

**“Pelonas” y rapadas: imágenes-trofeo e imágenes-denuncia de la represión de género cometida durante la Guerra Civil española<sup>1</sup>**

Laia Quílez Esteve

Universitat Rovira i Virgili - ASTERISC

*1. Introducción: Estudios de género, creación audiovisual e historia reciente española*

Son numerosos los trabajos que analizan la historia de las mujeres poniendo el acento en las relaciones que se establecen entre el género y la construcción de las culturas políticas y nacionales de la España del siglo XX. Tomando en cuenta este amplio marco, estas investigaciones se proponen, entre otros objetivos, recuperar el papel y la experiencia de las mujeres en la Guerra Civil y el franquismo (Nash; Domingo; Vega; Lines); estudiar las representaciones sexuadas de la nación y la nacionalización del género durante la dictadura (Bergès; Oroz; Morcillo 2015); o analizar el papel de la educación y la religión en la consolidación de un modelo de feminidad subyugado a los ideales patriarcales del régimen (Blasco Herranz; Richmond; Peinado Rodríguez). Otras investigaciones han cartografiado las condiciones concretas de las presas en las cárceles franquistas (Vinyes; Hernández Holgado; Cuevas; Aguado), así como la situación de las mujeres republicanas en el exilio (Rodrigo; Palacio Langer et al.; Domínguez Prats).

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe como resultado del Proyecto de Investigación “Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX” (Ref. HAR2016-77416-P). El proyecto está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, dentro del Programa estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia. Este artículo se inscribe como resultado del Proyecto de Investigación “Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX” (Ref. HAR2016-77416-P). El proyecto está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, dentro del Programa estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Dentro del marco teórico de la historia reciente de España abordada desde los estudios de género, nos interesa tomar en consideración aquellas investigaciones que se han centrado en las prácticas represivas que la violencia franquista ejerció sobre los cuerpos y psiques de las mujeres que consideraban enemigas (Sánchez; Barranquero Texeira; Osborne; González Duro; Q. Solé; Ledesma; Ripa). Uno de los castigos más extendidos fue raparles la cabeza y obligarlas a pasear por la vía pública. Espectáculos expiatorios y vergonzantes del horror, con estos actos punitivos los represores pretendían desubjetivar a estas mujeres, expulsándolas de cualquier modelo de feminidad –y humanidad– posibles. La exhibición colectiva de sus cabezas trasquiladas, así como la inmortalización de tal humillación en fotografías que luego se colgaban en locales y paredes de las poblaciones, convertía la imagen de la rapada en un símbolo paradigmático de victoria de los sublevados y de la opresión que estos ejercían sobre el cuerpo –físico y social– de sus oponentes. La vergüenza, el trauma y el miedo consiguientes a estas represiones sexuadas acalló durante mucho tiempo el decir de la mayoría de las víctimas. Este silenciamiento comenzó a quebrarse a finales del siglo XX, cuando empezaron a cristalizar en ensayos, novelas, películas y reportajes televisivos los relatos personales de estas “mujeres dolientes” (Cate-Arries 135) en un contexto en el que la figura del testimonio se estaba convirtiendo en una “verdadera narrativa cultural” (Baer 26).

En el campo de la creación audiovisual, el auge de relatos personales sobre el trauma de la represión franquista ha servido para alimentar el nudo argumental de muchas películas de ficción, documentales y reportajes que se han realizado en España en las últimas dos décadas. Ello puede explicarse por la relativa proximidad de un periodo del que todavía se conservan testigos directos, y por el fin de un silencio que imperó en las políticas de memoria del gobierno de la Transición y las dos primeras décadas de democracia. Aunque el listado de películas que se acercan a la guerra y a la dictadura es pródigo en títulos, géneros y estilos, en la mayoría de estas propuestas “no existe reto moral alguno ... ni tampoco aportación ninguna al estado del conocimiento” (Sánchez-Biosca 38), si bien la mayoría parte de una encomiable voluntad de rendir homenaje a los oprimidos y a que no

vuelva a repetirse ese tiempo de violencia. Por otra parte, que en este corpus fílmico son minoritarias las películas que retratan la experiencia de las mujeres en la guerra y la dictadura, y menos son todavía las que lo hacen desde un prisma femenino y feminista, esto es, representándolas como sujetos pensantes y como “agentes históricos en la resistencia y disidencia contra el régimen” (Ramblado 160). Así, desde el ámbito de la no ficción, títulos como *La guerra cotidiana* (Daniel Serra y Jaime Serra, 2001), *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004) o *De Monstruos y Faldas* (Carolina Astudillo, 2008) apuestan por la representación documental de la situación de las mujeres republicanas en la guerra y la posguerra a partir de los relatos personales de algunas de las mismas o de sus familiares. Otros documentales como *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014), *Esperanza Martínez: una luchadora por la libertad* (Amparo Bella, Régine Illion y Concha Gaudó, 2006) o *La isla de Chelo* (Odette Martínez-Maler, Ismael Cobo y Laetitia Puertas, 2008) parten de una historia de vida singular –la de Clara Pueyo, Esperanza Martínez y Consuelo Rodríguez, respectivamente– para abordar la discriminación sexuada que sufrió el resto de mujeres de la Resistencia. En el ámbito de la ficción, la relevancia pública que adquirieron películas como *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), *Silencio Roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *Las 13 rosas* (Emilio Martínez-Lázaro, 2007), *La mujer del anarquista* (Peter Sehr y Marie Noëlle, 2009) o *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011) permitió dar a conocer, a menudo mediante tramas teñidas de romanticismo, las difíciles condiciones de supervivencia de las mujeres republicanas<sup>2</sup>.

De los metrajes que hacen girar su argumento en torno a la lucha de las mujeres en la guerra y la posguerra, hay muy pocos que recuperen el castigo sexuada del rapado como ejemplo de la violencia física y simbólica que el franquismo ejerció sobre sus cuerpos y subjetividades. Dentro del ámbito del cine de ficción, podemos mencionar *Pelonas* (Ramón de Fontecha y Laly Zambrano,

---

<sup>2</sup> A esta lista de documentales deberíamos sumar *Aguaviva: Una historia en femenino* (Anna Aguilera, Inma Blasco, Ana Esther Gil, María Argilés y José Ignacio Tofé, 1996), *Del olvido a la memoria. Presas de Franco* (Jorge J. Montes Salguero, 2007), *La madre sola* (Miguel Paredes, 2010), *Mujeres Republicanas* (Javi Larrauri, 2010), *Indomables, una historia de Mujeres Libres* (Juan Felipe, 2011) y *Las silenciadas* (Pablo Ces, 2011). En cuanto a la ficción, habría que mencionar también *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *Iris* (Rosa Vergés, 2004), *Memorias de una guerrillera* (Pau Vergara, 2007) o *Estrellas que alcanzar* (Mikel Rueda, 2010).

