

Heroínas contra el poder en la memoria histórica: *Trece rosas rojas*
de Carlos Fonseca y *Las trece rosas* de Martínez Lázaro

LIU, PI-CHIAO

Universidad de Lenguas Wenzao, Taiwán (R.O.C.)

Introducción

En la corriente de la memoria histórica, los que quedaron olvidados por luchar en la Guerra Civil española y en la posguerra inmediata contra el franquismo dictatorial están siendo desterrados del silencio para ser recordados. Entre estas víctimas de la represión franquista, “las trece menores” o “las Trece Rosas” fueron marginadas oficialmente y silenciosamente. Este olvido injusto proviene de que la mayoría de ellas eran rojas; y por otro, por el hecho de ser mujeres, pues al pertenecer al que se conoce como “sexo débil”, su marginación está en su ser.

Las trece jóvenes, que tenían edades de entre 18 y 29 años, después de la guerra civil fueron acusadas de “adhesión a la rebelión”, de rojas y fusiladas injustamente por los militares franquistas la madrugada del 5 de agosto de 1939 en el Cementerio del Este en Madrid. Estas historias reales se han convertido en inspiración para la narrativa española de memoria histórica. Como por ejemplo en *Trece rosas rojas*¹, publicada en 2004 por el periodista Carlos Fonseca². Este autor las convirtió en el argumento de su novela documental donde parte de las cartas de estas jóvenes, escritas en la prisión de Ventas antes de ser fusiladas, los testimonios de sus familiares y amigos y los archivos militares y penitenciarios suyos.

¹ La historia de las trece chicas empezó a ser investigada por el periodista Jacobo García en 1985, e inspiró al novelista Jesús Ferrero en su novela *La trece rosas*, publicada en 2003. Verónica Vigil y José María Almela en 2004 dirigieron un documental “Que mi nombre no se borre de la historia”. El crítico literario Jaime Céspedes ha publicado “Las 13 Rosas vistas por el novelista Jesús Ferrero y el periodista Carlos Fonseca”, una investigación de comparación entre las dos obras novelistas, respectivamente. Virginia Guarinos ha publicado una investigación “Ramos de rosas rojas. Las trece rosas: memoria audiovisual y género”, en la que ha hecho una comparación entre las publicaciones literarias, filmicas, documentales y poéticas sobre la historia colectiva de estas chicas.

² Antes de *Trece rosas rojas*, Carlos Fonseca ya había publicado *Garrote vil para dos inocentes* (1998); y después, *Rosario Dinamitera* (2006) y *Tiempo de memoria* (2009). Estas cuatro novelas se relacionan por el tema de la Guerra Civil española.

Después, esta novela se ofrece como guion filmico al director Emilio Martínez-Lázaro que llevó en 2007 la historia colectiva de estas jóvenes a la gran pantalla y consiguió 14 nominaciones a los premios Goya en 2008. Aunque este director intenta recuperar su historia y utiliza unas imágenes filmicas para presentar la rebeldía de ellas contra el poder político, no enfatiza en las escenas violentas de conflictos entre los nacionalistas y los republicanos; al contrario, parece que trata de conciliar la pugna entre los dos bandos y convencer a su espectador de que les perdone.

De todos modos, la razón por la que la memoria colectiva de las trece rosas llama a los autores de diferentes campos culturales, sin lugar a dudas, es que en aquella época de revueltas ellas no sólo representan un grupo colectivo y olvidado de víctimas femeninas del régimen dictatorial sino también desempeñan el símbolo de la lucha de las mujeres por su ideología contra el poder patriarcal tradicional. No faltan las investigaciones que intentan recuperar aquella época traumática y citar con detalle a las víctimas; este trabajo, además de tener en cuenta los respectivos puntos de vistas estéticos literarios / filmicos de Carlos Fonseca y de Martínez Lázaro, se centra principalmente en el análisis de cómo el poder, en ambas obras, se ha impuesto sobre estas jóvenes, o mejor dicho, las españolas, y su resistencia al poder político y represivo franquista basándose en los argumentos de Foucault que tratan del poder.

1. Discurso del poder en las estéticas literaria y filmica de memoria histórica

Carlos Fonseca escribe su novela *Trece rosas rojas* con una dedicatoria para sus padres, y “para todos los que perdieron la guerra” con la intención de reconstruir detalladamente la historia verdadera y olvidada de una época dada y de los vencidos de la guerra civil. En cuanto a la estructura literaria, el título "rosa" no sólo se considera como símbolo de belleza, de perfección y de verdad que se manifiesta en toda la literatura, sino que simboliza al socialismo en aquella época convulsa (Céspedes Gallego 1) mientras que el término "roja" se corresponde con el sentido literario de la

rosa y enfatiza en la ideología política. Toda la novela consta de 16 capítulos, de guía de personajes, anexos documentales y bibliografía. Exceptuando los capítulos 1 y 16 (el último), la novela se divide principalmente en tres partes: la lucha (del capítulo 2 al 6); la represión (del 7 al 11); la venganza (del 12 al 15).

