



VI EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES

MELLOR ENSAIO ESCRITO SOBRE AUDIOVISUAL GALEGO

Mamasunción. Na xénese dun novo cinema galego de Manuel Barreiro



Deputación
DA CORUÑA



DEPUTACIÓN
DE LUGO
VICEPRESIDENCIA



DEPUTACIÓN
OURENSE



DEPUTACIÓN
PONTEVEDRA

Mamasunción. Na xénese dun novo cinema galego

Sexamos honestos.
Todo é política.
O demais é estética.
Que tamén é política.

Eric Jarosinski
(Nein. A manifesto, 2015)

1. O carteiro que soñou o cinema

Manuel Barreiro Ouro (1917-2016) foi carteiro, reloxeiro, fotógrafo e proxeccionista do cine Colón de Forcarei. Era un home polifacético e intelectualmente inquedo, tamén paciente e meticuloso até o punto de levar durante 33 anos un rexistro manuscrito de cada película proxectada naquel cinema de nome grande e vila pequena. O señor Manuel, como era coñecido na vila, gozaba dunha boa cultura, adquirida con anos de lecturas, e tiña interese nas artes; hábil no traballo manual, con apenas vinte anos, foi premiado pola Deputación de Pontevedra por fabricar, enteiramente a man, un reloxo universal. Manuel, tivo sempre unha fonda curiosidade polo saber.

Na casa do carteiro houbo sensibilidade coas artes e coas letras, o señor Manuel e a súa dona, Dolores, procuraron arrodear os seus, dentro das posibilidades dunha familia humilde, dun ambiente tolerante e culto, con afecto polos libros, as películas, a música e a cultura en xeral.

Manuel Barreiro Ouro é historia do cinema galego. Actuou e colaborou con diferentes cometidos nas películas do seu veciño e amigo Chano Piñeiro e nas súas facetas

de fotógrafo e proxeccionista “influíu de xeito relevante na mente e no maxín do neno Chano” (Rozados, 2005, p. 92).

Luciano Manuel Piñeiro Martínez (Chano) naceu o 12 de outono de 1954 en Forcarei¹ onde seu pai foi boticario trinta anos. Os pais de Chano tiveron alugado, durante varios anos, un piso na casa familiar dos Barreiro-Rivas. Esta casa, a vila e a familia veciña porta con porta quedarían xa indisolubelmente unidas co cineasta e influirían de xeito importante na súa obra.

A familia Barreiro-Rivas estaba formada naquela altura polo matrimonio de Manuel Barreiro Ouro e Dolores Rivas Gulías e os seus fillos, Isabel, Manuel Enrique e Xosé Luís. Apenas un ano e medio despois do nacemento de Chano nacería Pablo Barreiro, que sería o seu amigo, cómplice e imprescindible colaborador dende as primeiras películas. A relación de ambas familias era estreita até o punto de que os pais de Chano foron os padriños de Pablo.

O Cine Colón, “no cal Chano descubriría o universo da sétima arte” (Rozados, 2005, p. 92), foi inaugurado o día 21 do mes de santos de 1947, ese mesmo día, namentres o proxeccionista botaba a película inaugural, *Galopa muchacho*² (Arthur Lubin, 1942), nacía o seu segundo fillo, Manuel Enrique. A relación desta familia co cinema foi intensa e continuada, por máis de trinta anos foron espectadores dende a cabina de proxección daquelas películas que fixeron prender unha fascinación polo medio cinematográfico que aínda perdura. Anos despois, xa nos sesenta, tanto Manuel Enrique coma Xosé Luís axudarían e mesmo substituirían, moitas veces, nas proxeccións o seu pai.

Aquel cine, moderno e exitoso, da pequena vila pontevedresa levaba sete anos funcionando cando o Chano viu Forcarei por primeira vez.

Chano foi na familia do carteiro un máis. Tanto andaba entre os líquidos de revelado e as cubetas do laboratorio como no pequeno obradoiro de relojería que o señor Manuel tiña no portal da casa. Alí, probabelmente, foi seducido pola beleza e a precisión

¹ El mesmo contou que foi nun sanatorio en Santiago de Compostela aínda que ficou inscrito como nado en Forcarei.

² Ride'Em Cowboy.

daqueles artefactos de tempo feitos de rodas e engrenaxes que o veciño reloxeiro reparaba con precisión e paciencia.³

A cartería do Señor Barreiro estaba a carón da casa familiar, eran os primeiros anos sesenta e o monstro da emigración aínda batía forte, case todas as familias tiñan alguén na diáspora, Chano era testemuña cada día do movemento de xente na procura do correo. Así foi como coñeceu ao mandadeiro e rapsoda popular, Paco Farria⁴ –a quen tamén introduce como personaxe no guión de *Unha frof no pensamento*⁵ e mais a aquela muller que levaba décadas indo polo correo, agardando unha carta que non chegaba. Anos despois o carteiro, completoulle a historia da señora Rosa da Regueira⁶ que sería a inspiración para a historia da curtametraxe *Mamasunción* (1984) (Rozados e Carvajal, 2009, sec. 4:31). O señor Manuel non só lle contou a historia con detalle e de primeira man a Chano, tamén foi quen o asesorou en aspectos relativos ao *atrezzo*, mesmo proporcionando parte dos avíos necesarios para recrear a pequena cartería de Forcarei, xa que logo gardaba coidadosamente os cuños e demais utensilios da oficina. Non era a primeira vez que colaboran, Manuel e a súa dona, Dolores Rivas aparecen na primeira longametraxe dirixida por Chano, *Eu, o tolo* (1982), interpretando os pais do protagonista. Tamén cederon a casa vella da familia, na aldea e Sorribas, para filmar. A mesma casa sería usada anos despois por Chano e Pablo como improvisado estudio de dobraxe para *Mamasunción*.

Chano nunca esqueceu a intensa relación coa casa e a familia do carteiro, nin aquela pequena vila da Terra de Montes e as súas xentes. Tampouco que foi co señor Manuel e coa súa filla mais vella, Isabel, cos que aprendeu “a maxia da fotografía, no escuro laboratorio para revelar e positivar as fotos con aquela ampliadora inmensa e incomprendible” (Piñeiro, 1995, p. 15).

³ O reloxo que mira a tía Sunción era unha peza que andaba a restaurar Manuel e que a familia aínda conserva.

⁴ Paco Farria facía mandados e lía e escribía cartas para aquelas persoas que non sabían as letras.

⁵ Guión (nunca rodado) no que incluíu a Farria e o ministro.

⁶ Da Regueira non era o apelido, senón a zona estaba a casa.