2003) y *De tu ventana a la mía* (Paula Ortiz, 2011); y dentro del formato documental, *Gerrako garrak Oñatin* (colectivo Gogoratu Guran Taldea, 2011) y *Guillena 1937* (Mariano Agudo, 2013). Bien sea desde la reflexión documental, bien sea desde la recreación ficcionalizada de ese acontecimiento, este reducido pero sugerente corpus fílmico rinde homenaje a unas identidades que en otro tiempo fueron prácticamente aniquiladas. Y lo hace otorgándole una nueva visibilidad y significación a una imagen –la de la mujer trasquilada– que en el pasado sirvió al bando sublevado para señalar y humillar públicamente a su enemigo. Analizar y rescatar, a su vez, algunas de estas narrativas resistentes –pues denuncian dominaciones y olvidos (Araña y Quílez)– puede ser un modo de crear conocimiento crítico sobre un tiempo de violencia cuya reparación jurídica y social todavía está pendiente de resolución (Aguilar, 2008).

## *2. Cuerpo, cultura, violencia y poder: el cabello como símbolo.*

Aproximarnos a las mujeres rapadas –conocidas como “pelonas” por sus propios represores– y a su representación audiovisual implica tener en cuenta las lecturas que se han hecho del cuerpo en su relación con la violencia –física y simbólica–, y las lógicas de dominación (Foucault; Figari et al.; Martínez Guirao et al.). En efecto, el cuerpo, en tanto que espacio simbólico, “objeto de representaciones y de imaginarios” (Le Breton 7), se erige como un espacio de cultura y socialización, pero también de intervención, disciplina, castigo y control por parte del poder. Sin embargo, los imperativos que moldean los cuerpos no sólo varían según las épocas y las sociedades, sino que existe además una diferenciación muy desequilibrada según sean masculinos o femeninos (Martínez Barreiro 134).

De entre la multiplicidad de símbolos y metáforas relacionadas con el cuerpo y su relevancia en la historia cultural y en los estudios de género, es necesario rescatar el símbolo del pelo, pues resulta útil para rastrear los modelos de feminidad imperantes en la España del segundo cuarto del

siglo XX, así como también los casos de represión sobre los mismos. El pelo, entendido en su dimensión social, debe leerse como “campo de expresividad donde se dirimen liberaciones y adhesiones, pretensiones, disciplinas” (Velasco Maíllo 36). De ahí que, fijándonos en los modos en los que se trata el cabello –si se oculta, se exhibe, se tiñe, se afeita o se deja crecer– podamos deducir qué ideologías, modas y concepciones culturales imperan en determinados contextos históricos y sociales, qué tipo de violencias y control despliegan los poderes hegemónicos sobre la ciudadanía, o qué consideración y pregnancia tienen en esa coyuntura las mujeres y sus cuerpos. Así, por ejemplo, las mujeres de la Edad Media tenían que ocultar su cabellera bajo un velo, al ser vista como un elemento provocativo que conducía al pecado; por el contrario, el hombre, considerado imagen de Dios y amo y señor de la mujer, no sufría este tipo de exigencias (Bechtel). En las sociedades occidentales modernas, el rapado o corte raso del pelo puede identificarse con colectivos que viven bajo regímenes disciplinarios, como son los de los monjes, los convictos o los soldados; mientras que el pelo largo suele asociarse a sujetos menos constreñidos al control social y a la vida pública –como los anacoretas, los jóvenes rebeldes o las mujeres–. El cabello opera, en estos contextos, como símbolo de lo salvaje, lo animal, de aquello que está en los márgenes del orden establecido. De ahí que, a lo largo de la historia, el Estado y/o la Iglesia haya rapado a brujas, prostitutas, mujeres infieles, enfermos menales o criminales con la intención de castigar y hacer visibles sus excesos (Hallpike 261).

En la España del siglo pasado, el cabello femenino vehiculó, a través de su exhibición o de su rapado, significados tan opuestos como son el de la reivindicación de una modernidad más igualitaria en cuanto a los géneros –en el caso de las mujeres que abandonaron el sombrero y mostraron su cabellera durante la Segunda República–, o el de la vejación y la represión totalitaria –en el caso de las mujeres rapadas por la fuerza durante la guerra. De hecho, el ideal de mujer devota, patriótica y esposa abnegada que prodigó el franquismo a través de la Iglesia Católica y la Sección Femenina (Roca; Morcillo 2013; Barrera), no puede entenderse sin considerar la diana contra la que ese modelo

arremetía: el proyecto reformista de emancipación de la mujer de la Segunda República. En efecto, después de la Primera Guerra Mundial el esencialismo biológico que relegaba al género femenino al ámbito de la reproducción y la crianza empezó a compartir espacio con un nuevo modelo de feminidad que bebía del feminismo anglosajón y que se explicaba también por la incorporación de la mujer al mercado laboral, la educación y la vida pública. Asimismo, los nuevos aires trajeron consigo un mayor control de la mujer sobre su cuerpo, tanto a nivel sexual –gracias a la comercialización de anticonceptivos–, como a nivel estético, con la introducción de un nuevo canon de belleza que aplaudía la practicidad en el calzado, la ropa y el peinado (Sentamans 55).

Fue en ese contexto de apertura, que las mujeres más políticamente comprometidas –como las de la Asociación Universitaria Feminista o las del Lyceum Club– se adhirieron al “sinsombrerismo”. Definido en *Léxico del 98* como “costumbre varonil”, y propia de la juventud urbana, “de pasear sin sombrero” (García Gallarín 26), el “sinsombrerismo” fue también un acto subversivo de reapropiación y empoderamiento femenino (y feminista), en tanto que las mujeres que lo llevaron a cabo quisieron con ello abrazar la modernidad y exhibirla en sus carnes, incluso cuando la sociedad no estaba aún preparada para aceptar ese giro (Balló).

La mujer “sinsombrerista”, y posteriormente la “roja”, la miliciana, la simpatizante o simplemente emparentada con los defensores del Frente Popular, fueron duramente castigadas por el régimen franquista, que leía esos modelos como algo que, siendo “escasamente femenino” (González Duro 23), atentaba contra los valores del nacional-catolicismo.

### 3. “Pelonas”: La mujer como trofeo de guerra

En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault apunta que, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, empezó a desaparecer la idea del castigo entendido como espectáculo, esto es, como ceremonia penal y social compartida por la colectividad (11). Así, en el sistema judicial y carcelario

de Occidente el “cuerpo supliciado” –esto es, “el cuerpo como blanco mayor de la represión penal”– habría prácticamente desaparecido (10). Sin embargo, en el estado de excepción que supuso la Guerra Civil española y la inmediata posguerra, imperaron los castigos sobre el cuerpo y éste se convirtió en espacio de punición y anulación identitaria.