El primer capítulo y el último se titulan La saca (I) y La saca (II) donde se presenta el proceso a las trece jóvenes por el que fueron llevadas a la muerte fusilándolas, las cartas que ellas mismas escribieron a sus familiares y el dolor de estos. El final del primer capítulo es el comienzo del último: "Dieron las cuatro de la madrugada y se escuchó el rumor de un vehículo, el runruneo de un camión viejo y destartalado (24, 235)"; por lo tanto, estos dos capítulos se pueden leer separadamente y forman una historia novelar completa. El título "la saca" ya revela la muerte; y las primeras frases de este capítulo modifica una atmósfera abrumadora con "la hora era inusual", "la medianoche", "la noche", "el atardecer", "las once de la noche" (Fonseca 13) del día 4 de 1939 que insinúan la llegada de la tragedia a la madrugada del día siguiente. A continuación, Fonseca sigue narrando la historia como narrador omnisciente; y después, se convierte en un historiador cuando recoge los testimonios de María del Carmen, que fue entrevistada por el autor, no sólo para que el lector sepa que lo que él describe es la historia verdadera sino que lleva al lector a experimentar la discontinuidad temporal de la narrativa que es una característica de la memoria histórica.

Los dos papeles novelista-historiador que desempeña Fonseca continúan dominando los otros capítulos. Estos se narran, principalmente de forma retrospectiva, la biografía de cada una de las trece jóvenes, aunque, él también se dedica a describir con minuciosidad las circunstancias políticas y las actividades del PCE y de la JSU de los primeros meses de marzo de 1939 en Madrid (Céspedes Gallego 1). De ello se desprende que Fonseca nos pone de manifiesto que la historia del país afecta mucho a la historia individual, y la historia colectiva de los individuos es por la que ellos luchan

pues es su ideología.

Según Hayden White, en los relatos históricos se le da a la realidad el aroma de lo ideal; y "esta es la razón por la que la trama de una narrativa histórica es siempre confusa y tiene que presentarse como algo que se encuentra en los acontecimientos en vez de plasmado en ellos mediante técnicas narrativas" (35). Se puede decir que Fonseca no sólo quiere recuperar una realidad histórica, sino utiliza la intrahistoria de la trama con el fin de provocar la identificación del lector con sus personajes, es decir, producirle una emoción, un sentimiento que es el fin de la literatura y es un poder mágico del discurso literario. Frente a los hechos cronológicos, Fonseca nos impresiona con los discursos reales como las cartas de estas "rosas" y con los discursos imaginarios como las descripciones de las relaciones afectivas entre ellas y sus familiares, por ejemplo, la visita de la madre de Julia Conesa a esta (véase 142) y la tristeza profunda de las madres de Ana López Gallego y Virtudes (véase 246-247).

En cuanto a la película que se basa en la novela de Fonseca, ya se sabe que la adaptación cinematográfica implica una transformación de la obra original, así que el espectador se encuentra frente a una reescritura de la obra, en la que el realizador transmite su lectura, su visión, su enfoque personal; empero la obra sigue siendo reconocible (Antoine Jaime 109-111). Por ello, mostrando su propia visión personal de la obra original, primero, el director Martínez Lázaro narra las historias de estas jóvenes de forma cronológica mientras que Fonseca destaca la discontinuidad del tiempo. Desde el comienzo con las secuencias consideradas como fotos en blanco y negro que sustituye la función del pretérito imperfecto en un texto literario (Antoine Jaime 57-58) el director nos advierte que la acción es un recuerdo del pasado.