O terceiro fillo do carteiro, Xosé Luís, era uns cinco anos máis vello que Chano. Compartiron amizade, unha fonda curiosidade intelectual e o interese polo cinema. Xosé Luís falou disto no prólogo dunha biografía do cineasta:

Chano empezaba a facer os seus primeiros xogos de filmador, faleille daquela película⁷ que él [sic] aínda non vira e nin siquera [sic] coñecía, dándolle a entender que alí podería encontrar algunhas formas de narrativa cinematográfica moi semellantes e moito máis maduras que as que él estaba iniciando (Rozados, 2003, p. 11).⁸

Do mesmo xeito, lembraba noutro texto o interese dun Chano moi novo na fotografía e a curiosidade por unha lingua que lle foi estraña durante a nenez, xa que logo a súa nai non lle permitía usala.

Alí, no laboratorio de fotos de meu pai, revelou Chano as primeiras fotos da súa vida, disfrutando [sic] amodiño da experiencia do encadre, da iluminación, da distancia focal e dos contrastes. Dalí [sic] levou, prestados os primeiros libros galegos que leu na súa vida, que nunca tardaba máis de dous días en devolver (Barreiro Rivas, 1999, p. 36).

Co decorrer dos anos, Xosé Luís Barreiro Rivas, foi conselleiro e vicepresidente primeiro da Xunta de Galicia⁹ e sendo coñecedor da importancia do simbólico e dos fitos para a construción da propia historia, pediu que *Mamasunción* fora a primeira película emitida¹⁰ pola Televisión de Galicia:

⁷ Refírese a *Koziyat roq* (Metodi Andonov, 1972).

⁸ Non se corruxiron os erros ortográficos, nin outros que son produto do galego non normativizado nas citas.

⁹ Conselleiro da Presidencia (1982-1986) e vicepresidente da Xunta de Galicia (1987-1988).

¹⁰ O 25 de xullo de 1985.

Cando o 24 de xullo de 1985 iniciaron as emisións da TVG, din unha orde moi especial: a de emitir pola noite, cando eu estivese na casa, a célebre *Mamasunción*, cuxa estrea perdera no labirinto da miña tola carreira.

Foi como unha volta aos días felices, o ver como entraba na miña casa a pequena historia de Forcarei, recreada por Chano, musicada por Pablo, emitida porque eu así o quixen, e con meu pai, colega circunstancial de Marlon Brando, arreando carimbazos ás cartas, como nos vellos tempos. E tiveron a sensación de que, como tantas veces soñáramos, a Terra de Montes convertérase no centro de Galiza e do mundo (Barreiro Rivas, 1995).

Apenas uns días despois do falecemento de Chano, o polítologo e intelectual, escribía unha sentida elexía na que lembraba, de novo, a relación de amizade que os unira dende moi novos:

A xuventude fíxonos compañeiros de interminábeis charlas nas noites de verán, cunha agradábel pandilla que non tivo ningunha deserción, salvo esta, brutal e inesperada, que Chano vén de protagonizar.

El era de ciencias, e eu de letras. E quizais por iso tívome sempre por un sabio inesgotábel, que lle descubriu moitos pasaxes da literatura e da música, que lle ensinou a poñer os dedos sobre dos trastes da guitarra, que lle abrúe os arcanos do cinema de mensaxe, que era quen de inventar citas clásicas sen que ninguén o notase e de amenizar as veladas con grazas nunca ouvidas (Barreiro Rivas, 1995).

Pablo Barreiro Rivas –o cuarto fillo do carteiro– foi o responsábel de son e compositor da música das obras do seu mellor amigo mais tamén participou de múltiples xeitos en todas as obras de Piñeiro, mesmo facendo algún papel de figuración.¹¹ En *Mamasunción* foi operador de son directo, responsábel da sonorización e dobraxe e

¹¹ Chofer do protagonista en *Eu, o tolo*.

compositor da música do filme xunto a Xosé Luís Rivas (Mini).¹² Pablo formaba parte do círculo máis íntimo de Chano, xuntos organizaron as proxeccións dos primeiros traballos, *Os paxaros morren no aire* (1977) e *Eu, o tolo* (1982):

Andabamos polos pobos, vilas ou cidades co chiringuito ás costas. Iamos Pablo Barreiro e máis eu co proxector, un preamplificador e un amplificador de son e mesmo os bafles. Algunha vez, ata levamos a pantalla. Dábannos mil ou dúas mil pesetas, cando cobrabamos algo (Acuña, 1999, p. 74).

Pablo, lembraba deste xeito como foi que comezaron a facer cinema:

El apareceu na tenda de música onde eu traballaba para facerme unha proposta inusitada: acababa de rodar unha curtametraxe e quería que lle puxera son e música. "Chano, eu non sei diso", díxenlle. "Si que sabes", deume por toda resposta. E fixen o que puideron. O resto da historia é bastante coñecida: *Eu, o tolo*, Gran Premio do Cine Español, Mamasunción, Sempre Xonxa, Cracovia, Sydney, O camiño das estrelas... Chano voaba (Barreiro Rivas, 2007, p. 112).

Tamén foi a primeira persoa en saber da longametraxe que xa bulía na cabeza de Piñeiro, *Sempre Xonxa* (1986):

Pablo e máis eu estabamos rematando a montaxe das bandas sonoras de Mamasunción, estabamos cheos de ilusión e de medo. Viñamos de andar botando as nosas películas de súper 8 por garaxes, salas de asociacións de veciños, institutos... (...) Creo recordar que foi daquela cando contei por

¹² Tamén veciño de Forcarei durante uns anos.

primeira vez o argumento da que me gustaría fose a nosa próxima película:
Era a historia dunha amizade traizoada (Piñeiro, 1995, p. 47).

A morte de Chano deixou un baleiro no seu amigo da alma e así o deixou escrito nun parágrafo que estremece pola dor da perda, unhas liñas que resumen ben ás claras a importancia, a influencia mutua e a complicidade, case irmandade, que houbo sempre entre ambos:

A última vez que o vin, foi no hospital, cinco días antes de morrer. Volvín sentilo como cando eramos nenos, despojado de todo o balbordo do éxito, humano e profundo como sempre, amigo por riba de todo. Por iso inda me pesa a inmensa dor que me causou a súa perda. Porque aínda que vos decepcione, para min nunca foi un director de cine. É moito máis, é o meu mellor amigo e esa perda é a que choro, e inda que nunca fixen grandes méritos para merecer tal consideración que, máis ben, me veu dada, quizais xogase ao meu favor que eu son o fillo do carteiro (Barreiro Rivas, 2007, p. 112).