Además de las ejecuciones públicas, a medida que el ejército sublevado avanzaba y se hacía con el control de ciudades y pueblos, se perpetraron múltiples atrocidades (vejaciones, mutilaciones, violaciones, torturas) que variaban según si las víctimas pertenecían a uno u otro sexo (Maud 89). Así, para evidenciar la dominación de los “vencedores” sobre el cuerpo de las “vencidas”, algunos guardias civiles, falangistas y requetés forzaron a muchas mujeres detenidas a tomar aceite de ricino, las pelaron –el cabello y a veces incluso las cejas–, y las obligaron a pasear por la vía pública, antes de, con mucha frecuencia, encerrarlas en la cárcel o ejecutarlas. Muchas también fueron violadas. Rapar a las mujeres operaba como un acto simbólico de castración –pues el pelo se vincula con el vigor, la fuerza, la seducción y la belleza (Velasco Maíllo 30-40)–, mientras que el aceite de ricino era al mismo tiempo arma falangista –pues provocaba vómitos, diarreas, abortos e incluso la muerte por hemorragia– e ingrediente purificante que debía regenerar una sociedad contaminada por el comunismo (Bedmar 62; B. Solé et al. 33). La purga y el rapado eran, además, violencia de género, puesto que se ejecutaban esencialmente sobre las mujeres y se enmarcaban en un sistema misógino que denigraba su identidad sexual y las trataba como prostitutas (Ledema 449).

Como señala Maud, si bien la práctica del rapado supuso un antes y un después en la historia de la violencia sexuada en nuestro país, no fue algo exclusivo de la España bélica y la posterior dictadura. De hecho, cortar el pelo a las mujeres consideradas disidentes fue un castigo que ya utilizaban los fascistas en la Italia de Mussolini, así como los grupos de extrema derecha en la Alemania de los años 1920 (100). También en la Francia de la Liberación hallamos esta imagen terrible de la mujer públicamente avasallada e insultada por la multitud. De 1943 a 1945 la Resistencia francesa detuvo, trasquiló y desnudó públicamente a unas 20.000 mujeres (Virgili 2000: 7), acusadas

de haber cometido “colaboracionismo horizontal”, esto es, de haber mantenido algún tipo de relación –sexual, sentimental o simplemente comercial– con los alemanes. Así, al raparles la cabeza los represores pretendían desexualizarlas, privándoles de aquello que, en otro tiempo, y según ellos, las habría ayudado a seducir al enemigo: el cabello (Capdevila et. al, 258). Robert Capa immortalizó con su cámara alguno de estos “teatros del crimen” (Brossat 27) en los que participaron familias enteras, entregadas al fervor de la victoria y a ese momento de “comunidad nacional” (Virgili 2000: 11). En una de sus fotografías, tomada en agosto de 1945 en Chartres, una mujer joven camina, rapada y con su bebé en brazos, por la calle Beauvais. Ha sido acusada de haber tenido un hijo con un militar alemán y, por ello, la obligan a exhibir públicamente tal infamia junto a su padre y su madre, a quien también han afeitado la cabeza. La misoginia, la sed de venganza y el odio comparten espacio, pues, en una estampa que alberga por igual, y paradójicamente, el sentir patriótico de una población anhelante de paz, libertad y democracia.

Aunque en España los vencedores tomaron fotografías a las mujeres rapadas para hacer aún más extensiva, pública y ejemplarizante su humillación, son pocas las imágenes que se conservan de esa barbarie. De hecho, si bien era una práctica extendida en los territorios ocupados por el bando insurrecto, no ha quedado registro alguno de ellas en los expedientes de los tribunales militares (González Duro 45). Además, las propias víctimas tuvieron que guardar silencio, avergonzadas y atemorizadas en un contexto –el de la cultura de guerra y la posterior dictadura– que las obligaba a olvidar y a renunciar a cualquier identidad política que contraviniera al nuevo régimen. Hubo que esperar al fin de la dictadura para que empezaran a emerger –en documentales, estudios historiográficos y otras producciones culturales– la mayor parte de testimonios de quienes presenciaron o vivieron en su propia piel aquellas torturas.

Una de las fotografías que más se ha utilizado para referirse a y reivindicar esas memorias traumáticas –de hecho, la imagen ilustra la portada del libro de González Duro (2012) y de Arcángel Bedmar (2009)– muestra a una veintena de mujeres de Montilla (Córdoba) posando frente a cámara

a principios de agosto de 1936 (Figura 1). La mayoría eran “familiares de izquierdistas, militantes de las Juventudes Socialistas Unificadas o componentes del grupo de canto que ensayaba en la Casa del Pueblo” (Bedmar 62). En medio de ellas, se halla Joaquín Gutiérrez Luque, el director de la banda de música, a quien también pelaron y obligaron a saludar frente a la cámara (Bedmar 62). Gutiérrez funciona aquí como una excepción a la norma, pues tal como señala Maud a partir de un informe que en 1936 redactó la Cruz Roja Internacional, el rapado y la purga fueron actos de vejación contra las mujeres (104). En la imagen aludida, éstas exhiben al fotógrafo el mechón de su cabeza rapada, al tiempo que hacen el saludo falangista. De este modo, las mujeres no sólo eran denigradas en público, sino que debían poner en escena –mediante el “Cara el Sol”, el saludo o la cinta rojigualda en el mechón– su artificiosa –por forzada– adhesión al bando sublevado. La disposición de este retrato de grupo subraya, pues, el proceso de cosificación al que las rapadas fueron sometidas.



Sin embargo, en esta imagen-trofeo puede percibirse también un mínimo resquicio de resistencia e insumisión contra el brutal proceso de despolitización al que las “rojas” fueron sometidas. Entre todas estas mujeres vilipendiadas, que miran de frente al objetivo de la cámara e incluso le sonríen, hay una que baja la cabeza, imposibilitando que la infamia a su persona quede inmortalizada en el bromuro de plata. Su brazo en alto deviene, así, una evidencia de subyugación

que queda atenuada por este gesto de desacato, que pervive gracias a una imagen fotográfica cuyo objetivo original era, contrariamente, el de perpetuar la abolición total e irreversible de la disidencia.

4. *“Rapadas”*: La imagen como denuncia y homenaje.

Como hemos visto, las primeras imágenes que inmortalizaron la violencia sexuada del rapado y de la purga fueron de carácter fotográfico y tuvieron un objetivo fundamentalmente difamatorio y denigratorio con respecto a las víctimas-trofeo que esas instantáneas retrataban. Esta práctica se insería dentro del vasto ejercicio de las políticas del terror del régimen franquista, que así mantenía controlado al enemigo y silenciadas a las víctimas, socialmente marcadas como tales y traumatizadas de por vida.

Sin embargo, tras el periodo aciago de la guerra y la dictadura, y después de una transición que apostó por políticas de olvido con respecto al pasado reciente (Aguilar 70), la imagen de la mujer rapada ha reaparecido en algunas producciones audiovisuales realizadas en el siglo XXI. Y lo ha hecho en un contexto en el que la memoria y la voz del testimonio han adquirido una importancia singular, y en el que cada vez son más numerosas las demandas de reparación y justicia para con las víctimas del franquismo y sus familiares.