Además, a diferencia de Fonseca que hace todo lo posible para reconstruir "lo real", nuestro director destaca "lo imaginario". El propio cineasta lo confirma diciendo que una película histórica es una cosa muy complicada y es una pequeña traición a la historia y al mismo tiempo puede ser fiel a los datos más importantes del hecho real,

que es lo que él ha intentado hacer en *Las 13 rosas*; pero le interesaba sobre todo contar el ambiente en el que se movían sus personajes femeninos; y es esencial entremezclar el relato épico con la vida personal de ellas para que el espectador se identifique y simpatice con ellas (2007). Por ello, aunque Martínez Lázaro encaja la película en el tema de la memoria histórica y reproduce el ambiente aterrorizado bajo el Nuevo Estado, se centra en las descripciones de unas de las trece chicas: Virtudes González García, M^a del Carmen Cuesta, Julia Conesa Conesa y Adelina García Casillas. Entre ellas, da más importancia a M^a del Carmen Cuestas, puesto que le impresionó muchísimo la vitalidad de esta después de haberse entrevistado con ella (Martín Lázaro 2007); naturalmente, esto llega a mantener su posición del testigo como sucede en la novela de Fonseca. No obstante, de las vidas individuales, a veces se destacan las escenas románticas, que les ocurren por ejemplo a Julia, Virtudes y Adelina, que pertenecen a la ficción. Acerca de esto, el mismo director ha afirmado que quería centrarse en escenas más íntimas y pensaba que estos personajes femeninos, por la edad que atravesaban, seguro que tenían novios, y lo primero, o lo segundo que más les importaba junto con la situación política eran esos novios. De ello, Grado opina que esta película "representa una imagen totalmente romántica, que carece de un discurso de género que nos pueda explicar las contradicciones que las protagonistas tuvieron que vivir y padecer" (14)

No se puede negar que nos impresionan las escenas que tienen intención de provocar el sentimiento del espectador, igual que Fonseca en su novela, con las visitas de los padres de las condenadas a la cárcel, donde hallamos el ejemplo del mensaje del padre de Adelina que transmite el amor paterno a su hija, la madre de Julia que gritó y lloró persiguiendo al camión en el que las trece rosas fueron llevadas al Cementerio. Por otro lado, es increíble que, el director haga que, en varias escenas los guardias franquistas y las funcionarias de la cárcel simpatice con estas prisioneras, lo que es contrario al hecho real. Él mismo ha justificado esta alternación diciendo que no quería mostrar en la película el horror de lo que fue aquello para aquellas chicas, pues no se

hubiera podido soportar en la pantalla (2007).

Según lo mencionado, Fonseca y Martínez Lázaro utilizan los discursos literarios y filmicos, respectivamente, para interpretar la misma historia. Estos dos discursos de diferentes campos utilizan su poder de comunicación de palabras / audiovisual para conseguir que las recordemos a pesar de que el lector de Fonseca y el espectador de Martínez Lázaro las verán de diferente manera puesto que, como ha aclarado el mismo cineasta, en una película la apariencia física, la manera de moverse, de hablar, de las heroínas y de los héroes, está determinada por el actor y el guión, y el público no puede utilizar su imaginación mucho más allá de las imágenes de la pantalla, justo lo contrario que provoca la lectura, pues esta estimula la imaginación del lector que tiene que dar cuerpo y alma a esos personajes. A continuación vamos a tratar de cómo los dos autores presenta o interpretan el poder patriarcal y su influencia en las españolas que se describen en ambas obras.

2. El poder del estado patriarcal y la subordinación femenina

Respecto al poder, Foucault ha argumentado que en la historia occidental el propio poder se reproduce a cada momento y se considera precisamente como algo omnipresente y se ejerce en un sistema reticular. Entonces, el individuo es un efecto y un elemento de conexión de un poder que lo transita al mismo tiempo que lo constituye (2012a, 2012 b:80) : "Frente a un poder que es ley, el sujeto constituido como sujeto --que está "sujeto"-- es el que obedece. A la homogeneidad formal del poder a lo largo de esas instancias correspondería, a aquel a quien constriñe... la forma general de sumisión" (2012b:82). Entre el dominio del poder y la sumisión de los cuerpos individuales, Foucault ha observado que las mujeres no tenían poder como los adolescentes, los niños, los enfermos... Y aun el cuerpo de la mujer se marca con la imagen de histerización que vivió tres etapas: el cuerpo femenino fue analizado como cuerpo íntegramente lleno de sexualidad; de este modo este cuerpo fue integrado en el

campo de las prácticas médicas; y por último, fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social cuya fecundidad regulada debe asegurar, con el espacio familiar del que debe ser un elemento sustancial y funcional, y con la vida de los niños que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación. (2012b:95, 100) Dichas argumentaciones nos evocan la imagen que se tiene de las españolas; sobre todo, al referirse a la guerra civil española y a la represión, ha sido natural, durante muchos años, poner de relieve a las víctimas masculinas y olvidarse de las femeninas. Esto ha sido consecuencia de la falta de fuentes (Egido León 14), y por otra parte, por las situaciones subordinadas en que están las mujeres españolas a lo largo de la historia.

