

CASA DOS ESPELLOS

Revista poliédrica da cultura galega · nº2 · 2019

CASA DOS ESPELLOS

Revista poliédrica da cultura galega

EDITA



Betanzos
ISSN 2603-9583

COORDINA

Ángel Arcay Barral

Daniel Lucas Teijeiro Mosquera

COLABORACIONS

Ángel Arcay Barral

Adrián Brandariz López

Laura Camino Plaza

Sara Fraga Pérez

Adrián Feijoo Sánchez

Catuxa Gómez Teijo

Juan Antonio Rodríguez Arnao

Jose A. Souto Santé

Daniel Lucas Teijeiro Mosquera

COMITE CIENTIFICO

Pilar Cagiao Vila (Universidade de Santiago de Compostela))

Carlota González Míguez (Asociación de Amigos del Parque del Pasatiempo)

David Martín López (U. Granada)

Ernesto Vázquez-Rey (U. da Coruña)

José Manuel Rey Bao (IES Francisco Aguiar)

Julián Ferrer García (IES Francisco Aguiar)

Patrizia Granziera Ceotto (Universidad Autónoma del Estado de Morelos)

Paz Moreno Felú (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Uxía Cagiao Teijo (IES Francisco Aguiar)

Xosé Luís Mosquera Camba (IES Francisco Aguiar)

COMITE TECNICO

Lucía Díaz Vilariño

Yosune Duo Suárez

Noelia Fraga Pérez

Diana Sobrado

DESEÑO E ILUSTRACIONS

Yosune Duo Suárez

(Ilustración de portada baseada en Camilo Díaz Baliño, ilustración do templete do Parque do Pasatiempo baseada nunha imaxe de Jose Souto Santé)

Diana Sobrado

Jose Souto San

Mar Vieites

(A partir dunha imaxe de Jose Souto santé: escudo de Betanzos da seguinte páxina tomado do cartel das festas de Betanzos do 1934 obra de Camilo Díaz Baliño e filigrana do índice sacada dos mosaicos de azulexos da Casa dos Espellos)

PERIODICIDADE CALL FOR PAPERS

Casa dos Espellos é unha revista anual que recibe os seus artigos antes do 31 de outubro

CONTACTO



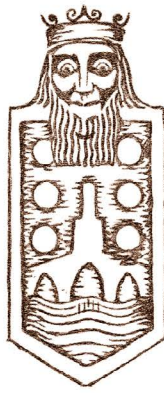
casadosespellos.gal



facebook.com/casadosespellos/



casadosespellos@gmail.com



[A outra metade do Pasatempo: Reconstrución gráfica do recinto inferior.
Hipótese da recuperación da casaña dos espellos](#)

pax 8-15

Ricardo Varela Fernández

[Estatua de Mercurio do Parque do Pasatempo: Unha postal de Pedro Ferrer](#)

pax 16-23

Laura Camino Plaza

[Materiais empregados na construción do Pasatempo](#)

pax 24-51

Jose A. Souto Santé

[Placas en honor de los Hermanos García Naveira y sus obras](#)

pax 52-67

Juan Antonio Rodríguez Arnao

[Xardíns temáticos ou arte interactiva? O Parco Museo Jalari e o Parque do Pasatempo](#)

pax 68-87

Sara Fraga Pérez

[A arte no Pasatempo de Betanzos \(II\):](#)

[Entre as súas pezas e os catálogos franceses de fundición artística](#)

pax 88-115

Daniel Lucas Teijeiro Mosquera

[Tradición e modernismo en Sada.](#)

[Visual do patrimonio arquitectónico local conservado na actualidade](#)

pax 116-131

Adrián Brandariz López

[Laboratorio de formas: O Parque do Pasatempo no arquivo persoal de Isaac Díaz Pardo](#)

pax 132-151

Ángel Arcay Barral

[Fontes documentais arredor dos García Naveira \(II\):](#)

[A chegada da estrada ao Parque do Pasatempo](#)

pax 152-181

Ángel Arcay Barral e Daniel Lucas Teijeiro Mosquera

[A emigración no cine de Chano Piñeiro: Mamasunción \(1985\) e Sempre Xonxa \(1989\)](#)

pax 182-203

Adrián Feijoo Sánchez

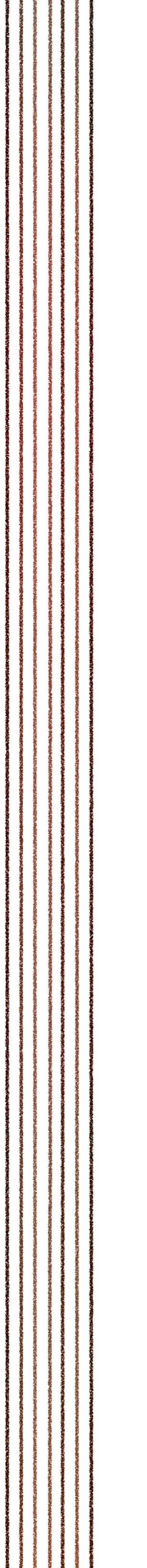
[O Parque do Pasatempo como recurso educativo: Unha proposta interdisciplinar](#)

