

Entre madre e hija: entregar y recibir un legado de mujer

A propósito de *Orgullo* (Manuel Mur Oti, 1955)

María Aimaretti

CONICET-UBA - Argentina

m.aimaretti@gmail.com

Fecha de recepción: 04/03/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

Resumen

Inserta en el campo de la historia del cine, la investigación general en la que se enmarca el presente trabajo examina una serie de representaciones de la maternidad durante el período clásico industrial en Argentina y España. Aquí se examina un tópico central para pensar la construcción de imaginarios de género como son los legados entre mujeres, y se lo estudia a partir del abordaje del largometraje español *Orgullo* (Mur Oti, 1955). Primeramente, se ubica la película en su contexto. Luego, se proponen dos metáforas de lectura para el análisis temático, visual y narrativo y, finalmente, prestando atención a la puesta en escena, se estudian las formas de afecto y poder que se despliegan entre madre e hija.

Palabras clave: cine clásico español; mujeres; maternidad; legado.

Between mother and daughter: giving and receiving a woman's legacy

About *Orgullo* (Manuel Mur Oti, 1955)

Abstract

Into the field of film history, the general research that frames this work examines a series of representations of motherhood during the classic industrial period in Argentina and Spain. This article examines a central topic to think about the construction of gender imaginaries such as maternal legacies, and we will study it from the approach

of the Spanish film *Orgullo* (Mur Oti, 1955). First, the film is placed in its context. Then, two reading metaphors are proposed for the analysis; and finally, paying attention to the staging, will be studied the forms of affection and power that unfold between mother and daughter.

Keywords: classic Spanish cinema; women; motherhood; legacy.

Introducción

Desde hace cuatro décadas, como parte de nuevas agendas de investigación, la historia cultural, los estudios feministas y la historia de las mujeres vienen mostrando los modos en que, a lo largo del tiempo y el espacio, se ha dado forma a la maternidad como construcción cultural. En ese esfuerzo intelectual, las madres y la maternidad vienen siendo desnaturalizadas y desromantizadas. En este fenómeno multidimensional —institución, vehículo de reproducción social, experiencia subjetiva, discurso— las sociedades se piensan y tramitan preocupaciones y ansiedades compartidas vinculadas al género y la sexualidad¹. Sus representaciones en la historia del arte son de las más complejas y contradictorias, por lo que su estudio “[...] debe prestar atención a la evolución de las constantes simbólicas en torno a la alteridad y la identidad, el juego conyugal y el *vínculo de filiación* porque en estas categorías opera el poder, el poder normativo y el poder de transformación”². Pensar la maternidad y sus figuraciones, entonces, es pensar simultáneamente agenciamientos y subordinaciones, emancipaciones y sometimientos, incardinados en *performances* y posiciones heterogéneas, paradójicas y no siempre estables³.

Bajo este enfoque que se sustrae de reproducir estereotipos dicotómicos —buena o mala madre—, e insertándose en el campo específico de la historia del cine desde una perspectiva cultural y comparada, la investigación general en la que se enmarca este trabajo examina diversas representaciones de la maternidad en los cines argentino y español durante el período clásico industrial (entre las décadas de 1930 y 1960) y su articulación con los contextos socio-culturales. Aquí, nos detenemos en un tópico sin fortuna crítica por parte de la historiografía del cine, aunque central para pensar la construcción de imaginarios de género: los legados entre mujeres. Si, históricamente, la herencia visible y ponderable fue masculina, si del padre se heredaban el patrimonio y el prestigio social, el apellido y la pertenencia al clan: ¿qué sucedía con aquello

¹ Bolufer Peruga, “Madres, maternidad...”.

² Lozano Estivalis, *Las imágenes de maternidad*, 37. El destacado es nuestro.

³ En esta comprensión compleja de la maternidad nuestro análisis sigue las propuestas de Scott, “El género una categoría...”; de Lauretis, “La tecnología del género”, Tubert, *Figuras de la madre...*; Rich, *Nacemos de Mujer...* y Domínguez, *De dónde vienen...*

que venía de la madre? ¿Fue posible imaginar una transmisión materna que fuera más allá del acatamiento y la propagación del modelo patriarcal? ¿Qué podían hacer las y los hijos con la imagen de sus madres y su legado? ¿Qué relatos culturales, más precisamente qué relatos audiovisuales imaginaron transmisiones de madres a hijas?

Para estudiar este tema vamos a analizar el largometraje dirigido por Manuel Mur Oti *Orgullo* (1955). Tras diez años de ausencia en los que se ha formado en el extranjero, Laura (Marisa Prado) retorna al pueblo de Dos Cumbres. Su madre, Teresa (Cándida Losada), quiere legarle sus aprendizajes y que juntas manejen una extensa hacienda que se encuentra contigua a la de la familia enemiga constituida por los Alzaga, padre (Luis: Enrique Álvarez Diosdado) e hijo (Enrique: Alberto Ruschel). Si la generación de los padres había vivido un amor desgraciado debido al enfrentamiento violento entre clanes a causa del acceso al agua —escasa en tiempos de sequía—, los hijos estarán tentados a reeditar la historia. Sin embargo, la evolución del joven personaje femenino hará posible un cambio de destino personal, familiar y comunitario.

El texto organiza su discusión en tres apartados. Primeramente, se ubica la película en su contexto, indicando los diálogos posibles entre la serie estética y la socio-cultural. Luego, se proponen dos metáforas de lectura para el abordaje del film, a propósito de la representación de la herencia materna y los vínculos entre mujeres. Finalmente, se procede al análisis visual y dramático de la cinta, prestando atención a cómo el sistema de personajes, los desempeños verbales, la *performance* actoral y la construcción iconográfica de los espacios, articulan las formas de afecto y poder que se despliegan entre madre e hija. ¿Qué tipo de linaje quiere forzar Teresa? ¿Cómo responde Laura? ¿Qué podría decir la relación entre estas dos mujeres de los cambios culturales que vive la sociedad española a mediados del siglo XX?

Fig 0. Afiche *Orgullo* (©Peris Aragó)

Un emergente que anuncia una (nueva) época

Cierta novedad que aparece en la estructura industrial del cine español durante los 50 es que varios realizadores y guionistas simultanearon sus tareas con la producción, fundando pequeñas empresas y buscando mayor rentabilidad en sus actividades profesionales⁴. En esa serie de emprendedores podríamos ubicar el caso de Manuel Mur Oti, director, coguionista (junto a Jaime García Herranz) y productor —a través del sello Celta Films (1953)— de *Orgullo*, una cinta que fue concebida desde su origen como una gran apuesta, para la cual el realizador empeñó esfuerzo, dedicación y contactos⁵. En pos de mayor comercialización y prestigio, trató de buscar estrellas extranjeras para los papeles principales contratando a los brasileños Marisa Prado y Alberto Ruschel, que habían probado eficacia como pareja protagonizando *O Cangaçeiro* (Vitor Lima Barreto), ganadora en Cannes 1953 como Mejor Película de Aventuras. Esos jóvenes compartieron cartel con los intérpretes españoles Cándida Losada y Enrique Álvarez Diosdado, quien hacía unos años había vuelto desde

⁴ Rimbaud y Torreiro, *Guionistas en cine español*.

⁵ El germen de la película está en un texto anterior titulado “El río”, escrito a cuatro manos entre Mur Oti y García Herranz que había ganado en 1953 el primer premio al guion en el Sindicato Nacional de Espectáculos. Pérez Rubio, “Orgullo”, 1085-1087.

Argentina donde desarrolló una excelente trayectoria, comenzando entonces una etapa consagratoria en su propio país⁶.

Según la exhaustiva investigación de Nekane Zubiaur Gorozika, el presupuesto inicial fue de más de 8.000.000 pesetas —una cifra de verdadera superproducción—, y el largo rodaje se extendió entre el 19 de agosto de 1954 y el 26 de enero de 1955, en un contexto de enorme complejidad logística —por ejemplo, en lo que refiere a la movilización de ganado y extras⁷. La película se estrenó el 9 de diciembre de 1955 en Madrid en los cines Roxy, Carlos III y Coliseum, pero la recepción comercial y crítica fueron tibias —solo obtuvo el sexto premio en el Sindicato Nacional de Espectáculos. Celta Films no consiguió persistir en el tiempo.