A fermosa historia de amizade que une o carteiro e a súa familia con Chano está no cerne do rexurdir cinematográfico que alicerza dende os anos oitenta o noso cinema actual.

Manuel Barreiro Ouro e Chano Piñeiro remataron de unir destinos na memoria cinematográfica galega cando o realizador reclamou o vello carteiro para interpretarse a si mesmo en *Mamasunción* quen contou, coas súas propias e sempre humildes verbas: "contribuíñ como carteiro a representar o papeliño, porque ademais iso dábaseme ben porque é algo que fixera en realidade" (Rozados e Carvajal, 2009, sec. 25:29) e lembraba como fora a rodaxe "fíxose unha gravación, e outra máis de reserva, pero logo todo saíu á primeira" (Cordón, 2008). Do mesmo xeito que xa fixera en *Eu, o tolo* Chano tamén contou con Dolores Rivas nun pequeno papel de figurante. A relación e a amizade continuaría. O director, anos despois, contaríalle a ambos nunha carta que xa tiña listo o

guión da primeira longametraxe, para a que estimaba que precisaría algo máis de cen millóns de pesetas, e mesmo volvería pedirlle ao vello amigo opinión, consellos e asesoría¹³ para cousas puntuais de *Sempre Xonxa*.

Chano e o señor Manuel, o carteiro de *Mamasunción*, continuaron soñando o cinema durante anos.

2. *Mamasunción*: realizando o soño

A importancia da súa infancia en Forcarei e da familia do carteiro é pedra de chave nesta curtametraxe e mesmo na carreira posterior de Piñeiro. *Mamasunción* significa un salto adiante cualitativo como director, produtor e guionista mais tamén foi importante para un (re)nacente cinema galego. Aínda coas luces e sombras que poida ter, esta ópera prima foi fundamental para o nacemento da conciencia social (tamén política) de que non só era posíbel a existencia dun cinema noso, senón que era imprescindible para termos un sector cultural plenamente desenvolvido.

Piñeiro sabía que o paso a un formato profesional era moito máis caro e difícil a nivel material (celuloide, cámara, iluminación) e humano, daquela non había no país moita xente coa formación precisa nin tampouco os recursos técnicos necesarios. Tivo que buscar fóra un equipo disposto a vir a traballar a un país periférico e cun director novel, que ademais carecía de formación regrada en cinematografía.

O orzamento de *Mamasunción* foi de tres millóns de pesetas (Piñeiro, 1995, p. 17), obtivo unha axuda da Xunta de Galicia para financiar parte do filme que, daquela, aínda levaba por título *Asunción Racamonde* (Hueso, 2007), o expediente foi valorado de xeito favorábel mais a axuda apenas cubría un terzo do necesario. O nacemento desta obra foi complexo a nivel económico, loxístico e de produción.

¹³ Nesa carta, conservada por Ana Barreiro Rivas, o Chano pídelo a Manuel que lle conte como se colaban con pataca cocida os papeis para facer os papaventos.

Os membros da comisión coincidimos en valorar que alí había non só un magnífico guión senón tamén un home que cría cegamente en canto quería facer. Déronlle 700.000 pts., unha boa cantidade, pero que Chano aínda debería subir ata os necesarios dous millóns con achegas propias e mais da familia (Fernández, 2009, p. 22).

Aínda sendo unha fita de orzamento importante, naquel tempo, Chano, decidiu traballar con intérpretes non profesionais, o director buscaba naturalidade e verismo, unha mirada próxima ao cinema de non-ficción do que tanto gozaba e falaba cando descubriu Rubillón e as súas xentes e comezou a filmalos coa cámara súper 8 que Mariluz lle agasallara:

As películas de ambiente rural precisan que a xente e as pedras ou lousas ou madeiras falen a mesma fala, teñan o mesmo espírito. É fermoso ver esta comunión [sic] entre a xente e a terra. Por iso a actuación da xente na nosa película é tan natural, tan sinxela, sen artificiosidade nin esforzo teatral. A xente fai o que vai facendo tódolos días (Piñeiro, 1995, p. 23).

Mamasunción é unha obra primeira na que se intúe un talento madurado a lume manso, alimentado con horas de cine e conversas. A fita ten momentos moi ben filmados e dende logo amosa unha boa capacidade narrativa. Hai unha mirada propia, é evidente, mais tamén é unha ópera prima na que o realizador experimenta. Aínda busca formas, maneiras, olladas. Tamén hai algún erro, algunha dúbida, imprecisións na dirección de actores, aínda así, o filme ten un equilibrio ben xeitoso entre guión e imaxe, entre o ser e o querer, a narración ten pulso e ritmo e amosa un incipiente estilo propio. A fita foi premiada en numerosos certames por todo o mundo e dese xeito “botou polo chan esa socorrida falacia de que un tema local non pode ser universal” (Acuña, 2009, p. 30). O resultado é máis que notábel:

Chano chegou a Bilbao cunha lata de película baixo o brazo, fóra de prazos e en pleno festival. Eu encargábame daquela do comité de selección e do xurado estatal, e decidimos ver o filme saltándonos a norma. Inmediatamente programámolo e fixémosllo ver ao xurado. Levou, e sobrado, todos premios importantes. Falo, naturalmente, do seu filme *Mamasunción* (Lopezortega Aguirre, 2007, p. 85).

A máis coñecida e repetida frase de Chano Piñeiro (1995, p. 25) facíase realidade: “facer cine en Galiza é posíbel, facer cine en galego é necesario”.

3. A construción dun discurso propio en *Mamasunción*

3.1. Chano, un pioneiro

Nos primeiros anos oitenta, cando se roda *Mamasunción*, non había no país máis que un pequeno grupo de cineastas –moitos amadores– e un circuío de cineclubs, nada que puidéramos chamar sector audiovisual, nin escolas, nin moito menos industria: “Pouco se pode falar de algo que non existe. Materialmente non hai nada” (Piñeiro, 1995, p. 25). Piñeiro e moitos dos seus colaboradores eran autodidactas e tiñan por diante un reto importante se querían acadar o nivel de calidade formal e técnica suficiente para sacar adiante filmes que puideran ser exhibidos no circuío comercial e de festivais. “Pero hai algo que temos para comezar a facer cine en Galicia: vontade” (Piñeiro, 1995, p. 25), non se pode dicir dun xeito máis claro, Chano e os seus colaboradores tiñan a pulsión, a forza e o compromiso necesario. A aposta de Chano por termos un sector cinematográfico galego era tan arriscada como firme. Estaba todo por facer.