pax 204-215

Catuxa Gómez Teijo









A EMIGRACIÓN NO CINE
DE CHANO PIÑEIRO



Adrián Feijoo Sánchez

Historiador

Ilustracións: Mar Vieites

Resumo

A través de dous fitos da súa filmografía —a curtametraxe *Mamasunción* (1985) e a longametraxe en 35 mm *Sempre Xonxa* (1988)— indagaremos no tratamento que fai o cineasta Luciano Chano Piñeiro (1954-1995) de diversas problemáticas arredor do tema da emigración galega a América, dende o seu efecto nos que quedan ata o desarraigamento ou o retorno fracasado.

Palabras chave: Chano Piñeiro, emigración, rural, cine, Indiano.

Abstract

By analysing two films by Luciano “Chano” Piñeiro (1954-1995) —the short film *Mamasunción* (1985) and the feature film in 35mm *Sempre Xonxa* (1988)—, we will investigate how the filmmaker addressed several problems surrounding the Galician emigration to America, from its effect on those who stayed to the uprooting and failed return.

Keywords: Chano Piñeiro, emigration, rural, cinema, Indiano.

(Fig.1)

O ADN cinematográfico non entende de fronteiras. A fin de contas, é unha arte con certo carácter universal, no sentido de que busca un público o máis maioritario posible (para ter un maior réditto económico). Para iso, procura expandirse por todo o planeta mediante unha linguaxe universal que sexa sinxela de comprender e coa capacidade que teñen as súas imaxes de poder exhibirse en momentos e lugares moi diferentes (Hueso Montón, 2009: 96). Non é estraño atopar os casos de tendencias nadas nun país en concreto brotando con éxito noutra cinematografía completamente diferente; tales son os casos do expresionismo alemán nos filmes noir estadounidenses ou do profundamente estadounidense xénero western en Europa (*spaghetti western*).

Nesta lóxica de cinema coma elemento sensible á multiculturalidade, as cuestións da emigración e inmigración sempre tiveron moita importancia. Fixémonos no caso do Hollywood clásico, que é para moitos o grande paradigma da calidade cinematográfica: directores de orixe estranxeiro, algúns fuxindo da barbarie nazi en Europa (Ernst Lubitsch, Billy Wilder ou Fritz Lang); e, outros, residentes no país dende mozos (Frank Capra, Elia Kazan ou William Wyler). Co seu xenio, contribuíron a transformar o cinema estadounidense no máis admirado do mundo. Tampouco nos esquezamos das grandes estrelas fillos de inmigrantes, coma Rita Hayworth, Walter Matthau ou Kirk Douglas, ou dos directamente nados fóra dos EE. UU., no caso de Anthony Quinn, Audrey Hepburn, José Ferrer, Greta Garbo, Hedy Lamarr, ou Marlene Dietrich.



A emigración no cine de Chano Piñeiro: *Mamasunción* (1985) e *Sempre Xonxa* (1989) | Adrián Feijoo Sánchez



(Fig.1)

Centrémonos en cuestións puramente temáticas. Segundo o profesor Ángel Luis Hueso (Hueso Montón, 2009: 99-101), a emigración/inmigración tratouse na cinematografía —sobre todo na norteamericana— dende dous núcleos principais: o «paraíso americano» e a «dinámica norte-sur». O primeiro é a visión dos Estados Unidos, sobre todo do oeste, como unha terra prometida e virxe; unha oportunidade de prosperidade para millóns de inmigrantes de diversa orixe que trouxeron moitos dos seus costumes e problemáticas. Algúns exemplos son *A porta do ceo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980) cos traballadores de Europa do leste; *O Padriño II* (*The Godfather II*, Francis Ford Coppola, 1974) cos italoamericanos; e *América, América* (Elia Kazan, 1963) coa poboación de orixe grega.

Na segunda metade do século XX, polo contrario, cobra importancia a segunda tendencia, mediante a que se mostra como continxentes humanos abandonan os seus fogares en áreas deprimidas do sur para buscar fortuna no rico norte; como vemos, as cuestións económicas acadan unha importancia nova. Aquí encaixarían propostas coma *Amerrika* (Cherien Dabis, 2009) ou *Todos nos chamamos Alí* (*Angst essen siele auf*, Rainer W. Fassbinder, 1975). Tamén xurdirán novas voces pertencentes a estas comunidades desprazadas de América Latina, da África subsahariana e do sueste asiático, que usarán o cinema coma unha linguaxe na que expresarse. (Hueso Montón, 2009: 102-104).