Manuel Mur Oti ha sido señalado como parte de un grupo de directores renovadores a nivel temático y formal que, entre una primera generación de posguerra y aquella que expresará diversas formas de disidencia ya entrados los 50, se ocuparon de mostrar las diversas transformaciones sociales producidas en el ámbito agrario. Tomando en cuenta su residencia en Cuba durante una década, sería posible advertir en él la particularidad de una filiación heterodoxa a tradiciones hispanas y latinoamericanas, que se haría patente especialmente en sus melodramas, donde son centrales el valor del terruño y la figura femenina⁸. En efecto, *Orgullo* podría pensarse como parte de una trilogía telúrica y pasional formada por *Condenados* (1953) y *Fedra* (1956) que le permite consolidar su lugar en el medio, pero además concretar las últimas manifestaciones del drama rural. Si la tríada está protagonizada por mujeres fuertes, una de las peculiaridades de nuestro caso es que la heroína joven desarrolla un camino de transformación personal y ruptura de mandatos heredados, pero no resulta castigada. Asimismo, si bien la cinta se ancla en una matriz melodramática —de hecho, Mur Oti ha sido destacado como un autor autoconsciente de las reglas expresivas y procedimientos del género⁹—, se la combina con elementos del drama y la épica rurales que, a contrapelo de lo habitual —nueva particularidad—, está motorizada por las mujeres¹⁰.

Recordemos que salvo en cierto cine histórico, algunos melodramas y comedias de enredos desarrolladas en ambientes de lujo, por lo general, las mujeres del celuloide español no rompían con el patrón hegemónico imperante en la vida social; a lo que hay que añadir que el personaje de la madre, aunque omnipresente, tuvo un

⁶ Losada y Álvarez Diosdado habían coincidido en otra cinta al comienzo de sus carreras, casi veinte años antes, y al otro lado del mar, en Argentina, cuando en 1938 participaron de (la muy española) *Bodas de sangre*, de Edmundo Guibourg. Diosdado volverá a trabajar con Mur Oti en *Fedra*, su siguiente film.

⁷ Zubiaur Gorozika, *Anatomía de un cineasta*, 106-115.

⁸ Pérez Perucha, "Elementos", 50.

⁹ Benet, *El cine español*.

¹⁰ Jesús González Requena explica que en el drama rural son centrales: el contexto, activado y tensado por fuerzas contrarias, un código moral y de costumbres rígido e inflexible, y un registro emotivo centrado en el odio. "Apuntes para la historia...", 15-17.

protagonismo infrecuente¹¹ —ahí radica otra de las originalidades del caso que nos ocupa. En efecto, Teresa (madre) y Laura (hija) son las figuras principales en un film donde la valentía, la firmeza, el *orgullo*, la independencia y la capacidad de decidir y hacer sobre sí y sobre otros son atributos de mujeres: son ellas quienes hacen avanzar esta historia que articula pasión amorosa, intriga identitaria y lucha colectiva contra las adversidades del entorno. Consideramos que el aspecto quizás más audaz de *Orgullo* es que la autoridad que, pese al caos y la violencia, termina por asegurar un orden vital se encarna en una fémina joven: una que elige cambiar determinados principios de regulación personal y social de corte patriarcal que explícitamente quiere imponerle su madre para construir, en cambio, una autoridad con liderazgo sostenida por valores no androcéntricos, sin que ello signifique renegar de la memoria y el valor personal maternos¹².

Tengamos presente que, globalmente, durante el franquismo el modelo social femenino —asexuado, doméstico, reproductivo y heterosexual— se sostuvo bajo una explícita y extensa dependencia hacia el varón ya sea en términos jurídicos, económicos como afectivos¹³. Mientras éste ejercía un control intensivo sobre la mujer, ésta no estaba habilitada a disponer ni de su cuerpo ni de su tiempo, y se encontraba bajo las presiones de la Iglesia, el Estado y el discurso médico. No obstante, pese a la contundencia retórica de los discursos, el peso de la censura y la fuerza de la coerción, la experiencia y las representaciones culturales no calcaron aquella matriz de forma monolítica, por lo que la identidad femenina no fue fija ni estuvo exenta de tensiones¹⁴.

¹¹ Freixas, “Prólogo”, 9-17. Para revisar más ampliamente las representaciones de la mujer en el cine español durante el franquismo ver, entre otras, Gil Gascón, *Españolas en un país...*; Rincón, *Representaciones de género*; y Bou y Pérez, *El deseo femenino*.

¹² Zubiaur Gorozika liga a Laura con otras mujeres fuertes del cine español de esos años, presentes en *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) o *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947), y con las hacendadas del Oeste americano de *Tierras lejanas* (*The Far Country*, Anthony Mann, 1954), *La pradera sin ley* (*Man Without a Star*, King Vidor, 1955), *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956), *Horizontes de grandeza* (*The Big Country*, William Wyler, 1958) o *Cimarrón* (*Cimarron*, Anthony Mann, 1960). Anatomía..., 281.

¹³ Juliano, “Tiempo de cuaresma”.

¹⁴ Rosón, “Más allá de la sección femenina”. A propósito de la censura a ciertas representaciones de género y sexualidades, vale señalar que en el Archivo General de la Administración (España) se guarda una carpeta con documentación sobre la película (Expediente de rodaje en CAJA 36/04750) en la que se destacan una hoja con observaciones al guion, y dos informes. La primera, consta de seis ítems en los que se solicitan supresiones de planos, y reformulación y supresión de diálogos. Por una parte, se pide la eliminación de encuadres de la joven pareja “por ser insinuantes y sugestivas de sexualidad”, y se alerta (“cuidese con esmero”) sobre aquellas escenas en las que se vean los cuerpos de mujeres en el río sacando las estacas que dividían el cauce entre haciendas. Por otra parte, los diálogos que se solicitan suprimir o cambiar se refieren a la adjudicación “inexacta” de la voluntad de Dios en el destino de la pareja adulta, y a la moderación en la expresividad amorosa entre Laura y Enrique. El informe firmado por Juan Esplandín, con fecha de entrega del 2 de agosto de 1954, señala sobre el valor cinematográfico del guion que puede “[...] por su interés temático y descriptivo, servir a una gran película”, mientras que su valor literario reside en que “está escrito decorosamente”. El informe firmado por Fermín del Amo, con fecha de entrega del 17 de agosto de 1954, consigna que el valor cinematográfico del guion es “De primerísima calidad. Valor humano y emocional constantes y un cuidado persistente de la parte plástica que alcanza momentos de gran emoción estética”. Si en cuanto al valor moral y religioso se advierte “Nada censurable”, sobre el valor literario se señala que “Llega a tonos poéticos el diálogo, sin mengua de su perfecta medida y entonación cinematográficas”, para clausurar afirmando “Moralmente limpio”. Ya con la película terminada

Justamente, los años 50 —contexto de producción del film— marcan ya un momento de transformación de ese modelo que comienza a sufrir algunos desplazamientos ante una mayor incorporación de mujeres a los sistemas educativo y productivo, en paralelo a cambios en la política económica que fungieron como antecedentes del Plan de Estabilización (1959), y campañas públicas a favor de la igualdad jurídica (1953-1954), la reforma del código civil (1958) y la promulgación de la Ley de derechos políticos, laborales y profesionales de las mujeres (1961)¹⁵. Un período de pasaje desde el origen fascista del régimen, a un momento que combinó totalitarismo reaccionario y desarrollo capitalista¹⁶. Los sectores falangistas fueron reemplazados por cuadros tecnocráticos pragmatistas, y se evidenció una mayor apertura hacia las relaciones internacionales —sin abandonar las políticas represivas a nivel interno—, conllevando una readecuación del prototipo de feminidad española que quedó más próximo al imperante en las sociedades occidentales capitalistas. Esta década, entonces, implica el solapamiento de patrones rígidos y tradicionales propios del período autárquico, y la aparición de rasgos modernizadores en los modelos de género, propios del desarrollismo¹⁷.

en mayo de 1955, sobre las siguientes instancias de censura Zubiaur Gorozika advierte: “Los vocales de la Rama de Censura [...] emitieron informes muy favorables en cuanto a la calidad de su realización, sin embargo, y a pesar de que ‘en el aspecto moral nada reprochable se puede señalar’, decidieron autorizarla para mayores ‘por el ambiente en que se desarrolla’. Los juicios de la Rama de Clasificación [...] otorgaron a la película una elevada clasificación de Primera A. Pese a reconocer su excelente factura técnica, el argumento les parecía a los censores ‘poco verosímil y trasnochado’ y consideraban la película casi unánimemente ‘larga, lenta, pesada y aburrida’. *Anatomía...*, 111.