Non descubriremos agora a valentía da que o forcareiés fixo gala cando se empeñou en facer cinema neste país. De certo, non foi o único nin tampouco o primeiro

mais si un dos máis influentes e persistente no seu empeño, na teima de exixir, onde lle deixaran, un audiovisual propio, dotado e con capacidade real de formación, creación, produción, distribución e difusión.

Chano tiña ben pensado como materializar aquel soño que lle fervía dentro de facer películas e foi quen de demostrar, cos feitos, que se podía facer un cinema que reflectira a cultura galega, que evidenciara un xeito de mirar o mundo e, ademais, demostrou que si interesaba alén das nosas fronteiras: "o principio, pensei que era un tema exclusivamente galego, pero quedei sorprendido ó comprobar persoalmente a dimensión universal do tema, que comprende e sinte xente de calquera parte do mundo" (Piñeiro, 1995, p. 22).

3.2.A vontade de país en Chano

Chano era consciente de que o cinema que se fixera na ditadura, aquel que viu no cine Colón de Forcarei e no Capitol de Pontecaldelas¹⁴ (Acuña, 1999, p. 17), non tiña nada que ver co país máis alá de sermos un decorado ou un fornecedor de historias: "Cesáreo González, que como produtor estivo en Madrid, vendeu temas galegos, pero cun ton folclórico; nunca se comprometeu a facer cine do de aquí (Piñeiro, 1995, p. 89)", aínda recuncou: "por desgracia, producía películas típicas, tópicas e folclóricas que vendían a Galicia fóra de Galicia, pero que pouco tiñan que ver con nós (Piñeiro, 1995, p. 84).

Detrás da vontade persoal de Chano de facer cinema, de ter unha canle de expresión, había tamén un compromiso político, co país, co pobo e coa lingua mais tamén coa construción da nación a través dun, en termos gramscianos, cinema nacional-popular: "Gramsci foi un dos primeiros en expoñer a importancia da cultura como conxunto de dispositivos xeradores de hexemonías e de consensos, e como terreo, polo tanto, de loita política" (Iglesias Turrión, 2013, p. 69). Aínda que a Piñeiro non se lle coñeceu,

¹⁴ Chano pasaba alí os veráns.

publicamente, militancia en ningún partido político, é certo que sabemos, polo que deixou escrito, que tiña unha idea concreta do país que foi influída pola lectura, nos anos finais da ditadura, do *Sempre en Galiza*,¹⁵ que como lembraba a súa dona, Mariluz, “conseguiramos de estrangis e a tiñamos agochada” (Montes, 2007, p. 10). Aínda que, evidentemente, non foi o único libro importante e influínte:

Entre os libros que caíron [sic] nas súas mans estaba "Memorias dun neno labrego" de Neira Vilas, que fixo as veces dun resorte espertador que puxo en alerta un espírito ben dotado para percibir, reelaborar e rebotar toda a sabedoría da xente que loita coas cousas da vida tan afeita a apañar as patacas das Maleitas coma a erguer fortunas na emigración a Sudamérica (Barreiro Rivas, 1999, pp. 37–38).

Piñeiro, home comprometido co propio, sabía que o cinema era un medio de expresión axeitado para as súas inquedanzas e para construír unha cultura na que o cinema fora elemento indispensable: “topo no cine o mellor medio para expresar os meus sentimentos, alegrías, sensacións ou pantasma. E, en segundo lugar porque penso que a cultura galega, se non ten cine, é unha cultura condenada á morte” (Piñeiro, 1995, p. 35).

O carácter e a pulsión de facer cinema neste país periférico dun estado centrípeto pero centralista non so foi un feito cultural senón un exercicio de resistencia, vontade e paciencia. Un exercicio político:

Non me plantexo [sic] o cine como unha expresión estética só. Para min tamén é darlle voz, desde a miña insignificante posición, á miña xente. A xente das nosas aldeas das que ninguén coída, das que ninguén fai caso. Son uns marxinados pola cegueira do “progreso”. A súa fala é de xente ignorante, a súa cultura de xente inculta, o seu traballo só serve cando trae divisas... unha

¹⁵ Este libro inspira *Os paxaros morren no aire* (1977) na que a pesar do primitivismo formal e narrativo xa está a preocupación de Chano pola cultura e a lingua.

raza a extinguir. Eu son un aldeán, para ben ou para mal (Piñeiro, 1995, p. 25).

O pensamento do cineasta sobre a nosa cultura e o noso país quedou ben exposto nun texto no que pedía a colaboración popular para financiar *Sempre Xonxa*: "Nestas circunstancias, que eu considero de subdesenvolvemento e colonización eu aposto pola imaxe na nosa cultura, porque creo nela, porque sei que temos, podemos e debemos dicir moitas cousas" (Piñeiro, 1995, p. 49). Tamén nunha carta Carta dirixida ao Director Xeral de Cinematografía de España, publicada no xornal Atlántico diario en xullo de 1988, logo de bater de fronte coas dificultades de facer unha longametraxe que non ía ser rodada na lingua hexemónica e na que o elenco, o equipo e o resto dos elos da cadea de produción estaban lonxe de Madrid:

Un servidor, sabía, ¡burro!, que Galicia era ignorada, afastada, descualificada (paletos, choromicas) desde moitas instancias e despachos do poder, porque hai ditos que din que o galego non protesta, vaise e porque moitas veces "mexan por nos e hai que dicir que chove", *mecachis en la mar!*

(...)

Un servidor sempre tivo moitas razóns para facer cinema en Galicia, cine que se comprendeu e premiou noutros países.

Ben, pois agora teño máis motivos. Grazas.

Un servidor no lle serve a vostede, un servidor sérvelle a outra xente e a outra cultura que non é a súa que vostedes queren marxinar, pero que nunca poderán calar porque estamos cada vez máis vivos e a súa ignorancia reafírmanos e dános máis forza (Piñeiro, 1995, p. 51).

A sorna afiada e o ton deixaba ben as claras o que pensaba do trato que o Estado dispensaba á nosa cultura. Tamén manifestou a súa opinión sobre a negra sombra que nos

asombrou na ditadura e que un achegamento a Portugal sería o xeito natural de recuperarmos os sinais de identidade, ou mesmo, de construímos un espazo cultural común:

Vós inda tedes e mantedes unhas poderosas señas [sic] de identidade que aquí en Galicia fomos destruindo ou deixando que destruían. Quizá por iso, cando me achego a Portugal sinto que estou en casa.

(...) Por que non facer unha película en Portugal? Sería como traballar en Galicia, sería unha película galega e, por iso mesmo, unha película portuguesa. Que mellor maneira de achegarnos que traballar cun equipo de galegos e portugueses creando unha historia?