El cine, como espacio privilegiado para la configuración, asentamiento y difusión de imaginarios y memorias (Colaizzi), ha vehiculado algunas de estas reivindicaciones. Un ejemplo muy claro de ello lo constituye *Gerrako garrak Oñatin*, un largometraje documental dirigido por Kepa Aramburu y producido por el Ayuntamiento de Oñati y Gogoratu Guran Taldea, un colectivo de investigación preocupado por recuperar la memoria de los fusilados y represaliados de la Guerra Civil y el franquismo en esa localidad guipuzcoana. La película se estrenó el 25 de septiembre de 2011 en la Casa de la Cultura de Oñati y formó parte del programa de actividades diversas que esa semana se organizaron en la localidad para celebrar el 75 aniversario de la toma de Oñati por parte de las tropas

franquistas. Es, por tanto, un proyecto de marcado carácter divulgativo, que encaja a la perfección con el ideario vertebrador del Ayuntamiento –en ese momento gobernado por EH Bildu– que lo impulsaba: fomentar y conmemorar la memoria traumática del franquismo.

*Gerrako garrak Oñatin* –al que le acompaña un libro homónimo– consigue su objetivo mediante más de cuarenta entrevistas a muchas de las víctimas y a sus familiares, así como con recreaciones de lo ocurrido, filmadas en las calles de Oñati. Tres son los hechos ficcionalizados en el documental: el fusilamiento de tres oñatiarras bajo el puente de Ormaiztegi; el asesinato de Balentín Arkauz en el Ayuntamiento; y el escarnio público al que fueron sometidas diez mujeres de la localidad, víctimas de la práctica del rapado y el subsiguiente paseo popular. En este último caso, la recreación dura dos minutos y medio, y en ella se visualiza tanto el corte de pelo en sí mismo por parte de un joven que acata resignado las órdenes de un militar, como la trágica rúa de las “rapadas”, que aparecen secundadas por falangistas que entonan el “Cara al Sol”. La escena, si bien recoge el escarnio y la humillación sufrida por estas mujeres, también representa cierta resistencia –en este caso individual– por parte de las mismas. En efecto, antes de ser sacadas a la calle, el militar que ordena al joven que trasquile a las detenidas, fuerza a que una de ellas proclame “¡Viva España!”. La mujer parece obedecer la orden, repitiendo: “¡Viva España!”. Pero luego, con una mirada algo desafiante, le espeta: “Yo nunca he dicho «muera»”, evidenciando así la arbitrariedad y desproporción de ese castigo. Este gesto no cambiará la suerte de la mujer, que será trasquilada y humillada públicamente, pero, como en el caso de la “pelona” que escondió el rostro en la fotografía de Montilla, permitirá que aquélla se empodere en este acto y conserve, así, esa integridad que el opresor pretende arrebatarse.

Inscribiéndose en el formato del cine documental, la película de Aramburu opta por recrear el castigo del rapado mediante la puesta en escena, el vestuario y la actuación de sujetos extemporáneos a los hechos evocados. De esta forma, esta breve ficción corrobora e ilustra audiovisualmente los testimonios que aparecen antes y después de esta secuencia, compensando mediante la recreación

histórica la falta de archivos visuales de ese castigo sexuado. De hecho, la verosimilitud de esta recreación concreta es tal que incluso uno de los fotogramas que la componen ha pasado a formar parte del repositorio de imágenes de rapadas españolas que aparecen en los buscadores de Internet, especie de cajones virtuales en los que todo –realidad y ficción, homenaje y burla, pasado y presente– queda



que incluso uno de los componen ha pasado a repositorio de imágenes de aparecen en los buscadores cajones virtuales en los ficción, homenaje y burla, mezclado. Junto a la ya

comentada fotografía de las mujeres de Montilla, o la también conocida imagen de las represaliadas de Oropesa (Toledo), esta imagen ficcionalizada ilustra, como si fuese real –pues no hay nota a pie de foto que determine su verdadero origen–, alguno de los blogs dedicados a la represión franquista, como sería el caso, por ejemplo, de “Las Merindades de la memoria”<sup>3</sup> (Figura 2).

Una reconstrucción parecida del castigo sexuado al que fueron sometidas las mujeres republicanas por parte del bando sublevado lo hallamos en *Pelonas*, un cortometraje de Laly Zambrano y Ramón de Fontecha (2003) en el que María Galiana interpreta a Lola, una mujer a quien los falangistas le raparon el pelo y la obligaron a pasearse en camisón, al igual que a su hermana, por las calles de su pueblo. El motivo: ser hija de uno de los guerrilleros que asaltaron el tren en el que

<sup>3</sup> Véase <https://lasmerindadesenlamemoria.wordpress.com/>.

viajaba el obispo de Jaén el 12 de agosto de 1936. La película, dedicada a “todas las mujeres que hicieron, y siguen haciendo, del insulto y del estigma su orgullo”, pone en escena dos tiempos (pasado y presente) en el espacio de una peluquería en el que la víctima, ya mayor, coincide con una joven que le pide al peluquero que le rape el pelo. A partir de esa orden, la anciana recuerda, mediante *flashbacks*, su traumática experiencia, reconociendo al final a la chica que a ella una vez también le cortaron así la cabellera, aunque en su caso aquello sólo le confirió vergüenza y “miedo, mucho miedo”.

La operación que lleva a cabo Zambrano y de Fontecha es inversa a la que hallamos en *Gerrako garrak Oñatin*, pues en este caso el pasado se evoca desde una apuesta claramente ficcional y, desde allí, se plantean un par de juegos intertextuales con el registro documental. En primer lugar, la historia parte de un trabajo de investigación del que se conserva, en un blog dedicado a los cortometrajes centrados en la Guerra Civil y la dictadura, una entrevista filmada a una de las “rapadas” del franquismo. Se trata de María Vergara Leal, una mujer que en 1942, en La Roda (Albacete), fue sometida a ese brutal castigo por el simple hecho de, como dice ella, “tener un ideal”<sup>4</sup>. Así, y pese a ser un personaje de ficción, Lola nace de la “verdad” de Vergara Leal, proyectándose finalmente en el resto de mujeres que, hayan dejado o no testimonio, fueron víctimas de la tiranía y el ensañamiento falangistas.

En segundo lugar, es inevitable visionar esta pieza y pensar en *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), un documental que, prescindiendo de toda imagen de archivo, reúne testimonios de víctimas, testigos y verdugos del Holocausto. Uno de ellos es Abraham Bomba, un peluquero judío de Treblinka que en su día tuvo que cortar el pelo a centenares de mujeres antes de que entraran en las cámaras de gas. Para la entrevista, Lanzmann conviene que este testigo cuente su experiencia en una peluquería, mientras realiza un último corte de pelo a un “falso” cliente –pues recordemos que en ese momento Bomba ya está jubilado, ha cerrado su negocio en Nueva York y se ha marchado a vivir a

---

<sup>4</sup> Véase <http://memoriasencorto.blogspot.com/2011/04/maria-vergara-leal-la-memoria-de.html>.