¹⁵ En relación a esta Ley “El objetivo era aproximarse a niveles de trabajo femenino que dieran respuesta a la urgente necesidad de incrementar la población trabajadora y que permitieran aproximarse a los niveles de actividad productiva y bienestar colectivos propios de los países europeos y desarrollados”. Tavera García, “Mujeres en el discurso”, 260. La Ley, cuyo texto original fue redactado por la Sección Femenina de Falange, tuvo dificultades para su ejecución pero abrió el terreno para una revisión jurídica de la posición y el horizonte de actuación de las mujeres. Ver Rincón, *Representaciones de género*, 197-199.

¹⁶ Labanyi, “El cine y la mediación...”, 254.

¹⁷ Recientemente Miguel Ángel del Arco Blanco y Claudio Hernández Burgos han llamado la atención sobre la escasa atención de la historiografía española a la década del 50, y la necesidad de lecturas más matizadas sobre el período que problematizan la narrativa teleológica y determinista emanada por el Estado franquista según la cual los 50 son una antesala del «milagro económico español» de los ‘60. Más bien, sería importante advertir tanto las continuidades con el período autárquico como la emergencia de nuevos fenómenos: “[...] una situación económica especialmente difícil para las clases más humildes [...]; una memoria sobre las dificultades de posguerra [...]; una continuidad institucional y política palpable (como apreciaría la diplomacia internacional), y una persistencia del control moral por parte del régimen [...]. Pero, por otro lado [...] el arranque de algunos fenómenos [...] que tienen su arraigo aquí (y, por lo tanto, antes del viraje económico de 1959, que santificaría cualquier modernización que acaeciese en el país): la progresiva llegada del consumo y de la publicidad, la emigración y los cambios que supondría, la lenta incorporación de la mujer al trabajo [...], la llegada de la radio [...] o el tímido inicio de la política de vivienda. [...] un despertar de cambios en las actitudes sociales [...]”. “Los años cincuenta...”, 13. En dirección semejante, editando una obra colectiva que articula historia, entretenimiento, política y vida cotidiana, Hernández Burgos y Lucía Prieto Borrego insisten en la necesidad de una auscultación compleja de la cultura del ocio durante la dictadura franquista: “Incluso aún constreñidos por las estructuras, los sujetos históricos estaban en condiciones de dar forma a sus propias vidas, eran capaces de tomar decisiones y de hacer elecciones —por limitadas que estas resultasen— y podían, en fin, responder de manera creativa a las imposiciones que venían ‘desde arriba’ y de ‘moverse’ entre ellas de acuerdo con sus deseos e intereses [...] [Ade-

En el plano simbólico, estas tensiones tuvieron su superficie de inscripción, y desde 1955 “[...] el cine acusará la evolución que se produce en la sociedad española y el declive de la moral católica y las costumbres tradicionales e incorporará modelos de mujeres españolas que se van adaptando a los comportamientos que las extranjeras traen consigo”¹⁸. O que las propias hijas de España traen del extranjero al país, como nuestra joven protagonista Laura Mendoza, formada en París pero orgullosamente hispana¹⁹.



Afiche de *Condenados* (Mur Oti, 1953)

En función de lo dicho, y considerando al cine como mediación social²⁰, nuestra

más] poner al ocio en el centro [...] [permite vincular] la España franquista con otras realidades nacionales de su entorno bajo la convicción de que, pese al carácter dictatorial del régimen español, existieron paralelismos con los procesos experimentados en otros países”. “El ocio...”, 15-16. Ver, en ese mismo volumen, el capítulo de Claudio Hernández Burgos centrado en la historización de la cultura de la evasión y el nacionalismo banal durante el franquismo, donde señala la mitad de los años 50 como el momento en que comenzó a construirse el discurso “desarrollista” ligado a la paz y el progreso, propagado mucho más ampliamente en la década siguiente. “Una España «sin preocupaciones»...”, 75-99.

¹⁸ Amador Carretero, “Reinas, madres e hijos...”; 23-24. Ver también Moreno Seco y Mira Abed, “Maternidades y madres...”; Arocena Badillos, “Luces y sombras” y Muñoz Ruiz, “Modelos femeninos...”.

¹⁹ Notemos que esa articulación entre lo nacional y lo internacional se juega ya en la misma intérprete. La brasileña Marisa Prado se encontraba en un muy buen momento profesional tras la proyección internacional de *O cangaceiro* y a partir de entonces su carrera se expandió hacia producciones iberoamericanas. Con *Orgullo*, recibirá una medalla como mejor actriz extranjera en película española, otorgada por el Círculo de Escritores Cinematográfico. Mendes Catani, “Marisa Prado”, 606-608.

²⁰ Martín Barbero, *De los medios...; Zecchi, La pantalla...; Álvarez Rodrigo, Fisuras en el firmamento.*

conjetura general es que a través de la figura de la hija podrían haberse elaborado las tensiones inherentes del proceso de transición socio-cultural y de modelos de género entre el período autárquico y el desarrollista. Tanto las preocupaciones y aspiraciones, la personalidad, agenciamiento y mentalidad, como las dudas, ambivalencias y contradicciones que vive Laura, son sintomáticas respecto de un tiempo de negociación entre el pasado y el futuro que a mediados de los 50 estaba teniendo lugar en el cuerpo social. Es decir, entre el respeto, valoración y fidelidad al primero, y la pulsión de cambio renovador con horizonte de esperanza y optimismo encarnada en el segundo. Como veremos a continuación, la curva de acción dramática descansa sobre las decisiones de la joven en relación a la herencia que le lega su madre, logrando articular —tramar— un proyecto que es promesa de un nuevo tiempo y ordenamiento social, pero que no traiciona la memoria de la tradición y sus principios morales. Por ello, consideramos que *Orgullo* puede entenderse como el emergente cultural de un cambio social en preparación²¹. A fin de precisar la hipótesis de nuestra lectura fílmica, el próximo apartado se focaliza en las prácticas de la herencia para proponer dos metáforas interpretativas que guiarán el análisis.