(...) Se é que nos tocamos, que os nosos sentimentos teñen a mesma raíz, que a nosa fala ten os mesmos acentos, que a nosa historia provén de eternos amores separados... Por que estamos tan lonxe? (Piñeiro, 1995, p. 101).

4. A ideoloxía en *Mamasunción*

Non existe expresión cultural sen discurso ideolóxico. O ideario e a posición política de Chano sobre o país, a cultura e o cinema de noso permea os fotogramas das súas obras, dun xeito máis directo e evidente nas primeiras e cun ton menos explícito nas obras de madurez. En *Mamasunción* fanse patentes por embaixo da capa narrativa superficial, a máis emocional e manifesta, a que conta a historia convenientemente aderezada cos ingredientes da lenda. Está na metraxa o pensamento, a reflexión e a protesta, a reclamación e a reivindicación; a vontade de pertenza, e, sobre todo, a construción da nación. Está a ideoloxía do autor.

Aínda que esta é unha obra de ficción a teima de Chano por manter unha escrupulosa relación de proximidade coa realidade é evidente. Amais de introducir como actores persoas que foron parte da historia, como é o caso do carteiro, roda na comarca

da Terra de Montes moi preto do Forcarei orixinario e coida con meticulosidade os detalles da historia. O único que cambia da realidade na que se inspirou é o final. O fillo da señora Rosa da Regueira non fixo fortuna nas Américas mais volveu para levala a México, en cambio, na fita Chano escolle outro final: o fillo finado de *Mamasunción* déixalle á nai unha fortuna. Neste pequeno cambio deita Piñeiro a súa denuncia contra o sistema, contra a nosa condición de colonia, de reserva de man de obra. Chano convértese, nunha fermosa e alegórica secuencia, non só nun anticapitalista senón tamén nun antiimperialista cunha imaxe máis que icónica, a tía Sunción botando feixes de dólares no lume. A imaxe coa que destrúe o mito da emigración próspera e o relato da importancia do material sobre do emocional.

Tampouco é casualidade a escolla dun elenco amador, cun só profesional. É, precisamente, a interpretación naturalista afastada dos clichés e manierismos o que outorga boa parte da verosimilitude e nos conecta co seu espírito de autor de non-ficción.

A Tía Sunción non interpretou papel ningún. Cría que ocorría o que estaba vendo. Oíu a carta lida polo borracho como sé fose realmente para ela. E riu espontaneamente porque lle saíu da alma. Queimar os billetes de dólares custoulle moito traballo. Cría que eran de verdade e seus. (...) A suposta carta do fillo conservouna toda a rodaxe, porque pensaba que era súa. o maletín cheo de dólares estivo perdido durante un día porque ela o agachara pensando que era seu. (Piñeiro, 1995, p. 22).

Chano, na súa intuición de cineasta feito a si propio, escolle (máis ben, atopa) como protagonista da fita a unha muller de avanzada idade sen contacto ningún co cinema, non é unha escolla á toa, a preferencia por elencos non profesionais (Piñeiro, 1995, p. 31) é unha decisión autoral que mantivo durante toda a súa vida. Cando coñece a tía Sunción detecta no seu rostro e nos seus ollos as feridas da súa *Mamasunción*, en cada engurra da cara, en cada ollar tímido e saudoso. Non hai máis que revisar a secuencia do reloxo na que se establece un diálogo entre o tempo e as lembranzas, entre o que xa foi e o que pode ser, entre as certezas do pasado e o hipotético do futuro. Para Chano é tan real o papel da tía Sunción que nin considera que actúe (aínda que pode que nos días

de hoxe, tivera outra mirada sobre este particular). Esta interpretación non por amadora ou inconsciente, deixa de ser unha das máis interesantes e impresionantes do noso cinema, de feito, podemos preguntarnos en voz alta: a consciencia do que se está filmando é requisito para unha actuación de calidade e veraz?

Que é vivir senón actuar sen cámaras?

Efectivamente, Chano tece, á mantenta, unha película no terreo difuso que está entre a non-ficción e a ficción, nese espazo difuso no que agroma nas fendas do real a hiperrealidade de Baudrillard.

4.1.A forma

Piñeiro foi autodidacta e un cinéfilo militante. É plausíbel que isto influíra no seu xeito de filmar, que inscribiremos na forma hexemónica do cinema, o Modo de Representación Institucional (MRI) enunciado por Burch (2008). Pode que a inexperiencia do realizador no eido profesional unida á influencia deste omnipresente MRI no cinema occidental –co seu xeito de cortar, de fraccionar e de mirar– estivera na cerne do exceso de planos do primeiro guión – trescentos – que logo recortou a un terzo (Fernández, 2008, p. 47). Evidentemente, era un número esaxerado que, con boa intuición, Chano, modula. Loita por afastarse dunha mirada eléctrica, fraccionada, nesgada, núa de contextos, distancias e tempo para a reflexión. A reelaboración do guión confirma a tensión que habita en todo creador entre os referentes culturais que manexa e a intuición que lle dita un xeito propio de mirar, contar e construír o filme.

Por unha banda quería ser un cineasta para maiorías e como afirma Alberte Pagán (2021, p. 257) “a profesionalización parece comportar unha renuncia ás aspiracións artísticas” o que se fai máis evidente nas obras posteriores a *Mamasunción*, e por outra, a pulsión coa que lle nacía o cine no pensamento tiña máis a ver coa non-ficción, coas primeiras bobinas de súper 8 rodadas nas aldeas a modo de documental antropolóxico, coa mirada repousada, coa curiosidade polo mundo que lle arrodeaba e pola intuición de

que unha mirada máis introspectiva e tranquila impelía unha reflexión máis fonda e asentada que o levaba a un cine que fora algo máis que industria. Chano foi moi consciente desa tensión e pensaba en volver as formas de *Mamasunción* como lle confirma nunha conversa a Xosé Luís Barreiro:

...se me deixo levar póla intuición, ou pólos sentimentos que me bulen na alma, coído que *Mamasunción* é Chano Piñeiro en estado puro, mentras que *Sempre Xonxa* é unha síntese apurada e algo forzada de tódolos cines que agora se fan en Europa (Rozados, 2003, p. 9).

4.2.O espazo

Moito se ten analizado no cinema galego a mirada dos que marchan, da diáspora, sen embargo, *Mamasunción* interpélanos dende o nós máis próximo, non dende a presenza espectral da fotografía lañada, ferida polo tempo e a dor que habita a ausencia, esa que mira a tía Sunción, senón dende a perspectiva de quen queda, quen agarda, quen sente o baleiro dunha ausencia – neste caso de máis de catro décadas– en definitiva, de quen vive unha condena en vida. Se atendemos á aseveración da profesora Margarita Ledo (2017, p. 9) as “tres cariátides que distinguen o cinema de aquí: a lingua, a terra ca variante `paisaxe´ e as migracións”, *Mamasunción* é un paradigma.