Es sabido que, en la historia contemporánea española, por la influencia religiosa, la imagen femenina española, desde la Edad Media bajo los principios de la cruzada de la cristianidad, se había vinculado con la familia: se había aliado con la procreación, con el cuidado de los niños, con las tareas domésticas que aún en la segunda mitad del siglo XX se consideraban como las labores de las mujeres (Marín Silvestre 96; Dueñas Cepada 35) y existían paradojas, como la de Fernández Suárez, donde la mujer, gracias a las armas que les ofrecían sus hijos y de su decencia, solía tener intereses domésticos y por eso podía llegar a ser un monstruo de poder, pero era menos intelectual que el varón (78). Este patriarcado tradicional se vio obligado a enfrentarse con la ideología liberal y republicana que opinaba que las mujeres tenían los mismos derechos que los hombres a trabajar fuera del hogar y a recibir educación, etc. Es una lástima que la guerra civil y la represión apagarán la conciencia liberal o feminista de las españolas que era apoyada por la Primera República, cuyo movimiento de resistencia contra la subordinación se experimentaba dentro del Estado y del imaginario popular (Rodríguez López 24; Guarinos 97).

Entonces cuando las mujeres, como las milicianas, participaron fuera del hogar durante la guerra civil activamente en las actividades para defender su derecho, la

prensa del franquismo las vilipendió como un animal salvaje: “en el gesto desgarrado, primitivo y salvaje de la miliciana sucia... Eran feas, bajas, patizambas”³ (Vicente Puente, citado por Fonseca 108) Ese hecho Fonseca lo pone de manifiesto de manera acusadora:

La propaganda franquista denigraba la imagen de la miliciana, de las mujeres que habían participado en la guerra del bando republicano, un papel transgresor e inaceptable para un régimen que exaltaba la sumisión de la mujer y su papel como "reposito del guerrero". El odio contra ellas era aún mayor que contra los hombres, y también el castigo. La prensa afín se encargaba de desprestigiar su imagen, la de la miliciana que había tomado un rifle para ir al frente y la de la que había permanecido en la retaguardia. (107-108)

El “espíritu nacional” del régimen franquista que se unía a la Iglesia Católica y la Sección Femenina de la Falange⁴ hizo que las españolas pasaran la vida con una actitud cínica, comprometida y subordinadas al poder político y patriarcal. Cuando el hombre podía acceder a la educación y al espacio público, las mujeres se quedaban en el espacio privado con sus tareas domésticas (Galdona Pérez), para conciliarse con la imagen subordinada de “Ángel del hogar” o “la perfecta casada”. El autor Fonseca refleja esta subordinación femenina en su novela describiendo que en la época citada la mayoría de las mujeres, especialmente de clase trabajadora, se dedicaba a ser modista en un taller o en casa, vemos los ejemplos de Pilar, Dionisia y Ana, después de aceptar seis años de enseñanza primaria, una formación que entonces se consideraba suficiente para una muchacha (93). Y las que tenían trabajo de empresaria, sobre todo las rojas, cuando entró el ejército franquista en la capital no pudieron hacer nada más que quedarse en casa a coser para ganarse la vida; véamos el ejemplo de Julia Conesa Conesa que

³ No se puede negar que, según la investigación de Rodríguez López, durante el enfrentamiento los dos bandos, el nacional y el republicano, manipularon mancillando el cuerpo femenino. (23-46)

⁴ Fue fundada en 1934 durante la Segunda República Española y se disolvió en 1977.

trabajó durante la guerra de cobradora de tranvías para reemplazar, como otras mujeres, a los hombres que habían ido al frente. Pero cuando los nacionales ocuparon Madrid, ella "perdió el trabajo porque la empresa, la Sociedad Madrileña de Tranvías, decidió que aquélla no era una ocupación para mujeres y comenzó a cubrir sus vacantes con personal masculino" (135). Estas frases indican la situación subordinada femenina de entonces: durante la guerra el hombre se fue al frente a luchar mientras la mujer se quedó en la retaguardia para cuidar a los demás; después de la guerra el hombre se presenta en el espacio público / la vida pública; al mismo tiempo, les quitaron a las mujeres el poder económico para que ellas se quedaran en el espacio privado / la vida privada.