Una hipótesis de lectura

En trabajos anteriores señalamos la existencia de un corpus de películas en las que la herencia materna aparecía como un tópico relevante y fructífero para ser estudiado por su peculiar originalidad²². Expandiendo el planteo de Bibian Pérez Ruiz desde los estudios literarios a los de cine²³, allí explicábamos que si la línea materna estaba dada por una historia que se limitaba a unir a diferentes generaciones por la vía de las mujeres; y la matrilineal implicaba reconocer, preservar y tomar la memoria-legado vital que viene de y con la madre, *La casa del recuerdo* (Saslavsky, 1940), *Veinte años y una noche* (Zavalía, 1941), *Historia de una mala mujer* (Saslavsky, 1948), *Gloria Mairena* (Lucia, 1952) y *Del cuplé al tango* (Saraceni, 1959) mostraban la existencia de una dinámica de convivencia inestable entre una y otra lógica en la codificación genérica femenina y del vínculo entre madres e hijas. Es decir: coexistían en tensión elementos propios de una transmisión unidireccional desde el pasado al presente —la

²¹ Por lo dicho, nuestra lectura es distinta a la de la especialista Zubiaur Gorozika —a su vez deudora de la de Pérez Perucha, “Elementos introductorios...” y de Zunzunegui, “Identificación de un cineasta...”—, cuando afirma que *Orgullo* es “[...] como los mejores westerns norteamericanos, un relato mítico, alejado de cualquier consideración social, sobre la fundación (basada en este caso en la pasión física que une a hombre y mujer) [...] [y] la identificación de la mujer con la tierra, y muy particularmente, con su capacidad fecundadora”, *Anatomía de un cineasta*, 115. Nos sentimos más en sintonía con la interpretación de Pablo Pérez Rubio quien señala que la película podría entenderse como el triunfo de la libertad por sobre el fatalismo atávico de la generación anterior: “[...] ¿no está Mur Oti (que ha luchado en el bando republicano durante el conflicto bélico) hablando sotto voce de la conquista de la libertad por parte de la juventud que, a la altura de 1955, vive bajo la opresión de la dictadura franquista?”. “Orgullo”, 1087.

²² “Contar (cantar) con la madre...”, “The recovered song...”, “Heredar una madre...”,.

²³ *Lo lejano y lo bello*.

repetición especular: la hija reitera la historia materna—, y otra caracterizada por un juego de apropiaciones y afirmaciones explícitas —la elección con lealtad: la sucesora se inscribe activamente en un linaje.

Para avanzar en esta reflexión, vamos a pensar las formas que adquiere la necesidad de continuidad simbólica, afectiva y económica de la madre en la hija, y la búsqueda identitaria de la hija en su vínculo con la madre. Examinaremos la expectativa y exigencia a que la descendiente reciba un legado de poder —aunque éste condicione su felicidad—; y también la pervivencia de un secreto/conflicto amoroso que viniendo de la madre termina siendo asumido por la hija pese a que su resolución supone dolor, riesgo físico o postergación del deseo personal. Simultáneamente, estudiaremos el posicionamiento basculante de la hija, entre el asentimiento y el cuestionamiento, flanqueando obstáculos materiales y limitaciones internas en procura del encuentro con su propio destino. Un encuentro que, necesariamente, exige de otro primero: aquel que da reconocimiento a la identidad de mujer —y no de madre— de la antecesora, y que revela el pasado y las pasiones de aquella.

Sospechamos que, en los procesos de transmisión del legado, por medio de una lógica de nudos Teresa quiere imponer cierto orden, estrechando y cerrando sentidos a la identidad y el destino de Laura a partir de un mandato de *orgullo* y odio. Como todo nudo, si bien sostiene y ofrece seguridad, también fija, frustrando el movimiento: sujeta e impide que la hija haga/decida por sí misma en función de su propio criterio. En una lógica de trama, en cambio, el legado se abre, se favorece la interacción crítica entre generaciones y se permite la recreación de la identidad. Aquí los derechos de sucesión se ejercen, la herencia se practica, es un proceso electivo con sesgos y posicionamientos que entrañan acentuaciones y pérdidas respecto de aquello recibido. Justamente, la lógica que escoge Laura.

Quisiéramos, entonces, plantear un desplazamiento respecto de lecturas de *Orgullo* que interpretan la relación madre-hija a partir de un principio de sustitución²⁴, o al film en sí mismo como antagonismo entre lo femenino y lo masculino —la tierra vs. el río²⁵. Nuestra argumentación va otra dirección reflexiva: si relativiza el peso

²⁴ La hipótesis de Zubiaur Gorozika es que “[...] la transformación que Laura experimenta a lo largo de la película a través de su viaje iniciático se articula [...] sobre dos ejes: el de la sustitución y el del deseo [...] la sustitución la lleva a convertirse en remedo de su madre, amante únicamente de su tierra [...] empecinada en perpetuar las leyes tradicionales, vinculadas al orden patriarcal [...] [mientras el] deseo [...] sostiene la pasión irrefrenable [...] Laura toma definitivamente partido por [...] el deber ancestral de sustituir a su madre [...] Lo hará, sin embargo, a su manera [...] allí donde Teresa *adopta el rol de patriarca*, Laura pretende *convertirse en hombre* y poseer el agua [...] [pero] el agua de la lluvia, atributo masculino más fuerte que su voluntad femenina, desborda por fin el cauce del río, rompe las estacas que simbolizaban la división entre ambos clanes y devuelve a Laura al redil de las leyes patriarcales y a su inevitable enlace con Enrique [...] Laura sí sucede a su madre, no en su labor de patriarca lleno de orgullo y rencor como pretendía Teresa, sino en su amor hacia un hombre perteneciente a la familia Alzaga que el destino había malogrado en el pasado”. *Anatomía...*, 282-283, 315.

²⁵ La conjetura de Arocena Badillos es que: “[...] Ambas familias separan su propiedad sobre el río con estacas de madera, metáfora de esa barra simbólica con la que el orden patriarcal opone lo masculino a lo femenino, lo bueno a lo malo, el poder a la sumisión [...] Laura desviará el sentido de la guerra que enfrenta a las dos familias porque renuncia a someterse a la superioridad de lo masculino y emprende su propia cruzada con la que tratará

simbólico y el alcance narrativo del derrotero de la pareja heterosexual, y toma distancia de claves dicotómicas excluyentes, es porque se interesa en desmenuzar los claroscuros de la relación entre mujeres y el proceso de conocimiento mutuo que hacen Laura y Teresa, para revisar cómo la cinta pone en escena los modos de legar y heredar que basculan entre una lógica del nudo —fijación y repetición— y de la trama —enlace dinámico y variación. Si la primera, encarnada en Teresa, aspira a la mímica forzada —rituales, formas de relación—, esto es, anudar a la hija a un destino exigiendo reiteración para su continuidad; la segunda, encarnada en Laura, va a buscar un entronque genealógico no determinista. La joven irá encontrando el modo de entramarse no solo a su familia-madre, sino a su comunidad-terruño en una síntesis compleja. Tomando la fuerza que viene de su antecesora y sin renegar de sus principios, implicará no rendirse ante la escasez, el rencor y el aislamiento que supondrían la repetición del pasado, creando nuevos modos de sociabilidad, reglas y horizontes (materiales y simbólicos)²⁶.



Fig 1. El encuentro después de diez años (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

de preservar su vida y la de los que dependen de ella [...] La construcción de una nueva sociedad, cooperativa, sustituta de la ancestral sociedad de luchas y enfrentamientos, en la que Laura desempeñará tareas relacionadas con la fuerza y atribuidas tradicionalmente a los varones, se instaura en las cumbres de Monteoscuro. Las barreras simbólicas se han evaporado en un lugar más allá de cualquier orden [...]. "Cuando Manuel miró...", 14.

²⁶ Como puede advertirse en el desarrollo de este texto, en línea con Rich consideramos que, a contrapelo de lo que indica la pauta patriarcal y androcéntrica, para convertirse en mujer, no es necesario romper el vínculo madre-hija. Ver *Nacemos de mujer*.

Un espejo de mujer y un destino de autonomía

Desde su primera aparición cuando va a buscar a la hija a la estación de tren, Teresa se muestra como una mujer práctica, independiente, determinante y determinada: rasgos que no se correspondían con el modelo maternal convencional de la época²⁷, y que era muy extraño encontrar en los perfiles femeninos de películas que no fueran históricas²⁸. Su parquedad se suaviza —fugazmente— cuando en el andén aparece Laura: una muchacha efusiva y glamorosa cuya voz y movimientos gráciles ofrecen dinamismo visual y ligereza dramática. Un esbelto torbellino cuyo primer gesto es abrazar, rodear y girar con su madre para ver “lo guapa que está”, en una lógica lúdica y cargada de afecto, que expresa tres cuestiones. El cariño y admiración de la hija hacia la madre: su deseo de estar con ella —pero no necesariamente ser como ella. El carácter moderno y perspicaz de la joven: de respuestas rápidas y mirada curiosa —una mujer con inteligencia y personalidad. Y, finalmente, el contraste de caracteres, que es también un contraste generacional.