Piñeiro sempre se considerou da aldea, coñeceu as historias da emigración e viviu a realidade social do rural, e aínda que axiña deixou de vivir nela¹⁶ volvía a miúdo e sempre tivo no recordo a súa infancia. Con el o cinema volveu á aldea, tal vez, buscando algo que sempre estivo alí.

¹⁶ Foi internado nun colexio en Marín con dez anos e de alí foi para a universidade.

O cine volve ás aldeas, xa en ruínas, para encetar visualmente o traballo de dó colectivo; porque precisamos desas ruínas para calmar a dor co celme dunha vida que unha vez existiu alí; porque as interrogamos para saber que podemos ser agora. Ás ruínas conéctannos co pasado e alivian temporalmente o dó. Mais que país somos que na ruína anónima temos o noso monumento de memoria? (Barreiro González, 2019, p. 27).

No espazo físico, na aldea, o dó faise colectivo, o físico faise social, emerxe a comunidade que imaxinamos (Anderson, 1993). Esta curtametraxe habita o espazo da aldea e devólvenos todo o recibido incrementado co valor engadido da narración e os significados agregados, do emocional e da memoria. Chano parte do evidente da fisicidade para construír o relato cos vimbios do inmaterial que nos define como pobo. O territorio en *Mamasunción* é un xeito de tratar o lugar que nega a ollada de fóra —a habitual até ese momento— para ollar dende dentro, dende nós. Deixamos de ser o decorado bucólico de Suevia films onde a choiva é arte. Os territorios de *Mamasunción* son desmitificadores e realistas, aportan o contexto e preconfiguran a narración. Esta mirada propia non é a da paisaxe, é a do territorio.

Territorio e paisaxe son dúas concepcións —e representacións— diferenciadas da Terra. Territorio e paisaxe teñen tamén linguas diferentes que os falan. Territorio e paisaxe pertencen, logo tamén, a dúas clases sociais, a que pode mirar e a que traballa o que se fita (Barreiro González, 2017, p. 43).

O retrato que fai Piñeiro milita. É unha ollada de clase, non é lírica e preciosista senón dura e poética e real. O territorio serve como elemento de puntuación, como contexto e metáfora, as corredeiras que camiña a tía Sunción conectan coa literatura de Cabanillas, desenvolve uns significantes que se insiren no texto fílmico para completar o cadro e aportar información sobre a sociedade na que sucede a acción: "Baíste e Rubillón son os verdadeiros protagonistas de *Mamasunción* (...) Son lugares fríos con xente aberta, quente e sociable, xente esquecida pola Administración á que non lle crea problemas,

senón divisas” (Piñeiro, 1995, p. 23). A idea de País de Chano faise fotograma. A realidade dos espazos que amosa o realizador de Forcarei podémola resumir con esta punxente frase da Profesora María Soliña Barreiro: “unha Galiza con estruturas económicas precapitalistas constrinxidas pola sangría de recursos, non facía senón botar fillos para a emigración e obter maldicións dos poetas” (Barreiro González, 2017, p. 59). A aldea de Chano é o Forcarei da súa infancia facéndose metonimia do país.

...as pesquisas de Chano sempre apuntaban ós dous extremos do mundo ó íntimo recanto de Forcarei, onde habitaban os persoeiros que habían de nutrir a súa imaxinación, e os persoaxes [sic] cimeiros da historia e do pensamento universal, onde estaban os alicerses [sic] do seu agromar humanista e unha pinga inconformista (Barreiro Rivas, 1999, p. 36).

O cinema de Chano é local mais é global, a aldea é todas as aldeas, a cartería é todas as carterías, do mesmo xeito que a tía Sunció é todas as nais e a súa dor pola ausencia é a dor dun país construído nas feridas, dende as dúas beiras da diáspora, que se mira dende o alén mais que existe só no aquén.

A emigración como ferida fundamental da sociedade galega ten unha importancia capital á hora de construír un espazo inmutábel e compartido que non traizoe a memoria nin comprometa a ilusión do retorno. Este feito amosa que a importancia espacial non é tanto de orde física-xeográfica coma antropolóxica porque o que representa ese espazo mitificado é, en certa maneira, a matria (Barreiro González, 2017, p. 64).

É unha historia local que o cinematógrafo converte en global a través do texto fílmico, unha historia ancorada a un territorio emocional que é universal e a un *locus* real que é o noso país. Mais tamén é un filme que exorciza os males dunha matria desagrada durante xeracións por unha diáspora continuada, a ferida que se fai colectiva, masiva, irreparábel. Chano constrúe a alegoría que precisa para conectar a nai, a matria e a nación:

“Galiza represéntase en múltiples obras literarias, plásticas e fílmicas como a nai, a matria. A muller é a que consegue a permanencia do fogar, á que lle dá continuidade, a que se sepulta nas ausencias gardadas.” (Barreiro González, 2017, p. 64).

A historia de *Mamasunción* é universal tamén pola fondura humanista que destila en cada cadro, versos dun gran poema visual, porque calquera pode comprender a dor, a soidade, a ausencia, a necesidade, o desexo; que non é, senón, comprender algo tan universal como o amor.

Mamasunción era un finisterre, sabédelo todos, porque naquela anciá nacía e morría o mundo: como só pode sentir e narrar un gran poeta á vez fráxil pedra e sendeiro inesgotable (Lopezortega Aguirre, 2007, p. 85).

4.3.O tempo

Todo filme habita dous tempos, o diexético e o tempo no que existe, o momento histórico no que se roda.

Piñeiro sitúa a acción de *Mamasunción* nos primeiros anos da década dos setenta,¹⁷ non coincide, por tanto, co tempo no que sucedeu realmente que foi uns anos antes. A aldea fica conxelada nun tempo que podería ser indeterminado e que poderíamos mover anos arriba ou abaixo dentro do marco do franquismo.

O tempo interno da fita é lento, a muller olla para o reloxo e as elipses fanse densas, pasa o tempo e nada muda, só resta agardar, é a loita permanente co dezo (insatisfeito). O tempo da Sunción é un tempo que decorre no silencio, apenas atacado polos sons da vida, do reloxo, dos animais, da aldea. O silencio da muller engade peso a cada engurra e cada prego da pel engade corpo e tempo ao texto fílmico.