En la película Martínez Lázaro no se pierde esta argumentación de que en las situaciones inquietas, los aparatos y las instituciones controladas por el poder político hacían que las mujeres se vieran obligadas a volver a casa o a seguir quedándose en el espacio privado para mantener su posición vinculada con lo doméstico, además describe a unos personajes femeninos, como Virturdes, Julia y Adelina, subordinados en las relaciones sentimentales como hemos mencionado arriba según las creencias del director. De hecho Grado ha observado que, a diferencia de la actitud de las chicas en las narraciones de Fonseca, estas aceptan la derrota y deciden emprender una nueva vida como si su pasado quedara borrado de un plumazo y el nuevo régimen se les apareciera con un futuro lleno de esperanzas (17). Aunque el cineasta pretende mostrar la verdad histórica del desprecio del franquismo contra las mujeres, por ejemplo, en la escena en la que una pareja de ancianos insultó en el tranvía a Julia diciéndole que ella era roja y debía quedarse en casa, fue un joven falange, Perico, quien la salvó en esta situación difícil; y es más, este se convirtió en el novio de Julia. Vale la pena anotar que el director, a través de la relación entre el novio conservador (falange) y la liberal (roja), destaca la docencia de las rojas y la voluntad de las mujeres, he aquí el ejemplo de cuando Perico quería mantener una relación sexual con ella y lo quería hacer en

cualquier sitio, en el cine, en el portal del edificio, ella lo rechazó con iniciativa. Evidentemente, Perico pensaba que si su novia era una “roja liberal” le iba a ser más fácil tener una relación sexual como lo había dicho la propaganda del franquismo. El director con estas escenas quiere mostrar que una chica “roja” es tan decente como una de la falange; por otro lado, pone de relieve que Julia defendía su cuerpo mientras que su novio no lo respetaba y nos parece que la consideraba como objeto sexual.

Por lo demás, vemos en el personaje de Adelina de Martínez Lázaro que se destaca por la imagen sumisa y obedeciente hacia su padre. En la historia real, fue la madre de Adelina quien le escribió para pedirle que volviera a Madrid porque la Policía quería hacerle unas preguntas. Adelina sí regresó porque no temía nada (véase Fonseca 138). No obstante, a partir de entonces no volvió nunca. En la versión filmica, cuando los nacionales entraron en la capital, fue su padre que era sargento el que la mandó al pueblo donde ella se echó un novio de derechas, Eutimio; y que después la llevó a la comisaría para que ella contestara unas preguntas. Estas secuencias filmicas transmiten el poder que el padre y el Estado ejercen en el cuerpo femenino, aunque el director quiere mitigar la dureza de esta actuación con la escena de la visita a la prisión en la que el padre de Adelina la deja el mensaje de “te quiero”, escena que sí nos emociona mucho. Al mismo tiempo, en la relación entre Adelina y su novio Eutimio ella quería ser secretaria pero este prefería que ella se quedara en casa después de casarse con él. Lo interesante es que el cineasta describe a Eutimio como un hombre comprensible porque aceptó que ella pudiera trabajar fuera cumpliendo su deseo.

En pocas palabras, afirmamos que Fonseca muestra que las mujeres se vieron obligadas a volver a casa por la política del nuevo régimen y destaca lo esencial del espíritu liberal de estas chicas. Lo mismo sucede en la interpretación de Martínez Lázaro. Este pretende presentar de forma delicada las opiniones despectivas de los franquistas hacia las mujeres, especialmente, hacia las rojas; pero es una lástima que nos dé la impresión de que las ha dejado en la zona típica y tradicional en las relaciones de

familia y de novios.

3. La función del poder en la prisión

En cuanto a la prisión, Foucault ha revelado que la prisión ya es una muestra de poder: “la prisión es el único lugar donde el poder puede manifestarse en su desnudez, en sus dimensiones más excesivas, y justificarse como poder moral” (2012a:35). Siguiendo esta idea, se puede entender que cuando el régimen franquista empezó a estar en el poder, ejerciera la represión contra los republicanos. Lo reflejan tanto en la novela como en la película.

Al comienzo de la novela, Fonseca nos describe las situaciones de la prisión y a continuación nos indica que después de la guerra “Madrid era una enorme cárcel en la que se perseguía con inquina al derrotado” (63). Esto refleja con fidelidad que los franquistas hicieron todo lo posible para que todas las cosas fueran justificadas conforme a sus leyes (véase Fonseca 251-253). Madrid, entonces como una prisión, era un lugar en el que se ejercía poder sobre el cuerpo individual; es decir, el poder político, además de la propaganda en la prensa y en la radio, se transmitió por todos los tipos de discursos. Fonseca los describe con detalle en su novela: primero en el vestido, los ciudadanos se cuidaban mucho de no vestirse como rojos, los mecánicos llevaban el traje de la sahariana de color blanco, un fondo perfecto sobre el que resaltar el yugo y las flechas; las mujeres volvieron a usar la peineta y la mantilla, signo de la mejor tradición católica y de la decencia (60). Además, se metió en las diversiones diarias para que pareciera que la vida de posguerra había vuelto ya a la normalidad: por ejemplo se celebró la copa del Generalísimo y se interrumpían las películas para que los espectadores se pusieran en pie para escuchar el himno patriótico y ver en la pantalla el retrato gigante de Franco (83-84) que también aparece en la película. Todo esto revela el nuevo Estado, en realidad, aparecía entonces como “bruta tiranía” (Foucault 35) que duraría, tristemente casi 40 años.