Volviendo a la hacienda, Teresa muestra más atributos a contrapelo del modelo canónico de feminidad: el arrojo, la virulencia y el rencor. El carro que, fuste en mano, conduce se cruza con el rebaño de la casa enemiga y amenaza con pasarlo por encima, al tiempo que hace valer su rango. Cuando llega Don Luis no solo se enfrentan ambas familias, sino el pasado y el presente: Luis vs. Teresa; pero también Luis y Teresa (ayer) vs. Laura (hoy). “Tu hija es muy hermosa: igual que eras tú aunque parezca mentira [...] Espero que a ella no se le amargue el carácter como a ti...”, afirma Luis en un juego de paralelismos. Teresa se apura a responder: “Mientras viváis [tú y los de tu casa] habrá de amargársele”. Sin embargo, la hija tendrá la fuerza necesaria para desviar ese destino gracias a una síntesis de saberes —externos y locales— atreviéndose a vivir un hondo proceso de transformación²⁹.

Se ha señalado que es alrededor de la escalera de la casa que se inicia ese viaje de aprendizaje³⁰. Y, en efecto, consideramos que allí —donde se conecta lo privado (habitaciones) y lo público (salón y entrada), lo íntimo y lo compartido, y se marca un eje axial jerárquico— se expresa un espacio de pasaje y de revelación para Laura en lo relativo a su madre y a su tierra. La joven insiste entusiasmada en que “todo está igual” y en el primer ascenso la madre imparte la lección que hace posible que todo permanezca del mismo modo —aunque eso implique que ella “olvide todo lo que sabe”: lo que aprendió fuera de España. Teresa encarna los valores de permanencia y arraigo, y desde allí exige la reiteración: su obsesión es la hacienda —capital—, y

²⁷ Nash, “Pronatalismo y maternidad”; Di Febo “«La cuna, la Cruz...»”; Osborne, “Introducción”.

²⁸ Labanyi, “Historia y mujer...”.

²⁹ Aunque las mujeres se retiran y lo dejan con la palabra en la boca, Luis llega a dirigirse a Laura y allí, oblicuamente, se deja traslucir la genealogía secretamente deseada por Teresa para su hija: un nombre construye (al menos) la filiación simbólica, al ser imposible la biológica. El hombre dice: “Mi madre *también* se llamaba Laura”.

³⁰ Zunzunegui, “Orgullo”, 373-376, “Identificación...” 31-35; “Manuel Mur Oti”, 164-168.

la tierra —la historia familiar—, su cuidado y correcto legado, el valor patrimonial y patriarcal de la tierra-identidad como garantías del linaje. Las fronteras territoriales (y políticas) son innegociables: si hombre o animal cruza ese límite, será disparado —“Esas estacas [en el río] tienen que ser para ti como si el mundo terminara en ellas”. Pero Laura va a poner coto al revanchismo y gestará su propia autoridad —su modo de tomar lo que viene de la antecesora. Por sobre la Ley (violenta) de la madre, antepondrá un principio de vida: “Es una salvajada: todo tiene su término [...] mándelo quien lo mande, es inhumano [matar una res por cruzar un río]”.

La muchacha no se conforma con el ordenamiento vigente e indaga sobre su origen: junto a la orilla del río persigue las razones del pasado que afectan el presente y, además de preguntar a sus trabajadores, va a dar un paso físico y simbólico hacia lo desconocido —el varón, y las tierras de los Alzaga—, desobedeciendo la ley de su casa. Semejante al encuentro cara a cara de los padres, aquí los vástagos también se recuerdan —evocan el pasado infantil en común—, pero en vez de ofensa hay seducción, en lugar de provocación irritante hay provocación galante. Visualmente, en lugar de la verticalidad y la disputa, entre los jóvenes se configura una dinámica horizontal, equitativa, como muestra un plano general donde cada uno va montado a caballo a un lado y otro de la línea de estacas que divide el cauce en un régimen de simetría, y no de plano y contraplano en picado y contrapicado como con el que se retratará a los antecesores³¹.

Al retornar la muchacha a la casa, la madre intuye lo acontecido. Tejiendo y vestida en un traje oscuro en cuyo bolsillo a la altura del corazón guarda un reloj —precisión, regularidad y eficiencia en el uso del tiempo, control emocional—, Teresa ejerce el dominio sobre lo suyo. Anuda el pasado y el presente, fija mandatos que dan continuidad y pertenencia clánica: apela a una genealogía de odios a la que su hija debe someterse y plegarse sin discusión, es decir sin elaboración. Luego, cuando Teresa y Luis se encuentran cerca del pueblo a sabiendas de que sus hijos se quieren, a contrapelo del modelo social femenino —sentido de inferioridad, sumisión y obediencia al varón—, ella exige paridad en el trato para el acuerdo matrimonial. La actriz muerde las palabras, comprime su boca cada vez que habla como si la ira contrajera el gesto: así como la boca se aprieta como un puño, los ojos entrecerrados afilan la mirada, la endurecen para no dejarse vulnerar. Como es evidente, iconográfica y performativamente ésta es una figura maternal original que no encaja en el molde típico asociado a la suavidad, la comprensión, el perdón, la resignación y la abnegación.



Fig 2. Una madre (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

A la hora del Ángelus, todos se reúnen en la casa para rezar: el Ama, en el descanso de la escalera, dirige la liturgia con mirada imperturbable. Cuando al terminar la plegaria Laura anuncia que ha dispuesto restituir un animal en vez de matarlo —haciendo ejercicio de su poder, pero desautorizando a la madre y su Ley—, recibe otra lección: una sonora puesta de límites que pretende resujetarla a la herencia. La madre le propina una bofetada que la humilla públicamente, y luego le muestra la cabeza de una res devuelta en bandeja de plata, todo lo que hace que Laura se recoja en su habitación, llore desconsolada y se quede dormida. Tras ese clímax violento, se desencadena una secuencia clave: en el despertar físico de la joven se cifrará el despertar de su consciencia como hija de una historia social extensa, y como hija de una madre apasionada.



Fig 3. El despertar de una hija al legado materno (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

En su habitación, la luz de la luna se filtra entre los cortinados tejidos y dibuja unas flores sobre la camisa blanca de la muchacha, que riman con el punto del acolchado en el que descansa el cuerpo, de modo que parece envuelta en una trama de luz y de canto, pues justamente lo que la despierta es una canción campesina —*leit motiv* amoroso—, expresión sonora de la trama social-telúrica a la que la joven se siente atraída³². Al bajar de su cuarto y conversar con sus caseros descubre que ese canto es una tradición compartida entre las casas, lo que da pie a que les pregunte por el pasado. La muchacha escucha y camina alrededor de cada hablante: si ellos se remiten uno al otro, la cámara construye un trenzado de rostros y voces que se relevan, narrando las razones del rencor. De ese patio la hija sale transformada, con una nueva consciencia que la liga a su comunidad y su historia. Sin embargo, si de los campesinos adquiere una memoria expandida respecto del daño social causado por el odio, gracias a su madre palpará las marcas imborrables en un cuerpo de mujer: Teresa confesará que estuvo a punto de casarse con Luis y que el día de su boda la seca provocó la violencia entre grupos, malogrando el enlace.

³² “Que ya no hay tuyo ni mío,/ que ya todo es de los dos./ Y habrá un puente sobre el río,/ que así lo quiere Dios”. El motivo melódico de esta canción aparecerá cuando la esperanza anime a los personajes.