Israel—. *Pelonas* transcurre también en una peluquería, que funciona igualmente como resorte y como



puesta en escena de la memoria silenciada por el dolor y el trauma: Lola observa a la joven estudiante que, decidida, determina raparse el cabello. Se establece así un juego de temporalidades basado en la repetición y en el contraste (Figuras 3 y 4). En efecto, si en el recuerdo de Lola la acción misma del rapado es violenta y humillante, en el presente de la narración el corte se realiza con cariño y delicadeza. De ahí que el insulto que da título al cortometraje y que en los *flashbacks* de Lola es utilizado por los represores para denigrar si cabe más aún a sus víctimas, devenga en el salón de belleza un mimo que el peluquero regala a la chica una vez ha concluido su tarea. De ahí, también, que Lola recuerde las palabras de ánimo de su hermana –“No te preocupes, estás muy guapa”– para brindárselas ahora a la estudiante, después que ésta exprese cierta preocupación por lo que le dirá su madre. El cortometraje puede leerse, pues, como “un canto a la dignidad femenina y a la transmisión de la memoria” (Ramblado, 2013: 176), en el que la vejación, el insulto y la violencia sexual del pasado quedan tamizados por un diálogo intergeneracional que abre la puerta a la convivencia y al entendimiento.

Otra de las recreaciones destacables del castigo vejatorio del rapado la hallamos en *De tu ventana a la mía*, un largometraje protagonizado, igual que *Pelonas*, por mujeres. La película, ópera prima de Paula Ortiz, contó con un presupuesto de un millón y medio de euros y, tras estrenarse en los cines con sólo veinticinco copias el 25 de noviembre de 2011, consiguió congregarse a 47.551 espectadores y obtener una recaudación total de 269.318 €. El film fue nominado en la XXVI edición de los Premios Goya a Mejor dirección novel (Paula Ortiz), Mejor canción original (“Debajo del limón”) y Mejor actriz de reparto (Maribel Verdú), pero no consiguió ganar ninguno de estos galardones<sup>5</sup>.

En *De tu ventana a la mía* Ortiz hilvana un relato triangular que alude a “De su ventana a la mía”, el ensayo casi homónimo de Carmen Martín Gaité en el que la escritora salmantina sostiene que “nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca a una ventana, ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos” (115). Es desde este posicionamiento –el de la autodeterminación femenina– que Ortiz se propone contar, mediante un tono poético y una estética manierista, la historia de tres mujeres que, habitando tiempos y espacios distintos (Canfranc, 1923; Cinco Villas, 1941; y Zaragoza, 1975), comparten por un lado la condena de ser Penélope abocadas a una espera que parece eterna, y por el otro la fuerza para, pese a las desgracias de la vida y de la historia, dejar de serlo y emprender así un destino gobernado por sí mismas (Gracia et al.). Estas tres mujeres que sueñan desde la prisión de sus respectivos mundos son: Violeta, una joven huérfana que, a principios de los años 20, languidece en casa de su tío biólogo, quien debe prepararla para su acceso a la Sorbona; Inés, una mujer que sufre en carne propia el terror de la posguerra, pues fusilan a su marido y padre de su hija recién nacida, sufre el desprecio de los vecinos, y es víctima de la violencia sexuada del nuevo orden franquista; y Luisa, una señora afectada por un cáncer de mama que en las

---

<sup>5</sup> Datos obtenidos de la base de datos del ICAA ([infoicaa.mecd.es](http://infoicaa.mecd.es))

postrimerías del franquismo ansía hallar por fin un galán de película que la salve del encierro doméstico en el que siempre ha vivido. Como ya ocurría en *Pelonas*, los distintos momentos históricos del film se encabalgan mediante acciones similares y, en este caso, mediante un objeto que, a partir del montaje, se pasan unas a otras como si con ello pudieran subvertir los años y geografías que las separan. Se trata de un ovillo de lana rojo, que opera de *raccord* entre un tiempo y otro y al mismo tiempo funciona como símbolo de la introspección y de la vida doméstica, silenciosa y silenciada de las mujeres protagonistas. Son mujeres que aguardan, cosen y observan cómo transcurre el mundo frente a sus ojos, pero lo hacen desde una mirada activa, desde un espacio en el que van tejiendo su propia subjetividad, para, con ello, terminar emprendiendo “el viaje, su viaje, solas” (Garrido y Moszczyńska 396).

La secuencia que recupera la práctica del rapado por parte de la Guardia Civil tiene lugar cuando Inés es detenida por haber participado en el ocultamiento de Pedro, amigo anarquista de su marido, Paco, en ese momento ya encarcelado. Embarazada de pocas semanas, es obligada a arrodillarse junto a otras mujeres, a quienes también trasquilan. Acompañadas por una banda sonora conformada por música gregoriana y un tratamiento expresionista del efecto sonoro del tijeretazo, el dramatismo de esta escena queda si cabe más acentuado por el hecho de que también en ese instante, y mediante un montaje paralelo, Violeta y Luisa se desprenden de su cabellera. Violeta lo hace como acto de automutilación y como símbolo de duelo, abatida tras saber que su amado Manuel –un estudiante de biología que huye a Francia para evitar que lo alisten en la Guerra del Rif– no volverá jamás a buscarla. Luisa lo hace adelantándose a los efectos de la quimioterapia a la que está a punto de someterse. El pelo opera, pues, como símbolo de vigor, vida, salud y felicidad. En Inés, por ejemplo, las trenzas que lucía antes de esa vejación popular remitían a los lazos que la unían a su marido maqui: “No quiero que te vayas nunca más; si hace falta te ato con mis trenzas”, le dice al principio del film, cuando se reencuentran tras dos años separados. Una vez arrancadas, Inés trata en vano de enterrar su humillación bajo un pañuelo –igual que Luisa lo hará con una peluca. Sin

embargo, las vicisitudes que todas ellas deben superar funcionan en la narrativa como obstáculos que las fortalecen. Violeta pone punto y final a una espera que la anulaba y la hacía involucionar hasta la depresión absoluta. Luisa, al más puro estilo “sinsombrerista”, se arranca la peluca en mitad de una manifestación en favor de la amnistía y la libertad. Y finalmente Inés, la “roja”, la “pelona”, la “marginada” de la comunidad, decide levantarse y salir al mundo para empezar de nuevo; antes se desprende del pañuelo, descubre los espejos de la casa y se mira; y en esa última mirada, ahora a sí misma y a su hija, se reconoce y se gusta. Desde una clara perspectiva de género, Ortiz reivindica con este final la capacidad de empoderamiento de unas mujeres marcadas por el desamparo y la violencia; unas mujeres protagónicas, independientes y activas que, pese a sufrir experiencias traumáticas, revierten su condición de víctima y convierten sus cicatrices (sus cabezas “pelonas”) en símbolos de victoria de su identidad recobrada.