Este ambiente aterrizado también se reproduce en la película de Martín Lázaro porque le interesa contar el ambiente con atmósfera terrorífica en el que se movían estas chicas (2007), por ejemplo, los franquistas forzaron en el comienzo de la película a una pareja de viejos a saludar de manera fascista y cantar el canto nacional *el Cara al sol*, los soldados persiguieron o detuvieron a nuestros personajes rojos, el espectador debía saludar de pie a la imagen de Franco en el cine. Sin embargo, nos impresiona la escena de una ceremonia católica al aire libre, que simboliza la alianza del poder político y la religión católica, en la que unas jóvenes se metieron para escapar de la persecución porque habían lanzado unos folletos contra el nuevo régimen. Estas secuencias demuestran el espíritu rebelde de esas chicas, un espíritu que, después de ser prisioneras, seguía mostrándose en la prisión.

Si la ciudad se había convertido en una cárcel y la vida cotidiana de los ciudadanos era controlada, los que fueron detenidos en la prisión del sistema penal, según Foucault, tuvieron “la manifestación de poder más delirante que uno pueda imaginar” (35) Además de que el franquismo quería imponer su poder en la ideología de todos los ciudadanos, por un lado, ejerció su poder sobre el cuerpo individual. Fonseca pone de manifiesto las violencias ocurridas en la prisión de Ventas que fueron testimoniadas por Antonia García, María del Pilar Parra y María del Carmen Cuesta, quien también fue encarcelada con las trece jóvenes. En esta cárcel hubo hacinamiento, hambre y enfermedades que sufrieron las prisioneras.

Las corrientes eléctricas en los pechos, muñecas y en los dedos de los pies y manos fue una práctica normal con los detenidos políticos... Las torturas físicas se complementaban con humillaciones y vejaciones que buscaban el derrumbe psicológico del detenido, su anulación como persona. Muchas mujeres fueron peladas al cero, e incluso les raparon las cejas, para desposeerlas de su feminidad. Las «pelonas» se convirtieron en elemento de burla y escarnio durante los «paseos» a que eran sometidas en sus traslados a

prisión o al juzgado, amontonadas en camionetas descubiertas de cuyos laterales colgaban sábanas blancas pintadas con la inscripción «presas rojas». (161-162)

Aunque ellas sufrieron torturas, se burlaban de la tragedia vital en la prisión escribiendo una canción: “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 baldosin/ tenemos por colchón/ y al despertar tenemos/deshecho un riñón.” (Fonseca 181)

Esta canción burlesca le inspira a Martín Lázaro, para presentar la imagen heroica de las trece jóvenes, utilizando las secuencias en las que unas de ellas cantaban y bailaban, y otras las miraban con una sonrisa en la plaza de la prisión; y en las que ellas fueron conducidas jugando y cantando en el camión en dirección a conseguir su indulto. Como hemos mencionado, el director las muestra de forma diferente a las escenas horribles y violentas que Fonseca escarna, pues aquel sólo se presenta la prisión; y esto hace que, como ha observado Grado, se banalicen la vengaza fascista y el castigo que sufrieron las mujeres (26-27). Desde otro punto de vista, no se puede negar que con estas escenas Martín Lázaro pone de relieve el espíritu rebelde de nuestros personajes femeninos frente a la injusticia.

Entre todos los castigos no hay ninguno peor que la muerte, sobre todo, la muerte del inocente. Foucault indica que el límite del poder es la muerte: “Éste ya no tiene que vérselas sólo con sujetos de derecho, sobre los cuales el último poder del poder es la muerte, sino con seres vivos, y el dominio que pueda ejercer sobre ellos deberá colocarse en el nivel de la vida misma; haber tomado a su cargo a la vida, más que la amenaza de asesinato, dio al poder su acceso al cuerpo” (2012b:135) Fonseca escribe que lo que les condenó a la muerte fue un “castigo ejemplar” puesto que ellas estaban