Fig 4. EL recuerdo de una novia abandonada (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

Este momento dramático tan significativo se diseña a partir de una pauta visual barroca de especularidades y dobles. En un primer momento, la madre, de espaldas a un espejo, intuyendo el deseo de su hija de irse de la casa, recuerda el pasado mientras observa el que fuera su vestido y velo nupcial (un traje típico de la zona) que está tendido sobre su cama matrimonial —el ajuar como lugar para reflexionar sobre el cuerpo y el destino femeninos; el espejo que delata el paso del tiempo. En un segundo momento, Teresa se situará frente a la ventana y el sitio junto a la cama lo ocupará Laura quien, mientras palpa el traje, oye de su madre el doloroso relato de una novia abandonada. La escena orbita alrededor de dos centros que se remiten mutuamente: ayer-hoy, madre-hija, mirada-voz, cama (deseo)-ventana (espera). No hay plano-contraplano, sino que toda la escena se sostiene a partir de: i). la voz de la madre que habla de espaldas a la joven y tras el velo de un cortinado, ii). los gestos faciales y expresividad de la hija, y, iii). una proxémica dramática —casi coreográfica. Una voz que logra atraer hacia sí a la hija: que al exponerse como semejante —una mujer como ella—, reafirma su lugar de autoridad. Un rostro que, a medida que se abre a la escucha, se transforma porque comprende un dolor y una desilusión insospechados en la matriarca. Una distancia que se contrae, mientras el relato se dilata: entre la conmoción y el temor Laura irá acortando la separación (la diferencia) y acercándose a Teresa, hasta decirle: “[me iré] Cuando Alzaga quite las estacas del río y venga a pedir mi mano”³³. El abrazo que cierra la escena y sella la confianza no implica

³³ Si bien no coincidimos con las categorías de base para analizar la cinta, Annabel Martín es de las pocas investigadoras que ha mencionado a la herencia como uno de los elementos constitutivos del vínculo entre estos personajes. *La gramática de la felicidad*, 168.

fusión simbiótica —lógica del nudo: obediencia y repetición del resentimiento. Lo que ha operado en Laura es una primera síntesis de tramas, social (patio) y personal (habitación). Poco después será ella misma la que se mueva hacia la estancia vecina y se presente ante Luis quien, conmovido por el gesto de valentía y grandeza de la muchacha, accede a quitar las estacas y autorizar el enlace. Es el movimiento de Laura y su comparecimiento, su —nuevamente— acortar distancias aquello que destraba el conflicto.



Fig 5. Conocer la mujer detrás de la madre (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

Pero el río volverá a secarse, y entre los campesinos se desatará una batalla fratricida en cuya construcción visual reverbera la remisión a la guerra civil que había sido subyacente a lo largo del relato —amén de la obvia intertextualidad shakespeariana—, marcando además un cambio de registro narrativo con dominancia del épico-rural. Tras el desastre, los novios se encuentran en medio del puente que unía ambas orillas y ahora está cruzado por troncos en señal de prohibición de pasaje. Pese a que querían ir solos están escoltados por sus trabajadores que van armados. Aunque cada uno expresó que su prometido/a ninguna culpa tenía respecto de lo sucedido y que solo desean casarse, los campesinos se oponen: “Hoy es día de muertos, no de bodas”. Son muy poderosas las imágenes que retratan a Laura cruzada por armas largas, oficiando como barrera de contacto con Enrique, anudando así sentidos vinculados a la defensa patriarcal y violenta del territorio, la mujer, el patrimonio y el clan. Pero es ella quien opera un movimiento que expande el cauce vital. En su renuncia al amor, simulando *orgullo* —enmascarándose detrás del nudo—, se juegan simultáneamente dos sentidos contrapuestos. Por una parte, cierta resignación ante el peso del destino trágico y su necesidad de expiación. Y a la vez, en su gesto de simular rencor para

preservar al amante y conservar un mínimo de estabilidad social, en ese posponer calculadamente lo propio en pos de lo común, hay la consciencia de que es necesario poner en igualdad y dignidad a su casa respecto de los recursos para que, bajo otro orden, circulen el amor y la vida. Para eso debe decir que no dos veces: a huir con Enrique y casarse en Madrid; y a conformarse ante la sequía.



Fig 6. Tomar la herencia (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

Sucia de barro y descalza aunque aún con el vestido de novia puesto, lejos de llorar en ella crece la indignación, la ira: no contra la familia vecina, sino contra su destino. Todo el proceso de acceso a la verdad, maternal y social, la ha transformado: “[...] vendrá la sequía, el hambre, la sed...” enuncia la madre. Pero la hija afirma: “NO: no vendrá nada”. Este es el punto de inflexión entre ellas y la última escena que comparten: es el momento en que Laura hace una opción y toma su parte de la herencia. Frente a la posición de su madre —que esperó junto a la ventana, y hoy se resigna a que venga la sed: lógica del nudo—, Laura encarna otro posicionamiento y otro modo de razonar —lógica de la trama—: “[...] es locura no querer volverse contra la vergüenza del hambre y la sed”.

Entonces, la escalera de aprendizaje y de confrontación/humillación, se convierte en plataforma de afirmación. Laura llama a sus trabajadores y baja por ella no como una doncella, sino como una líder carismática, quizás como un símbolo de la propia España. En el descanso donde rezó la madre, la hija arenga a los suyos por la lucha de su dignidad en un discurso encendido y conmovedor que debe haber erizado a la platea: “Vosotros me habéis traído la guerra, y con la guerra el hambre [...]. Hasta

ahora la sufristeis con resignación porque tuvisteis más valor [jactancia] que vergüenza [honor] y rabia: las únicas cosas que no he perdido. Estamos en guerra y hay que seguirla: pero no humillados ¡sino luchando! [...] Voy a buscar agua y me llevo el ganado para no recibir la limosna de nadie”³⁴. La integridad y convicción de Laura fundan su liderazgo: no obliga a nadie a seguirla ni oculta las consecuencias del periplo a Monteoscuro, se afirma en una esperanza realista y es entonces cuando ejerce el derecho sobre su legado, y recibe la confianza de los suyos³⁵.



Fig 7. Encender a su comunidad (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

Las secuencias que retratan el periplo al lago en la cima de la montaña poseen fuerza dramática y plástica: las panorámicas componen el paisaje resaltando su magnificencia, pero también destacando el volumen de personas movilizadas, su arrojo y tenor moral. El cielo límpido, la luminosidad solar y la textura reseca de las piedras se aprovechan para exaltar la atmósfera de sequedad —el drama del agua—, pero también para remitir al carácter áspero, noble y firme que la heroína va forjando en este viaje externo e interno. Si bien se presenta convencida y determinada ante sus trabajadores, Laura conoce los riesgos: ninguna otra figura del sistema de personajes soporta semejante presión con la valentía y sentido de propósito que ella tiene. Pero cuando llega la noche —tiempo simbólico de la incertidumbre— se llena de turbación.

³⁴ Es probable que el dramatismo de la performance y la carga simbólico-experiencial que en el contexto español tenían las palabras “guerra” y “hambre”, hayan teñido la recepción de esta escena, solapando el registro ficcional con una resonancia histórica.

³⁵ “El respeto que llegan a sentir los empleados por Laura no nace de la diferencia de clases sino de su actitud, de su determinación y trabajo por el bien de todos. Algo parecido sucede con Teresa [...] son mujeres conscientes de su esfuerzo, de su valía [...]”. Viera Delgado, “Arquetipos de mujer...”, 74.

Tras oír de su capataz que “La gente ha perdido la esperanza”, tiene un gesto distintivo que marca su estilo de liderazgo: exime de seguirla a quien prefiera no continuar el camino —no hay una orden jerárquica. Entonces se produce un inusual intercambio que habla de la posibilidad de otra lógica de relación: Ramón le pide “Una mirada sin lágrimas” (con coraje) y le recuerda su visión de futuro colectivo de dignidad, devolviéndole una imagen fuerte de sí misma. Renovada la confianza, se reemprende el viaje y casi con las últimas fuerzas, se consigue el éxito.