Moito menos habitual é o tema na cinematografía española. As películas trataban a emigración cunha serie de tópicos, coma o protagonismo de homes mozos, cuxa motivación por embarcarse era regresar ricos para casar coa súa namorada. Só aparecen na pantalla o momento previo da partida e o retorno, sen vivir as súas peripecias americanas (e as probábeis penurias) e sen expor a posibilidade de fracasar. As cuestións sociais quedan nun segundo plano salvo en contadas excepcións, coma o choque do éxodo rural ás cidades en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), a odisea dos casteláns en Cataluña en *A pel queimada* (*La piel quemada*, J. M. Font, 1967) ou os fluxos cara á Europa rica en *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) (Martín Sánchez, 2009: 88-89).

Dende os oitenta hai un cambio nas tendencias. España xa non é un país de emigrantes, senón unha nación receptora de inmigración, o que terá consecuencias sociais e culturais notábeis, incluíndo un novo interese nos realizadores hispanos de contar esas historias de perigos, racismo e dificultades varias. Montxo Armendáriz relatou en *As cartas de Alou* (*Las cartas de Alou*, 1990) as peripecias dun mozo senegalés nun país estraño e, por momentos, hostil. Fernando León de Aranoa plasmou en *Princesas* (2005) os conflitos e relacións entre prostitutas españolas e inmigrantes. E Llorenç Soler retratou a amizade entre unha rapaza autóctona e un inmigrante marroquí indocumentado no drama *Säid*

(1999) (Martín Sánchez, 2009: 91-92).

A volta de torca foi *Un franco catorce pesetas*, de Carlos Iglesias (2006). O drama non xorde só das dificultades que ten unha familia para integrarse en Suíza, senón tamén dos problemas no retorno, tanto os dos pais para encontrar traballo coma os do pequeno Pablo, criado no país alpino, para moldearse á sociedade española dos sesenta, en especial ó seu sistema educativo (Martín Sánchez, 2009: 93). Así, coa visión máis social e crítica da emigración xurdida nas tendencias máis contemporáneas, revísanse as problemáticas dos españois emigrados a América e Europa, lonxe dos estereotipos e as chanzas nostáxicas de propostas como *Vente a Alemaña*, *Pepe* (*Vente a Alemania, Pepe*, Pedro Lazaga, 1971).

E Galiza? Sobre a relación entre a evolución do cinema galego e a emigración americana indagaremos un pouco máis no seguinte apartado. Respecto a como se tratou o tema na nosa cinematografía no marco dos primeiros intentos por usar o cinema coma bandeira reivindicativa da nosa cultura, encontrámonos con varias contribucións: *Inqueda volta* (1971) e *O Emigrante* (1979), rodadas por colectivos de cineastas afeccionados xurdidos a finais da ditadura franquista en formatos non profesionais (16 mm e super-8). No profesional 35 mm fíxose *O pai de Migueliño*, de Miguel Castelo (1977); unha adaptación



A emigración no cine de Chano Piñeiro: *Mamasunción* (1985) e *Sempre Xonxa* (1989) | Adrián Feijoo Sánchez

do famoso relato de Castelao que non só sacou a relucir o retorno fracasado dun emigrante —rompendo co mito da prosperidade garantida—, senón que tamén falaba dos novos fluxos cara Alemaña, conectando as dúas correntes (X, 1996: 172).

Sen embargo, aquí hai dous traballos que destacan claramente, non tanto por unha excepcional calidade cinematográfica, senón pola súa difusión e papeis icónicos. Falamos da curtametraxe *Mamasunción* (1984) e da longametraxe *Sempre Xonxa* (1989), ambos dirixidos e escritos polo versátil Luciano Chano Piñeiro. O cineasta de Forcarei estaba dotado dunha especial sensibilidade para traballar coa imaxe e as emocións e cun estilo que bebe tanto do construtivismo coma do realismo italiano —e un chisco de realismo máxico— (González Lopo, Leira, Sánchez, 2009: 186). Piñeiro tratou diferentes cuestións arredor da emigración, tales coma o desarraigamento, a situación dos que quedan na terra, o mito da riqueza americana e a posibilidade de fracasar, que comentaremos ó longo desta análise.