encarceladas en la cárcel cuando ocurrió el asesinato del comadante Gabaldón. Por ello, Fonseca culpa al régimen franquista que ejerciera el poder ideológico y político “sobre aquel grupo de muchachas que purgaban desde hacía meses en la prisión de Ventas su militancia en la JSU. A fin de cuentas todos ellos eran militantes de la misma organización comunista, todos cómplices, todos enemigos de la patria. Poco importaba que algunos de ellos no pudieran, materialmente, haber tenido relación con el suceso” (222). De todos modos, a través del testimonio de María del Pilar Parra, Fonseca describe que ellas salieron tranquilas (237); luego, narra la escena de ser fusiladas: “Las colocaron en línea, hombro con hombro. Transcurrieron unos instantes interminables, de un silencio espeso, interrumpido por el amartillar de las armas del pelotón de ejecución y las voces de mando del oficial que ordenaba cada paso de aquella ceremonia” (242). Aunque estas frases no aclaran qué reacción tuvieron las trece jóvenes ante la muerte, pone de manifiesto la tensión de la situación y también el contraste entre la tranquilidad de las víctimas (silencio) y la crueldad del poder (amartillar). Después, el autor sigue la perspectiva objetivista pero impresiona al lector cuando él utiliza el viento que soplaban en dirección a la cárcel para esbozar que las prisioneras de la cárcel de Ventas eran testigos de este fusilamiento: “aquella madrugada las presas contaron para confirmar la muerte de sus compañeras. Uno, dos, tres... trece (243). Finalmente, testimoniada por María del Carmen Cuesta, se revela la imagen heroica de estas condenadas que “habían muerto muy serenas y que una de ellas, Anita, no había fallecido con la primera descarga y gritó a sus verdugos «¿es que a mí no me matan?»”(243) Igual que a las víctimas, la prisión no puede rendirlas ni la muerte puede hacerlas abandonar el amor a su ideología. Con estas etapas, Fonseca nos explica la razón por la que ellas se convierten en un ejemplo de la memoria colectiva de la lucha de las mujeres contra el franquismo.

Sobre "nuestros personajes femeninos" el poder recurrió a las torturas para que ellas sintieran vergüenza y que eran el sexo débil, de ahí que Martínez Lázaro expusiera

la violencia franquista en las escenas en que, por ejemplo, el capitán Fontenla torturó a Julia desnuda y tocó el cuerpo de Adelina atada en una silla con intención sexual. Estas secuencias filmicas declaran cómo el poder se ejerce en el cuerpo humillándolo, y también haciéndolo daño. Sin embargo, el director hace que estas chicas, antes de salir hacia el fusilamiento acicalaron su cuerpo para simbolizar su espíritu de lucha por libertad puesto que, según Angelina Puig, el cuidado del cuerpo se concibió como “arma de resistencia” a los intentos de humillación del Estado a pesar de haber sido considerado como una actitud femenina superficial (citado por Rodríguez López 42). En las últimas secuencias Martínez Lázaro nos hace ver que las trece lloran de miedo en el camión al paredón y en el acto del fusilamiento y que murieron abrazándose. Estas secuencias establecen un efecto más dramático que histórico comparado con lo que sucedió en las escenas anteriores unas causaron un escándalo soltando ratones en la misa celebrada en la prisión o negándose a saludar de forma fascista. Este efecto dramático sigue en la última secuencia donde el director presenta al hijo de Blanca pasando junto a unos chicos que estaban imitando el fusilamiento, mientras leía la carta de Blanca en que le decía que las buenas personas no guardaran rencor a los que dieron muerte a sus padres y que le hicieran hacer la comunión, nos impacta mucho.

Voy a morir con la cabeza alta. Sólo por ser buena... Sólo te pido que seas muy bueno. Que quieras a todos y que no guardes nunca rencor a los que dieron muerte a tus padres, eso nunca... Enrique, que no se te borre nunca el recuerdo de tus padres... Hijo, hijo, hasta la eternidad. Recibe después de una infinidad de besos el beso eterno de tu madre.

Con estas palabras, el director pone de manifiesto que el régimen franquista ejerció su poder contra los inocentes pero tiene la esperanza de que los españoles puedan convivir y perdonarse con entendimiento y compasión según las palabras que la rosa Blanca le escribía a su hijo

Conclusión

La memoria colectiva de las trece rosas ha sido fuente de creación en varios campos puesto que ellas representan a las víctimas olvidadas oficialmente y lo más importante, la lucha de las mujeres contra el régimen franquista y por la libertad de ser ellas mismas. Además, en ellas, se ve que el poder patriarcal hizo todo lo posible para que las mujeres aceptaran su condición subordinada y las castigan como a las víctimas con el máximo poder: la muerte, aunque eran inocentes.