Lejos de colocarse en una posición de superioridad autoritaria, Laura va a esforzarse a la par de sus trabajadores para poner en pie el asentamiento que ha de ser la nueva hacienda, generando la admiración de todos y consolidando su autoridad. Vive con austeridad enfocada en la dignificación de su finca y su gente en una “[...] tierra libre, donde no hay río que separe”. Incluso la veremos colocar sonriente el cartel que anuncia “ESCUELA MONTEOSCURO”. Este momento de afirmación tendrá como contrapeso dramático la muerte de Teresa, último y necesario tránsito para la producción material y simbólica de su herencia.



Fig 8. Esperar ver una madre (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)



Fig 9. El miedo (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)



Fig 10. La ausencia (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

La muchacha retorna a la casa y vuelve a pasar por la escalera debatiéndose entre la intuición fúnebre y el deseo esperanzado de ver a su madre con vida, en una escena que sigue la pauta del género de misterio —fotografía contrastada, buena profundidad de campo, encuadres cerrados y contrapicados, ausencia de desempeños verbales y música expresiva. Tomada en un primerísimo primer plano, su rostro desencajado

ARTÍCULO

expresa la dislocación del personaje en su encuentro con la muerte, ya que Teresa ha fallecido y ni siquiera hay un cuerpo para abrazar por última vez³⁶. Tan solo un detalle permite el reencuentro con la matriarca: el sillón donde hacía ganchillo, cuya sombra está excesivamente agrandada en un juego de doble y fantasma respecto del mueble físico. Por eso no sorprende que en la siguiente escena Laura esté sentada allí, vestida como su madre y tejiendo: en ese gesto leemos menos una reedición de la madre y más un proceso de duelo, como si esos objetos y hábitos fuesen el vehículo para elaborar la pérdida.

La cinta culmina cuando vuelven las lluvias que reviven el cauce del río. Sin case-ros, es la propia Laura la que oficia de hortelana, para luego correr presurosa al puente donde coincide con su ex-prometido. Está completamente embarrada, entramada a su historia y no atada a ella, emancipada de la madre pero manteniendo un vínculo con ella. Mur Oti y el fotógrafo Juan Mariné juegan nuevamente con la simetría dramática y visual entre ambos personajes para enfatizar la diferencia con la generación anterior, en la que el reto y el *orgullo* se acrecentaban alejando a la pareja. Aun cuando la simbología de la guerra persiste —palos que semejan cañones y apuntan contra ellos— ambos atraviesan el miedo y cuando llegan a la mitad del puente donde se cruzan dos pesados troncos, cada uno se hace cargo de deshacerse de uno de ellos para reunirse en un abrazo final.



Fig 11. Otra forma del amor (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

³⁶ Coherente con el desarrollo dramático, ni en este momento Teresa es una madre convencional: no se idealiza su figura, no se romantiza su muerte, no hay vuelco de personalidad o arrepentimiento por sus actitudes.



Fig 12. Laura abrazando a Enrique (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

Corolarios

Hasta que entre madre e hija, entre mujer y mujer,
a través de las generaciones, no se extienda una línea de amor, confirmación y ejemplo, las
mujeres errarán siempre en el desierto. Rich, 2019: 321

Si como personajes individuales nuestras protagonistas muestran rasgos originales para la representación de las mujeres, el vínculo que comparten como pareja femenina constituye un singularísimo caso de análisis. Teresa no se comporta ni despliega una personalidad que convencionalmente pueda asociarse a la de una madre. Tiene voz propia, una historia afectiva, independencia y una virulencia arrolladora. No pretende ser la bisagra entre el mundo y la hija (no es simbiótica ni narcisista): llama a Laura para que aprenda todo lo que ha forjado porque considera valiosa su experiencia acumulada —se tiene en alta estima. En ella no hay idealización: no es etérea ni extraordinaria, sino profundamente humana, materialista y contradictoria. Si estos son subversivos signos de poder en la caracterización de una mujer-madre, la paradoja radica en que Teresa sigue anclada en una pauta androcéntrica en la que prevalecen la verticalidad, la jerarquía, el dominio y la competencia. Si, por un lado, no necesita de la hija para definirse como persona y construir su lugar en el mundo; si, de hecho, la hija no es la finalidad en sí misma de su vida; su autoridad —y autoritarismo— remedan posiciones patriarcales.

Laura también constituye una figura disruptiva: impugna la pauta sobre la que insiste Teresa sin dejar de manifestar admiración por ella. En lugar de la acostumbrada centralidad de la historia de amor, en la trayectoria del personaje la intriga sentimental está supeditada a la intriga identitaria madre-hija: el tratamiento visual y el crescendo dramático del vínculo de la pareja heterosexual posee menor elaboración que los encuentros personales entre la joven y su antecesora. No obstante, también es destacable que la relación con Enrique, a poco de iniciarse, tampoco se ajuste completamente a los términos del lenguaje sentimental típico de la época: no hay aquí un varón que “avanza/ataca” mientras la mujer es dócil, esperando ser conquistada. Incluso, en un marco socio-moral de autocontrol emocional, es llamativa la efusividad y la cercanía de los cuerpos amantes que se encuentran a solas —la erótica de esos cuerpos se sublima en los planos de la naturaleza y especialmente del río.

Madre e hija sintetizan habilidades múltiples, refinamiento y fortaleza, coraje y belleza, en una articulación sensata que no es ridiculizada ni tachada de absurda —aunque sí está marcada por los privilegios de clase y la disposición de recursos económicos. Laura conquista su identidad como mujer independiente, culminando un proceso de formación iniciado por fuera del ámbito doméstico y nacional (el liceo en Francia). El que traiga consigo recursos intelectuales y afectivos emancipatorios que va a combinar con los aprendizajes hechos en su hacienda en contacto con la madre, redundando en un proyecto de expansión comunitaria, parece estar en sintonía con el nuevo escenario socio-político y cultural que vive España a mediados de los 50. Justamente, aun cuando Teresa anuncia que las lecciones de su tierra pueden hacerle olvidar todo lo aprendido fuera, eso no ocurre. Sin embargo, pese a los contrastes entre el glamour sofisticado de Laura y la rusticidad de la hacienda, la lógica de convivencia pacífica y respetuosa que porta la joven versus la ley del talión que organiza la vida en el campo, la hija jamás manifiesta vergüenza por su comunidad y apuesta a un cambio de horizonte donde otro mundo —más allá de la venganza— sea posible.

Precisamente, la construcción de un personaje disconforme y su alto nivel de compromiso y arrojo personal —demostrado, sobre todo, a lo largo del tramo épico del relato—, y la planificación visual “en simetría” de la pareja sentimental a la que aludíamos antes, hacen muy difícil de suponer que, una vez re-conquistado el amor, Laura se va a acomodar y contentar con un sitio subalterno en la dinámica afectiva y futura economía familiar con Enrique. De hecho, el que se abraza a su prometido no implica la claudicación ni a su independencia, ni al proyecto comunitario que ella misma emprendió: más bien, anuncia la posibilidad de una nueva síntesis encarnada por la generación joven. No es menor que ese abrazo de clausura narrativa coincida con la salida del sol. Aprendiendo del coraje y la determinación de la antecesora, sin que la asunción de su legado signifique la mímica, Laura construye una autoridad con liderazgo que, a su vez, no renuncia al amor: tocando las heridas de mujer amante de la madre y yendo más allá del nudo —la regla— que aquella esperaba, Laura logra articularse en una trama mayor, pero con autonomía y apostando a una vida junto a Enrique.



Fig 13. Primavera (*Orgullo*, Mur Oti, 1955)

Si la herencia es una forma de mediación de la experiencia vivida y hace posible la transmisión intergeneracional, a contrapelo de relatos androcéntricos *Orgullo* visibiliza el legado que viene de la madre y abona a la complejización de su figura en el marco del cine popular español. Más que encontrar una narración de virilidad legendaria, hallamos los avatares de un proceso refundacional bajo la huella de las mujeres que, al tiempo de configurar sugestivas zonas del imaginario maternal, apertura otras formas de gestión de la identidad y la confianza entre congéneres, al validar experiencias y aprendizajes que un sistema patriarcal siempre deja en sombra o menosprecia.