¹⁷ O coche no que chega o Alcalde para entregar a herdanza é un Mercedes Benz 300 (código interno W114 ou W115). Este modelo fabricouse entre 1968 e 1976. Podemos saber polo número de placa que o modelo que aparece no filme foi matriculado en 1975.

As décadas de agarda convértena nunha “viúva de vivos” unha condición común nas mulleres galegas –no interior por mor da emigración e na costa, tamén polos naufragios– pero que en definitiva, coarta as súas vidas e que se reflicte tamén na sociedade. Viúva dunha lembranza, nai dun fillo ausente, que mantén corpórea a lembranza coa foto¹⁸ vella e esvaída que a muller mira dende hai décadas. A foto que xa é o retrato dunha ánima. María Soliña Barreiro refírese así a este particular a propósito, precisamente, de *Mamasunción* lembrando o dó e o simbolismo que a personaxe creada por Piñeiro representa: “a viúva de vivos presenta diversos trazos: o dó sen posibilidade de ser resolto; a mestura temporal do pasado, o presente e o futuro; a aparencia da labrega que agarda, cun corpo avellentado e espectral” (Barreiro González, 2017, p. 65).

O tempo exterior, cando se roda a fita, non está tan lonxe do tempo da diéxese, apenas unha década. Chano roda xusto nun período no que veñen de suceder grandes cambios, mesmo o fin da ditadura. Unha época de metamorfose social, é tamén de cambio na economía galega coa perda definitiva de peso do sector primario e o abandono masivo das aldeas, co país xirando xa aceleradamente cara a un modelo rururbano que el cualificou de “cegueira do progreso” (Piñeiro, 1995, p 25) Reflicte, pois, como aquel momento está trocando a forma do país, podemos inferir no texto un fóra de campo que se infiltra pola fita, unha realidade de cambios que viaxan no Mercedes do Alcalde.

5. Chano e o NCG

Case trinta anos logo de *Mamasunción* agroma o Novo Cinema Galego (NCG) unha etiqueta definida por Martín Pawley, Xurxo González e José Manuel Sande (Suárez, 2014, p. 124) baixo a que se acubillan unha serie de autores que comparten xeración (Romero Suárez, 2015, p. 14) e que conforman:

¹⁸ A foto foi proporcionada por Manuel Barreiro Ouro. Descoñécese quen era a persoa retratada.

Un modelo que busca unha expresión audiovisual que circula polas marxes das correntes dominantes, na procura desoutro camiño que, ao tempo que evita suxeitarse ás estruturas industriais convencionais, pula por construír un cinema descaradamente subxectivo na posta en imaxes dunha mirada propia e desprexuízada, que apunta cara os terreos do risco e a experimentación estética e narrativa. (Redondo Neira e Pérez Pereiro, 2013, p. 55).

Podemos considerar varias características comúns nos filmes adscritos a tal movemento: “retómase un dos temas que desde sempre ven interesando, por razóns históricas ben coñecidas, á creación cultural galega, como é o da emigración” (Redondo Neira e Pérez Pereiro, 2013, p. 57), a variada procedencia formativa e non necesariamente relacionada cos estudos de cinema ou audiovisuais, o traballo no eido do real e a non-ficción –de xeito maioritario– e facer da hibridación e do continuo esvaecemento dos límites unha marca autoral e estilística. É un cinema experimental e, evidentemente, periférico: “é un caso excepcional no que produtos dunha cinematografía pequena conseguen liscar das propias fronteiras para internacionalizarse. Internacionalización que comporta a representación do país e da súa cultura alá onde esas obras se proxectan” (Romero Suárez, 2015, p. 10). O NCG recupera tamén unha certa romantización do rural que ten moito de político: “a identificación de certas formas de paisaxe coa patria levou a que distintos espazos xeográficos fosen tomados como sinécdoque e imaxe representativa das nacións: a montaña catalá. A meseta castelá ou, no caso galego, o rural e a costa” (Vilariño, 2021, p. 137). Por último, ten moita importancia a lingua:

Pensemose que se trata dun “cine pequeno” (small cinema, na nomenclatura que se manexa no eido académico e investigador) que, nunha parte maioritaria, utiliza o galego na súa versión orixinal, unha lingua non hexemónica (ou tamén poderíamos dicir “minorizada”), o que non ten sido, de ningún modo, un obstáculo para a súa difusión internacional (Redondo Neira, 2021, p. 211).

Mais canto de *Mamasunción* hai no NCG? Desculpen a pouca prudencia do enunciado e a ousadía da pregunta mais é preciso sinalar que como xa vimos non son poucos os postulados teóricos e fílmicos¹⁹ que o forcareiés enunciou e materializou na súa curtametraxe que, de algunha forma, o conectan, aínda que sexa na distancia temporal e estilística, como distante predecesor do movemento.

Podemos pensar que é unha tolería considerar a Piñeiro un referente, aínda inconsciente, do NCG? Pode ser, mais tamén o era facer cinema en Galiza e en galego en 1983 e ter como protagonista a unha anciá de oitenta anos sen experiencia escénica.

Existe unha distancia evidente –amais da temporal– nas condicións persoais, ambientais e creativas e unha diferenza formal, estilística, cualitativa e, obviamente, xeracional con este movemento moderno mais existen puntos en común, por exemplo, o citado esvaecemento dos límites real/ficción no NCG que é “un cine que combina a ficción e o documental, constitúe unha proposta autoral” (Redondo Neira, 2021, p. 195), algo co que Chano tamén xoga conscientemente en *Mamasunción*. Bordea ambas cousas e asina, de feito, unha proposta autoral afastada das propostas maioritarias dos seus coetáneos. A fita de Piñeiro non é vangardista no estilístico, mais si, dende logo audaz na temática; idealista e independente na aceptación dunha ruptura co cinema hexemónico e na confrontación co industrial cando asume como irrenunciábel no seu cinema tanto a cultura e a lingua galega, como a ollada propia sobre nós. Tamén comparten a querenza por dar acubillo a actores non profesionais nos seus filmes. Ambos se sitúan nunha posición militantemente periférica:

Daquela, estou encantado co que está pasando aquí en Galicia. Se queres que che diga a verdade, non me interesa o que pasa no resto de España, máis que a nivel comercial, a nivel económico.

¹⁹ Cos necesarios matices desta afirmación.

Pero, fundamentalmente, que a nosa película –que fago aquí en Galicia, para sempre– chegue a Galicia, que é a onde realmente vai destinada, é moi satisfactorio (Piñeiro, 1995, p. 93).