Fonseca, desde el punto de vista objetivista del periodista, nos cuenta sus biografías y sus historias fiel a los hechos reales, a los datos y a los testimonios mezclando la técnica narrativa con los testimonios de familiares y amigos de estas heroínas. Por el contrario, el director Martínez Lázaro convierte sus historias en una adaptación que tiende a ser de ficción a pesar de que no pierde el hilo histórico y reproduce el ambiente terrorífico de aquella época. Por supuesto no podemos pedir que el director lleve sus historias palabra por palabra a la gran pantalla. No obstante, es una pena que si bien Fonseca quiere enfatizar y apreciar el valor de estas mujeres contra el sistema del poder patriarcal, Martínez Lázaro las describa sólo en las relaciones sentimentales como obedientes a su propia identidad de “sexo débil” mostrando una imagen tradicional de ellas aunque en algunas escenas que ocurren en la prisión presente algunos incidentes rebeldes.

De todos modos, no importa que Fonseca intente reproducir una realidad con fidelidad y desentrañar la verdad que ha sido ocultada por la fuerza dictatorial o que Martínez Lázaro enfatice en los asuntos imaginarios y románticos y quiera que el pueblo español de hoy olvide el enfrentamiento de antes por el odio entre los bandos de diferentes ideologías, en ambas obras se ve una lucha entre el control del poder y la resistencia a éste. La historia colectiva de estas chicas se ha convertido en mito de aquel tiempo convulso, cumpliéndose el último deseo de Julia Conesa: "Que mi nombre no se borre en la historia".

Referencias citadas.

- Amador Carretero, M^a Pilar y Rosario Ruiz Franco (2010): Nuevas vías de adoctrinamiento ideológico en el franquismo: las cátedras ambulantes de sección femenina, *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*. Málaga: CEDMA, 151-166.
- Ariagas Careaca, Raquel (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Laberinto.
- Céspedes Gallego, Jaime (2007). Las Trece Rosas de la guerra civil vistas por el novelista Jesús Ferrero y el periodista Carlos Fonseca. *Revista electrónica de estudios filológicos*, N^o 14. ISSN 1577-6921.
<http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-4-13rosas.htm>
Día de descargar: 14 de octubre de 2014
- Dueñas Cepada, M^a Jesús (2010). “La construcción de las relaciones de género en la ideología de la sección femenina, 1934-1979”, *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franguismo*. Málaga: CEDMA.
- Egido León , Ángeles (2009). *El perdón de Frnaco*. Madrid: Catarata.
- Fernández Suárez, A.: *España, árbol vivo*. Madrid: Aguilar, 1961.
- Fonseca, Carlos (2008). *Trece rosas rojas*. Madrid: Temas de hoy.
- Foucault, Michel (2010). Verdad y poder. *Obras esenciales*. Madrid: Magnum.
- (2012a) *El dialogo sobre el poder*. Madrid: Alianza.
- (2012b). *Historia de la sexualidad*. Vol.1 Traducción de Ulises Guiñazú. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Galdona Pérez, Rosa Isabel (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra*. La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna.
- Grado, Mercedes de (2010). Represión de género franquista en Las Trece Rosas, de Emilio Martínez-Lázaro. *Revista Creatividad y Sociedad*, noviembre, 1-29.
<http://www.creatividadysociedad.net> Día de descargar: 30 de octubre de 2014

- Guarinos, Virginia (2003). Ramos de rosas rojas. Las trece rosas: memoria audiovisual y género.
- Jaime, Antoine (2000). *Literatura y cine en España (1975-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Lázaro, Emilio (2008). *Las trece rosas*. Sony Picture Home Entertainment.
- (2007) Cómo se hizo “Las 13 rosas”. *LA BUTACA*. Día de descargar, 13 de diciembre de 2014, <http://www.labutaca.net/films/54/las13rosas1.htm>
- Marin Silvestre, Dolors (2012). El cambio de la imagen de la mujer en el siglo XX: Del ángel del hogar al ángel exterminador. Mujeres contra la guerra en el espacio urbano de Barcelona durante la Semana Trágica (Barcelona, 1909), *De las mujeres, el poder y la guerra*. Barcelona: Icaria, 95-120.
- Molas Font, María Dolores (2012). De las amazonas, las armas y el poder, *De las mujeres, el poder y la guerra*. Barcelona: Icaria, 7-22.
- Rodriguez López, Sofía (2010). “La violencia de género como arma de guerra”, *Mujeres en la Guerra Civil y el Franquismo: violencia, silencio y memoria de los tiempos difíciles*. Málaga: CEDMA, 23-46.