Bibliografía

Aimaretti, María. "Heredar a una madre: una lectura a Veinte años y una noche (Alberto de Zavalía, 1941)". *Hispanic Issues* - University of Minnesota (2026). En prensa en 2026.

Aimaretti, María. "The Recovered Song: Maternal inheritance and a daughter's loyalty in classic Spanish cinema". En *Reactionary Entertainment: Mass Culture, Media and Politics in Spain 1898-1952*, editado por Vicente Benet y Vicente Sanz. New York: Routledge-Taylor & Francis. En prensa en 2026.

Aimaretti, María. "Contar (cantar) con la madre: herencias femeninas. Un análisis sobre La casa del recuerdo (Luis Saslavsky, 1940)". *Revista Arkadin - Estudios sobre cine y artes audiovisuales* (Facultad de Artes, UNLP) N° 12, 1-11 (2023).

Álvarez Rodrigo, Álvaro. *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2022.

Amador Carretero, Pilar. "Reinas, madres e hijos y prostitutas. Las mujeres españolas en el cine durante el franquismo". En *La otra dictadura. El régimen franquista y las mujeres*, editado por Pilar Amador Carretero y Rosario Ruiz Franco, 11-27. Madrid: Universidad Carlos III, 2007.

Arocena Badillos, Carmen. "Luces y sombras. Los largos cincuenta (1951-1962)". En *La nueva memoria. Historia (s) del cine español (1939-2000)*, editado por José Luis Castro De Paz et. al., 79-129. Coruña: Vía Lactea, 2005.

Arocena Badillos, Carmen. "Cuando Manuel miró a la mujer. Las protagonistas femeninas en el cine de Mur Oti". *Quaderns*, 5: 9-16 (2010). <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuando-manuel-miro-a-la-mujer-las-protagonistas-femeninas-en-el-cine-de-mur-oti-0/>

Benet, Vicente. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.

Bolufer Peruga, Mónica. "Madres, maternidad: nuevas miradas desde la historiografía". En *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)*, editado por Gloria Franco Rubio, 51-81. Barcelona: Icaria, 2010.

Bou, Núria y Xavier Pérez (eds.). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)*. Madrid: Cátedra, 2022.

de Lauretis, Teresa. "La tecnología del género". *Mora. Revista Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* n. 2 (1996), 6-34.

del Arco Blanco, Miguel Ángel y Claudio Hernández Burgos. "Introducción. Los años cincuenta, algo más que una década bisagra". En *«Esta es la España de Franco». Los años cincuenta del Franquismo (1951-1959)*, editado por Miguel Ángel del Arco Blanco y Claudio Hernández Burgos, 9-20. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2020.

Di Febo, Giuliana. "«La Cuna, la Cruz y la Bandera». Primer franquismo y modelos de género". En *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, editado por Isabel Morant, 217-237. Madrid: Cátedra, 2006.

Domínguez, Nora. *De dónde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Freixas, Laura. "Prólogo". En *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*, editado por Cintia Ramblado Minero, 9-17. Alicante: Centro de Estudios de la Mujer Universidad de Alicante, 2006.

Gil Gascón, Fátima. *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Zamora, Sevilla, Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 2011.

González Requena, Jesús. "Apuntes para una historia de lo rural en el cine español". En

El campo en el cine español, 13-27. Madrid: Filmoteca Española, 1988.

Hernández Burgos, Claudio. “Una España «sin preocupaciones»: cultur de la evasión, nacionalismo banal y ocio en el franquismo”. En *Divertirse en dictadura. El ocio en la dictadura franquista*, editado por Claudio Hernández Burgos y Lucía Prieto Borrego, 75-99. Madrid: Marcial Pons, 2024.

Hernández Burgos, Claudio y Lucía Prieto Borrego. “El ocio en la dictadura franquista”. En *Divertirse en dictadura. El ocio en la dictadura franquista*, editado por Claudio Hernández Burgos y Lucía Prieto Borrego, 13-25. Madrid: Marcial Pons, 2024.

Juliano, Dolores. “Tiempo de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo”. En *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad, 1930-1980)*, editado por Raquel Osborne, 35-47. Madrid: Fundamentos, 2012.

Labanyi, Jo. “Historia y mujer en el cine del primer franquismo”. *Secuencias-Revista de Historia del Cine*, 15: 42-59 (2002). <https://doi.org/10.15366/secuencias2002.15.004>

Labanyi, Jo. “El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50”. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 2: 253-262 (2002). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3160112>

Lozano Estivalis, María. *Las imágenes de la maternidad*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la Mujer, 2000.

Martín, Annabel. *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2005.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

Mendes Catani, Afrânio. “Marisa Prado [Olga Castenaro]”. En *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América. Vol 7*, editado por Emilio Casares Rodicio, 606-608. Madrid: SGAE, 2011.

Muñoz Ruiz, María del Carmen. “Modelos femeninos en la prensa para mujeres”. En *Historia de la mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, editado por Isabel Morant, 277-297. Madrid: Cátedra, 2006.

Moreno Seco, Mónica y Alicia Mira Abed. “Maternidades y madres: un enfoque historiográfico”. En *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es). Una visión integradora*, editado por Silvia Caporale Bizzini, 19-61. Madrid: Entinema, 2004.

Nash, Mary. “Pronatalismo y maternidad en la España Franquista”. En *Maternidad y políticas de género en los Estados de bienestar europeos 1880-1950*, editado por Gisela Bock y Pat Thane, 279-307. Madrid: Cátedra, 1996.

Osborne, Raquel. “Introducción”. En *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad, 1930-1980)*, editado por Raquel Osborne, 9-33. Madrid: Fundamentos, 2012.

Pérez Perucha, Julio. “Elementos introductorios a un cineasta singular”. *Vértigo. Revista*

de cine, 8: 48-51 (1993). <http://hdl.handle.net/10251/42994>

Pérez Rubio, Pablo. "Orgullo". En *Diccionario del Cine Iberoamericano*. Vol 10, editado por Emilio Casares Rodicio, 1085-1087. Madrid: SGAE, 2011.

Pérez Ruiz, Bibian. *Lo lejano y lo bello. Feminismos y maternidades africanas a través de su literatura*. Madrid: Fundamentos, 2012.

Rich, Adrienne. *Nacemos de Mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños, 2019.

Rimbau, Esteve y Casimiro Torreiro. *Guionistas en el cine español*. Madrid: Cátedra, 1998.

Rincón, Aintzane. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2014.

Rosón, María. "Mas allá de la Sección Femenina: feminidades filmicas en el primer franquismo". En *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*, 179-228. Madrid: Cátedra, 2016.

Scott, Joan. "El género una categoría útil para el análisis histórico". En *El género. La construcción de la diferencia sexual*, editado por Marta Lamas, 265-302. México: PUEG, 1996.

Tavera García, Susana. "Mujeres en el discurso franquista hasta los años 60". En *Historia de la mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI*, editado por Isabel Morant, 239-265. Madrid: Cátedra, 2006.

Tubert, Silvia (Ed.). *Figuras de la madre*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

Viera Delgado, Ana María. "Arquetipos de mujer en el cine español de los años cincuenta". *Revista Latente*, 11: 55-83 (2013). <https://www.ull.es/revistas/index.php/latente/article/view/5861>

Zecchi, Bárbara. *La pantalla sexuada*. Valencia: Universidad de Valencia, 2014.

Zubiaur Gorozika, Nekane. *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti*. Santander: Shangrilá, 2013.

Zunzunegui, Santos. "Orgullo". En *Antología crítica del cine español*, editado por Julio Pérez Perucha, 373-376. Madrid: Cátedra, 1997.

Zunzunegui, Santos. "Identificación de un cineasta". En *El cine de Manuel Mur Oti*, coordinadores José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha, 18-37. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999.

Zunzunegui, Santos. 2011. "Manuel Mur Oti". En *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Vol. 6, editado por Emilio Casares Rodicio, 164-168. Madrid: SGAE, 2011.

Filmografía

Mur Oti, Manuel: *Orgullo*. España: Mur Oti, 1955.