La experiencia de las “rapadas” aparece también en *Guillena 1937* (Mariano Agudo, 2013), un documental producido por Intermedia Producciones y parcialmente financiado mediante una acción de crowdfunding. El objetivo del film es el de desempolvar del olvido, y mediante el testimonio de los familiares de las víctimas, un terrible suceso ocurrido en plena Guerra Civil en el municipio sevillano que da nombre a la película. En septiembre de 1937, diecinueve mujeres de entre 24 y 70 años, todas ellas hijas, mujeres o hermanas de milicianos republicanos, fueron allí detenidas por orden de las autoridades sublevadas y llevadas al Ayuntamiento, convertido en cárcel provisional. Un mes más tarde, diecisiete de ellas –dos de ellas embarazadas– fueron fusiladas e inhumadas en una fosa común en el cementerio de San José de Gerena, una localidad vecina. Sus restos no fueron exhumados hasta 2012, tras numerosas gestiones y gracias al trabajo de arqueólogos voluntarios y de vecinos. De este modo, el documental se aproxima tanto a la injusticia pasada cometida contra ese grupo de mujeres, como a la necesidad vital (y presente) de sus familiares por darles sepultura y disponer, así, de un lugar de culto que ponga fin a un duelo marcado por ese cuerpo y esa verdad “que faltan y hacen falta” (Richard 138).

Documental centrado en la represión sexuada durante la guerra, la película evoca el caso específico del asesinato de las mujeres de Guillena. El film se estructura en torno a los trabajos de exhumación y análisis de los restos, que van entrelazándose con imágenes de archivo, fotografías de las víctimas, el testimonio de sus familiares –bisnietos, nietos e hijos–, y las aportaciones técnicas, sociológicas e históricas de distintos expertos en la materia. Como en otros documentales vehiculados por el tema de la exhumación, en *Guillena 1937* la fosa común se convierte en “un modelo iconográfico privilegiado” (Lozano 36) para aludir a la brutal represión de la población civil, en este caso femenina. De hecho, la práctica del rapado emerge en el documental después de que los antropólogos que trabajan en la fosa encuentren una peineta. Se abre entonces un debate sobre cuándo las raparon –quizás el mismo día de su ejecución, de ahí la presencia de ese típico utensilio para el pelo–, y sobre si todas ellas fueron sometidas a ese castigo. Es entonces cuando, después de que se nos muestre la fotografía de las mujeres de Montilla –que aquí tiene una función ilustrativa, pero también denunciatoria–, Pura Sánchez –investigadora especializada en el estudio de la situación de la mujer andaluza durante la guerra y el franquismo (Sánchez)– reflexiona sobre lo que supuso este tipo de violencia para las víctimas y plantea al espectador la equivalencia simbólica que se establece entre “el desnudo de la cabeza femenina” y “el desnudo de otras partes del cuerpo”. Sánchez termina su intervención concluyendo que se trataba de una práctica de violencia de género que atacaba sin consideración la imagen e integridad de las mujeres.

Tanto el tratamiento del tema de las rapadas, como el de otras cuestiones relacionadas con el trabajo contemporáneo por la memoria y la justicia de los vencidos –como sería la dificultad y la dureza de los trabajos de exhumación, las cicatrices imborrables de quienes fueron víctimas directas o indirectas del horror, o el desentendimiento de los distintos gobiernos democráticos para con la recuperación de los restos de los desaparecidos–, convierten el documental de Agudo en un film de denuncia contra la amnesia colectiva, la impunidad y el olvido. De hecho, la película termina con una clara crítica al Partido Popular y su decisión de retirar toda ayuda pública para la apertura de las fosas

en un país que es, como bien rezan las letras impresas sobre la pantalla en negro, “el segundo del mundo en número de desaparecidos”.

En Francia, y más de medio siglo después de que Robert Capa tomara las tan difundidas fotografías de las “tondues”, Jean-Gabriel Périot realiza *Eût-elle été criminelle...* (2006), un cortometraje documental en el que, mediante el montaje y remontaje de ese material de archivo, pone a cada uno en su lugar: el que había sido vencedor y héroe de la patria aparece representado como tirano y cruel represor; la traidora, la madre de todos los males, lo hace como víctima de una violencia sin parangón ni medida. Recurriendo, a nivel sonoro, a una banda sonora conformada por un trabajo de distorsión de la Marsellesa, y a nivel visual a un conjunto de imágenes aceleradas registradas durante la Segunda Guerra Mundial –bombardeos, desfiles, ciudades en llamas–, así como a imágenes ralentizadas de las humillaciones públicas de las “colaboracionistas”, Périot construye una crítica mordaz a la agresión excesiva e injustificada que sufrieron estas mujeres. Mediante un calculado y nada inocente montaje, el documentalista reencuadra a quien jalea, insulta, escupe, trasquila y se ríe del dolor de esas mujeres desterradas (Figuras 5 y 6). Subrayando su cinismo, lo deja en evidencia, resignificando así unas imágenes que originalmente pretendían lo contrario: vejar, si cabe más todavía, a quienes fueron despojadas de su pelo y de su propia identidad.



## 5. Conclusiones

Durante la Guerra Civil, la humillación a la que las fuerzas sublevadas quisieron someter a las mujeres de la retaguardia conllevó que éstas fueran víctimas de una violencia física, psicológica y sexuada brutal. Se trataba de abusos institucionalizados y sistemáticos que pretendían pulverizar el modelo de feminidad que había empezado a coger fuerza en la Segunda República; un modelo que operó, aunque por poco tiempo, como un verdadero desafío a las visiones más rancias y reaccionarias del patriarcado. Símbolo de corrupción y libertinaje según el aparato ideológico del nacionalcatolicismo, el cuerpo de la mujer disidente fue violado, purgado y rapado durante la contienda, en una operación que tuvo un marcado carácter sinecdótico: la privación de un elemento tan culturalmente marcado como es el cabello (la parte) remitía a la anulación completa de la identidad de las víctimas (el todo). Pese a la virulencia de estos castigos sexuados, el rapado y la purga no se han convertido en hitos de recuerdo, esto es, en sucesos emblemáticos de la memoria oficial de la contienda. De hecho, son, como el fenómeno de las mujeres rapadas en la Francia de la Liberación, poco conocidos por la ciudadanía y apenas recordados por las políticas públicas sobre el pasado (Virgili 2006: 361).

Durante el franquismo, la cara pública y exhibicionista de este tipo de violencia disminuyó, quizás porque, como señala González Duro, los vencedores terminaron dándose cuenta de que se trataba de un “espectáculo medieval que degradaba incluso a quienes lo presenciaban” (124). Sin embargo, en las cárceles de mujeres siguieron perpetrándose violaciones y vejaciones sexuales, así como imposiciones que pretendían cosificar y deshumanizar a las presas. Cortarles –otra vez– el pelo, u obligarlas a llevar parkas uniformes que a menudo no se correspondían con sus tallas, eran actos que cronificaron el despotismo de la represión. De nuevo, pues, el cuerpo era tomado por el régimen franquista como espacio de represión, aniquilación moral e intervención reaccionaria, a partir de la cual las mujeres quedaban “reducidas a la nada” (Vinyes 129).

