023), la política de la memoria se basa en las sucesivas fases del establecimiento de los hechos, la construcción del sentido y la puesta en servicio, podría decirse que *La voz dormida* expone en primer lugar qué sucedía en las cárceles franquistas, recurriendo para ello a las entrevistas personales con testigos de la época y a la labor de documentación en archivos; muestra en segundo cómo la adecuación a los hechos históricos se complementa con el intento de desvelar su sentido, que en este caso concreto parece querer corresponderse con la presentación del franquismo como un régimen salvaje y de las republicanas como un colectivo doblemente victimizado por su condición de presas y de mujeres, pero dotado al mismo tiempo de un innegable protagonismo como sujeto histórico; y concluye en tercero con el intento de utilizar el pasado en el presente a través de una interpretación que no solo rememora sino que actualiza lo sucedido, conectándolo con el interés por los procesos de recuperación de la memoria democrática y con los movimientos de liberación feminista. De ese modo se puede concluir que la obra de Chacón, y su correspondiente adaptación fílmica, con sus tensiones entre realidad y ficción, entre memoria y representación, son sintomáticos ejemplos del modo a través del que la literatura y el cine españoles contemporáneos se han aproximado a la Guerra Civil y a la dictadura como puntos de referencia simbólica que no solo permiten conocer el pasado, sino también reinterpretarlo desde el presente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUADO, Txetxu (2010), *Tiempo de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao, Deusto Publicaciones.
- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BECERRA, David (2015), *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- BOYERO, Carlos (2011), «La voz dormida: cartón piedra sentimental de Benito Zambrano», *El País* [En línea:

¹³ Este carácter maniqueo fue reprochado por algunos críticos cinematográficos como Carlos Boyero, quien definió *La voz dormida* como «un universo infame, con verdugos despiadados y víctimas pletóricas de dignidad y coraje, [que] está retratado con aroma de teatro rancio, con personajes y sentimientos descritos a brochazos en vez de con pinceladas» (2011).

<https://elpais.com/diario/2011/09/22/cultura/1316642403850215.html>. Fecha de consulta: 24/04/2025].

- BOX, Zira (2024): «Género, nación y virilidad en el primer franquismo: algunas propuestas para el análisis», en D. Santos Sánchez y M. Serrano Aguilar (eds.), *Literatura y género bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt am Mein, Iberoamericana/Vervuert, págs. 37-58.
- BUSCHMANN, Albrecht (2019), «El reto de la representación del trauma: fenomenología de la escritura sobre el detenido-desaparecido», en A. Buschmann, Albrecht y L. C. Souto (eds.), *Decir desaparecido(s)*, Berlín/Münster, LIT-Verlag, págs. 47-66.
- CHACÓN, Dulce (2003), *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.
- CUESTA, Josefina (2008), *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Madrid, Alianza.
- FABER, Sebastiaan (2011), «La literatura como acto filiativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)», en P. Álvarez Blanco y T. Dorca (eds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, págs.101-110.
- FEIXÁ, Carles y Carme AGUSTÍ (2006), «Los discursos autobiográficos de la ficción política», en C. Molinero, M. Sala y J. Sobrequés (eds.), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Planeta Agostini, págs. 199-230.
- FOUCAULT, Michel (2010), *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- FOUCAULT, Michel (2023), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006), *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- GRAFF, Stephen (2017), «La posibilidad, por lo menos, de la ficción y del perjurio en *La voz dormida* de Dulce Chacón», *Iberoamericana*, XVII, 66, págs. 173-188.
- GRUBER, Mónica (2020), «Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. *La voz dormida*: de Dulce Chacón a Benito Zambrano», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 95, págs. 81-96.
- HIRSCH, Marianne (2008), «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29, págs. 103-128.
- LABE, Benjamin (2011), «Vraisamble et vérité: La question du réalisme et ses paradoxes», en R. Fontanel, *Biopic: de la réalité à la fiction*, París, CinemAction, págs. 42-47.

- LÓPEZ DE LA VIEJA, M.^a Teresa (2003), *Ética y literatura*, Madrid, Tecnos.
- MACSUTOVICI, Alexandra (2019), «Mujeres en las cárceles franquistas: la práctica de la escritura y lectura en la obra de Tomasa Cuevas y Juana Doña», *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 19, págs. 285-306.
- MOLINERO, Carme, Margarida SALA y Jaume SOBREQUÉS (2003), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Planeta Agostini.
- NICKEL, Claudia (2019), *Los republicanos españoles en los campos de internamiento franceses*, Sevilla, Renacimiento.
- OLEZA, Jean (2023), *Claves ibéricas de la Guerra Civil. Memorias y narrativas*, Sevilla, Renacimiento.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2015), «En torno a la biografía fílmica. Una propuesta de tipología», en J. A. Pérez Bowie y P. J. Pardo (eds.), *Transcripciones audiovisuales*, Madrid, Sial Pigmalión, págs. 19-45.
- PORTELA, Edurne (2007), «Hijos del Silencio: Intertextualidad, paratextualidad y postmemoria en *La voz dormida* de Dulce Chacón», *Revista de Estudios Hispánicos*, 41, págs. 51-71.
- RICOEUR, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006), *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2016), «La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38, págs. 303-323.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio y Javier LLUCH PRATS (2006), «Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*», *Olivar*, 8, págs. 33-44.
- TODOROV, Tzvetan (2023), *Memoria de mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- TYRAS, Georges (2013), «Alfons Cervera: hacia una poética de las voces», en A. Cervera, *Las voces fugitivas*, Barcelona, Piel de Zapa, págs. 13-20.
- VELÁZQUEZ JORDÁN, Santiago (2002), «Entrevista con Dulce Chacón», *Especulo. Revista de estudios literarios*, 22 [En línea: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html>]. Fecha de consulta: 24/04/2025].

- VERDUGO, Vicenta (2008), «Franquismo y represión penitenciaria fémimas: las presas de Franco en Valencia», *Arenal*, 15/1, págs. 151-176.
- VINYES, Ricard (2006), «El universo penitenciario durante el franquismo», en C. Molinero, M. Sala y J. Sobrequés (eds.), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración durante la guerra civil y el franquismo*, Barcelona, Planeta Agostini, págs. 155-176.
- ZAMBRANO, Benito (2011), «Nuestro presente es consecuencia de nuestro pasado», *Fotogramas* [En línea: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a459165/benito-zambrano-nuestro-presente-es-consecuencia-de-nuestro-pasado/>. Fecha de consulta: 24/04/2025].

Fecha de recepción: 12/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.