O nacente cinema de Piñeiro non entra no sistema institucionalizado do cinema español, situase nas beiras, asumindo, de feito, a autoprodución. Tamén coinciden no feito de que o recoñecemento de *Mamasunción* vén primeiro polo circuío de festivais sobre todo fóra do Estado e, finalmente, nunha visión cunha certa aliñamento ideolóxica que Iván Villarrea define así á respecto do NCG, cun parágrafo que, tamén, podemos aplicar a *Mamasunción*:

A política, por suposto, está tamén alén da actualidade, alén dos titulares dos xornais e telexornais. Hai moita política na vida cotiá, moita política na forma de estar no mundo e, polo tanto, na forma de filmar o mundo. Neste sentido, o Novo Cinema Galego está, sen dúbida, moito máis á vontade no terreo da micropolítica do que no da macropolítica (Villarrea, 2021, p. 107).

En certa forma, Chano, anticipou boa parte dos elementos cos que traballa e definen o NCG. É posíbel que este derradeiro apartado deixe máis dúbidas abertas que certezas pechadas mais, que é vivir se non dubidar do inevitábel?

Di a nosa admirada profesora Margarita Ledo no encetar dun texto seu “unhas illas ollan sempre para outra illas” (Ledo, 2020, p. 103) e así o entendo eu, Chano foi intre futuro doutros intres que son agora presente.

6. Bibliografía

- Acuña, X. (1999). *Chano Piñeiro* (1ª). Edicións do Cumio, S.A.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas* (1ª Edición). Fondo de Cultura Económica.
- Barreiro González, M. S. (2018). Filmar a terra. A paisaxe como cuestión de clase. En M. Ledo Andión (Coord.), *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega I* (pp. 43-79). Editorial Galaxia.
- Barreiro González, M. S. (2019). Filmar o dó. En M. Ledo Andión (Coord.), *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega II* (pp. 21-37). Editorial Galaxia.
- Barreiro Rivas, P. (2007). Son o fillo do carteiro. En M. A. Fernández (Ed.), *Os amigos de Chano Piñeiro* (p. 112). Dirección Xeral de Comunicación Audiovisual. Secretaría Xeral de Comunicación. Xunta de Galicia.
- Barreiro Rivas, X. L. (27 de marzo de 1995). A Chano Piñeiro en prosa. *La Voz de Galicia*, 6.
- Barreiro Rivas, X. L. (1999). Chano Piñeiro no camiño de Damasco. *Cotaredo*, 34–39. https://www.tabeirosmontes.com/uploads/1/9/6/2/19629509/cotaredo._nº_2._1999.pdf
- Barreiro Rivas, X. L. (2006). 25 anos sin o “Cine Colón.” *Cotaredo*, 9, 43–60. https://www.tabeirosmontes.com/uploads/1/9/6/2/19629509/cotaredo._nº_9._2006.pdf
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos.
- Cordón, F. S. (2008). *Dos protagonistas de «Mamasunción» recuerdan que fue una historia real*. La Voz de Galicia. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/ourense/ourense/2008/12/12/dos-protagonistas-mamasuncion-recuerdan-historia-real/0003_7389058.htm
- Fernández, M. A. (2008). A industria do cine. En M. A. Fernández (Ed.), *25 anos de*

- Mamasunción* (p. 47). Dirección Xeral de Comunicación Audiovisual. Secretaría Xeral de Comunicación. Xunta de Galicia.
- Hueso, Á. L. (2007). A presenza continuada de Chano. In M. A. Fernández (Ed.), *Os amigos de Chano Piñeiro* (p. 44). Dirección Xeral de Comunicación Audiovisual. Secretaría Xeral de Comunicación. Xunta de Galicia.
- Iglesias Turrión, P. (2013). *Maquiavelo fronte a la gran pantalla. Cine y política*. Ediciones Akal, S.A.
- Jarosinski, E. (2015). *Nein: A Manifesto*. Black Cat.
- Ledo Andión, M. (2017). Proemio. En M. Ledo Andión (Coord.), *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega I* (pp. 9-11). Editorial Galaxia.
- Ledo Andión, M. (2020). Illas-espello. En M. Ledo Andión (Coord.), *De illas e sereas. Para unha historia do cinema en lingua galega III* (pp. 9-14). Editorial Galaxia.
- Lopezortega Aguirre, J. (2007). Finalmente, no tempo. En M. A. Fernández (Ed.), *Os amigos de Chano Piñeiro* (p. 85). Dirección Xeral de Comunicación Audiovisual. Secretaría Xeral de Comunicación. Xunta de Galicia.
- Montes, M. (2007). A carón de Chano. En M. A. Fernández (Ed.), *Os amigos de Chano Piñeiro* (pp. 9–13). Dirección Xeral de Comunicación Audiovisual. Secretaría Xeral de Comunicación. Xunta de Galicia.
- Pagán, A. (2021). Unha nube de mosquitos. En X. Nogueira (Coord.), *Lume na periferia. Para unha historia do cinema en lingua galega IV* (pp. 253-263). Editorial Galaxia.
- Piñeiro, C. (1995). *A luz dun soño e outros textos de cine* (A. Viñas, P. Coira, e J. L. Cabo (Eds.); 1º). Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Redondo Neira, F. e Pérez Pereiro, M. (2013). Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cinema Galego. *Anuario Internacional da Comunicación Lusófona*, 54-66.
- Redondo Neira, F. (2021). Novo Cinema Galego: Recepción crítica y presenza en festivais. *Aniki. Revista Portuguesa Da Imagem En Movimento*, 8(1), 193–218. <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.721>
- Romero Suárez, B. (2015). Idioma e identidade en el Novo Cinema Galego. *Fonseca*,

Journal of Communication, (11), 9–31.

Rozados, F. (2003). *Chano Piñeiro*. Edicións Fervenza.

Rozados, F. (2005). Chano Piñeiro, tecedor de soños. *Cotaredo*, 8, 90–108.
https://www.tabeirosmontes.com/uploads/1/9/6/2/19629509/cotaredo._nº_8._2005_ocr.pdf

Rozados, F., e Carvajal, X. (2009). *Mamasunción volve ó correo*.
https://www.youtube.com/watch?v=f_SPWzMDeT8

Vilariño Cabezas, J. (2021). Habitar un espazo: a construción do lugar no NCG. En X. Nogueira (Coord.), *Lume na periferia. Para unha historia do cinema en lingua galega IV* (pp. 133-146). Editorial Galaxia.

Villarmea Álvarez, I. (2021). Políticas de representación no Novo Cinema Galego: do Modelo Zeitun á Estética da Resistencia. En X. Nogueira (Coord.), *Lume na periferia. Para unha historia do cinema en lingua galega IV* (pp. 91-114). Editorial Galaxia.