Después de casi cuarenta años de dictadura y un periodo de transición marcado por una clara voluntad de no mirar hacia el pasado, actualmente estamos inmersos en un presente de fervor por la memoria (Huyssen; Wieviorka). En esta coyuntura, la polifonía inherente a las voces de los supervivientes y sus familiares ha socavado las aproximaciones más clásicas y totalizadoras al pasado, que se han visto superadas por el interés creciente de los historiadores hacia las microhistorias y las experiencias del ciudadano común (Burke 18). Sin embargo, las mujeres siguen teniendo una presencia menor en el positivismo historiográfico y en la configuración de la memoria oficial fraguada por los poderes hegemónicos y los grandes medios de comunicación (Araña y Quílez 28). De ahí que, cuando dan su testimonio, éste opere muchas veces como contramemoria, esto es, como expresión de resistencia simbólica que visibiliza las múltiples violencias que afectaron –y afectan– al género femenino.

Es precisamente este doble silenciamiento de las mujeres –en tanto que sujetos inscritos en una sociedad patriarcal y en tanto que “rojas” víctimas de la represión franquista– aquello a lo que buscan poner fin las películas que hemos analizado. Son metrajes que sitúan en el centro narrativo experiencias traumáticas sufridas por mujeres para, en última instancia, interpelar a un presente democrático todavía parco en políticas de reparación y justicia. No se trata de propuestas filmicas meramente históricas, sino que, tanto en el planteamiento de sus respectivas tramas y personajes protagonistas –en el caso de *De tu ventana a la mía* y *Pelonas*–, como en la elección de los testimonios y de los temas a debatir en sus desarrollos argumentales –en el caso de *Gerrako garrak Oñatin* y de *Guillena 1937*–, se reivindican como relatos que se adhieren a otros activismos por la memoria y por la igualdad de género.

No es fácil articular audiovisualmente el dolor ajeno, como tampoco lo es abordar un pasado represivo del cual se han conformado, a lo largo de los años, tantas memorias distintas. Quizás ello explique que las maneras de releer el capítulo negro de las mujeres “rapadas” sean tan variadas en forma y contenido en los filmes analizados: la recurrencia en sentido estricto a la ficción, aunque con

guiños intertextuales al ámbito documental, en el caso de *Pelonas*; o a la tradición literaria y al mito, en *De tu ventana a la mía*; la recreación ficcional del episodio histórico propiamente dicho, incrustada en una película documental, como sucede en *Gerrako garrak Oñatin*; la reflexión histórico-sociológica de esa práctica represiva, a partir de la voz del especialista y del familiar de la víctima, en *Guillena 1937*; o, finalmente, el remontaje de corte experimental de imágenes de archivo de otras mujeres víctimas del rapado en otras geografías, en el film de Jean-Gabriel Périot. Sea cual sea el mecanismo utilizado, todas estas narrativas persiguen un objetivo común: visibilizar a quienes en otro tiempo fueron silenciadas y obligadas a permanecer silenciosas. Retomar esas narrativas, releerlas, analizarlas e integrarlas en los espacios de reflexión académica es otra forma de dar voz a esas mujeres y reivindicar su lucha pasada y, de algún modo, todavía presente.

## Referencias

- Aguado, Ana. “La cárcel como espacio de resistencia y de supervivencia antifranquista.” *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*, editado por Mary Nash, Comares, 2013, pp. 37-52.
- Aguilar, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*. Alianza, 2008.
- Araña, Núria, y Laia Quílez. “Género y (pos)memoria en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo.” *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, editado por Laia Quílez y José Carlos Rueda, Comares, 2007, pp. 67-81.
- Baer, Alejandro. *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Siglo XXI de España Editores, Centro de investigaciones sociológicas, 2005.
- Balló, Tània. *Las sinsombrero: Sin ellas, la historia no está completa*. Espasa, 2016.

- Barranquero Texeira, Encarnación, editora. *Mujeres en la Guerra Civil y el Franquismo: violencia, silencio y memoria de los tiempos difíciles*, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2010.
- Barrera López, Begoña. “Personificación e iconografía de la «mujer moderna». Sus protagonistas de principios del siglo XX en España.” *Trocadero*, no. 26, 2014, pp. 221-40. DOI: 10.25267/Trocadero.2014.i26.09.
- Bechtel, Guy. *Las cuatro mujeres de Dios: la puta, la bruja, la santa y la tonta*, Ediciones B, 2001.
- Bedmar, Arcángel. *Los Puños y las pistolas: la represión en Montilla, 1936-1944*, Ayuntamiento de Montilla, 2009.
- Bergès, Karine. “La nacionalización del cuerpo femenino al servicio de la construcción de la identidad nacional en las culturas políticas falangistas y franquistas.” *Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España (S. XIX-XX). Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez*, no. 42.2, 2012, pp. 91-103. DOI : 10.4000/mcv.4578.
- Blasco Herranz, Inmaculada. “Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica.” *Historia social*, no. 53, 2005, pp. 119-36, [www.jstor.org/stable/40340959](http://www.jstor.org/stable/40340959).
- Brossat, Alain. *Les tondues*, Hachette Littératures, 2008, [www.jstor.org/stable/40340959](http://www.jstor.org/stable/40340959).
- Burke, Peter. “Obertura: la Nueva Historia, su pasado y su futuro.” *Formas de hacer Historia*, editado por Peter Burke, Alianza, 1993, pp. 11-37.
- Capdevila, Luc, y Fabrice Virgili. “Épuration et tonte des collaboratrices: un antiféminisme?” *Un siècle d’antiféminism*, dirigido por Christine Bard, Fayard, 1999, pp. 225-67.
- Cate-Arries, Francie. “De puertas para adentro es donde había que llorar: El duelo, la resistencia simbólica y la memoria popular en los testimonios sobre la represión franquista”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 17, no. 2, 2016, pp. 133-62. DOI: 10.1080/14636204.2016.1172434.

- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Biblioteca Nueva, 2007.
- Cuevas, Tomasa. *Presas: mujeres en las cárceles franquistas*, Icaria, 2005.
- Domingo, Carmen. *Nosotras también hicimos la guerra. Defensoras y sublevadas*, Flor del Viento, 2006.
- Domínguez Prats, Pilar. *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las republicanas españolas en México*, Fundación Largo Caballero y Ediciones Cinca, 2009.
- Figari, Carlos y Adrián Scribano, editores. *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*, Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad, 2009.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, 2002.
- García Gallarín, Consuelo. *Léxico del 98*, Complutense, 1998.
- Garrido González, Ana, y Katarzyna Moszczyńska-Dürst. “De tu ventana a la mía, de Paula Ortiz: memoria, amor y género.” *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*, editado por Aránzazu Calderón, Karolina Kumor y Katarzyna Moszczyńska-Dürst, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la U de Varsovia, 2015, pp. 379-405.
- González Duro, Enrique. *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*, Siglo XXI, 2012.
- Gracia Lana, Julio Andrés. “Heroínas actuales. De tu ventana a la mía, de Paula Ortiz. Análisis de personajes en base a la noción de arquetipo reformulada por Jean Shinoda Bolen. Un enfoque feminista.” *Revista latente*, no. 11, 2013, pp. 145-54. *Repositorio institucional Universidad de La Laguna*, [riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/4411/LT\\_11\\_%282013%29\\_07.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/4411/LT_11_%282013%29_07.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Hallpike, Christopher Robert. “Social Hair.” *Man*, vol. 4, no. 2, 1969, pp. 256-64, [www.jstor.org/stable/2799572](http://www.jstor.org/stable/2799572).

- Hernández Holgado, Fernando. *Mujeres encarceladas en la prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Marcial Pons, 2003.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Le Breton, David. *Sociología del cuerpo*, Nueva Visión, 2002.
- Ledesma, José Luis. “Las mujeres en la represión republicana: apuntes sobre un ángulo muerto de la guerra civil española.” *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, coordinado por Mary Nash y Susanna Tavera, Icaria, 2003, pp. 441-58.
- Lines, Lisa. *Milicianas: Women in Combat in the Spanish Civil War*, Lexington Books, 2012.
- Lozano, Arturo. “Exhumación de fosas. Nuevos avatares audiovisuales de la memoria de la guerra civil en el siglo XXI.” *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, no. 51, 2016-2017, pp. 36-57. *Roderic, repositori de continguts lliure*, roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/59189/36-56.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Martínez Barreiro, Ana. “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas.” *Papers: revista de sociologia*, no. 73, 2004, pp. 127-52. DOI: 10.5565/rev/papers/v73n0.1111.
- Martínez Guirao, Javier Eloy y Anastasia Téllez Infantes, editores. *Cuerpo y cultura*, Icaria, 2010.
- Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Espasa-Calpe, 1987.
- Maud, Joly. “Las violencias sexuadas de la Guerra Civil española: paradigma para una lectura cultural del conflicto.” *Historia social*, no. 61, 2008, pp. 89-107, [www.jstor.org/stable/40658118](http://www.jstor.org/stable/40658118).
- Morcillo, Aurora. “El género en lo imaginario. El ‘ideal católico femenino’ y estereotipos sexuados bajo el franquismo.” *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*, editado por Mary Nash, Comares, 2013, pp. 441-58.

- Morcillo, Aurora. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Siglo XXI, 2015.
- Nash, Mary. *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Taurus, 1999.
- Oroz, Elena. "Women in blue staging the nation: The gendered articulation of the 'New State' in early Francoist propaganda documentaries." *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, vol. 5, no. 1, 2014, pp. 19-33. DOI: 10.1386/cjcs.5.1.19\_1.
- Osborne, Raquel. "Los castigos a las mujeres. (De la ecuación roja-degenerada al castigo maternal: el caso de Carlota O'Neill)." *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, editado por Raquel Osborne, Fundamentos, 2012, pp. 123-41.
- Palacio Langer, Julia, y Alejandra Valdés Teja. *Guerra, memoria y exilio. La odisea de dos mujeres del siglo XX*, CIDE, 2006.
- Peinado Rodríguez, Matilde. *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*, Catarata, 2012.
- Ramblado Minero, María de la Cinta. "Cine y documentales sobre las mujeres en el franquismo: transmitiendo la memoria en femenino." *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*, editado por Mary Nash, Comares, 2013, pp. 159-78.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI, 2007.
- Richmond, Kathleen. *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*, Alianza, 2004.
- Ripa, Yannick. "Purifier et soumettre: la violence sexuelle contre les républicaines durant la guerre d'Espagne." *Pandora: revue d'études hispaniques*, no. 5, 2005, pp. 113-18. Dialnet, [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2564520.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2564520.pdf).
- Roca, Jordi. *De la pureza a la maternidad: la construcción del género femenino en la postguerra española*, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- Rodrigo, Antonina. *Mujer y Exilio, 1939*, Compañía Literaria, 1999.

- Sánchez, Pura. *Individuas de dudosa moral. La represión de las mujeres en Andalucía (1936-1958)*, Crítica, 2009.
- Sánchez-Biosca, Vicente. “Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo.” *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, no. 49, 2005, pp. 32-53.
- Sentamans, Tatiana. “Higos, plátanos, tortillas y otros tropos. Apuntes para un análisis del imaginario de la mujer como sujeto sexual activo a través de la ilustración sicalíptica del primer tercio del siglo XX.” *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, editado por Raquel Osborne, Fundamentos, 2012, pp. 49-68.
- Solé, Queralt. “Executed Women, Assassinated Women: Gender Repression in the Spanish Civil War and the Violence of the Rebels.” *Legacies of Violence in Contemporary Spain. Exhuming the Past, Understanding the Present*, editado por Lisa Hilbink y Ofelia Ferrán, Routledge, 2017, pp. 69-92.
- Solé, Belén, y Beatriz Díaz. “*Era más la miseria que el miedo*”. *Mujeres y Franquismo en el Gran Bilbao: Represión y Resistencias*, Asociación Elkasko de Investigación Histórica Bizkaiko Ikerketa Historiokoko Elkarte, 2014.
- Vega, Eulàlia. *Pioneras y revolucionarias. Mujeres libertarias durante la República, la Guerra Civil y el Franquismo*, Icaria, 2010.
- Velasco Maíllo, Honorio. *Cuerpo y espacio: Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*, Centro de Estudios Ramón Arece, 2007.
- Vinyes, Ricard. *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Temas de Hoy, 2002.
- Virgili, Fabrice. *La France “virile”. Des femmes tondues à la Libération*, Payot, 2000.

Virgili, Fabrice. “Víctimas, culpables y silenciosas: memorias de las mujeres rapadas en la Francia de la posguerra.” *Guerra Civil. Mito y memoria*, editado por Julio Aróstegui y François Godicheau, Marcial Pons, 2006. pp. 361-72.

Wieviorka, Annette. *L'ère du témoin*, Plon, 1998.

## FIGURAS

- **Figura 1:** Mujeres rapadas en Montilla (Córdoba). Agosto de 1936.
- **Figura 2:** Fotograma de *Gerrako garrak Oñatin* (Min. 58'48”).
- **Figuras 3 y 4:** Fotografías realizadas por Manuel Única durante el rodaje de *Pelonas*. Cortesía de Laly Zambrano.
- **Figuras 5 y 6:** Fotogramas de *Eût-elle été criminelle...* Cortesía de Jean-Gabriel Périot.