1. CHANO E O REXURDIMENTO DO CINEMA GALEGO: LUMIÈRE DE NÓS

(Fig.2)

Así chamou a Piñeiro o poeta e político Miguel Anxo Fernán-Vello, enunciando a re-

levancia que acadou a súa obra, icónica na cinematografía galega. Pero como ben razoaba Xosé Nogueira (Nogueira, 2005: 124), esta afirmación deixaba ó lado a boa parte dos pioneiros desta arte no país, tanto na intensa actividade dos documentais nos anos trinta e corenta, coma as novas voces a partir dos setenta, nas que conviñan a idea do uso reivindicativo da sétima arte coa intención de crear unha industria digna de tal nome en Galiza.

Chano naceu en 1954 en Santiago de Compostela pero inscribírono na vila de Forcarei. Por aquel entón, aínda continuaban as chamadas *películas de correspondencia*, «unha das poucas contribucións singulares de Galicia á cultura cinematográfica mundial» (González, 1996: 216). Consistían no intercambio de filmacións entre América e a *metrópole*: por un lado, os centros galegos de Arxentina, Uruguai e, especialmente, Cuba plasmaban os seus actos socioculturais en película para que os seus familiares e amigos en Europa puideran velos; polo outro lado, os galegos enviaban cara ó outro extremo do océano imaxes de festas e romarías, paisaxes das vilas ou as construcións e obras filantrópicas financiadas polos cartos americanos.

¹ Outro exemplo de longametraxe de ficción rodado en Galiza a inicios do século XX foi *La tragedia de Xirobio*, dirixida por Xosé Signo (Nogueira, 2005: 124).

Entre inicios de século e finais dos cincuenta desenvolvéronse estas pontes fílmicas entre os dous continentes, sufragadas polos diversos centros e sociedades galegas. Nestes produtos de encargo atoparon un bo negocio figuras coma Eligio González, no marco da quinta provincia de Bos Aires; ou José Gil y Gil, que non só rodaba películas para os americanos coa súa propia empresa, Galicia Cinematográfica, senón que tamén produciu o primeiro filme de ficción rodado en Galiza: *Miss Leyda de Rafael López de Haro*, en 1916 (Acuña, 1999: 34-35).

Tras pasar pola educación secundaria en Marín e o preuniversitario en Compostela, Chano inicia os seus estudos universitarios na cidade de Xelmírez. O ano 1971 foi decisivo: entrou na carreira de Farmacia, aínda que máis por compromiso familiar que por

verdadeira vocación. Alí coñeceu a Mariluz Montes, a súa futura esposa non moito tempo despois. Con ela descobre non só as paisaxes de Rubillón —que inspirarían a creación de *Mamasunción* e *Sempre Xonxa*—, senón tamén a súa verdadeira paixón, xa que ela lle regalaría en 1975 un tomavistas Minolta super-8, a primeira pedra da súa carreira na dirección. Por desgraza, naquel primeiro curso universitario detectáronlle o mal de Crohn, que lle acompañará o resto da súa vida (Rozados, 2003:29-30).

Chano, cuxa educación cinematográfica orixinouse nas películas dos cinemas O Colón, de Forcarei, e O Capital, de Pontecaldelas, (*Charlot, Marisol, O Gordo e o Fraco*, etc.) (Acuña, 1999: 17), viviu o seu espertar coma realizador nun momento de rexurdimento do cinema galego. Estamos nos anos finais da ditadura franquista; o convulso 1968 aínda estaba moi recente, e eses aires de cambio



(Fig.2)



A emigración no cine de Chano Piñeiro: Mamasunción (1985) e Sempre Xonxa (1989) | Adrián Feijoo Sánchez

expresábanse en diferentes manifestacións artísticas. No cinema buscábanse vías rupturistas, camiños alternativos e a inclusión de problemáticas e temas novos.

Mentres en Hollywood unha nova xeración de autores (Coppola, Scorsese, Lucas ou Spielberg) definiría o cinema do resto do século (co permiso da Nouvelle Vague da década previa), xurdían novos cines nacionais, ós que lles interesaba tratar os elementos definitorios dos seus respectivos países. Por exemplo, as cuestións de tipo lingüístico en Canadá ou Suiza ou directamente movementos cun carácter nacionalista moi marcado, coma o Cinema Novo en Brasil a década anterior (Hueso Montón, 1996: 182).

Os diferentes grupos que formarían a semente do cinema galego neste período coñecían estes cambios na cinematografía mundial grazas a circuítos moi específicos (os cineclubs tiveron un relevante papel neles). Foron un posible exemplo para os aspirantes a cineasta destas agrupacións, motivados ademais polas súas inxerencias nacionalistas e por descubrir as posibilidades do cinema coma medio. Son as curtametraxes de Lupa, Imaxe, Club Amateur/Grea e Enroba as que, coas súas singularidades, escasos medios e limitada distribución (sobre todo a través dos ambientes universitarios e nos xa mencionados cineclubs), puxeron os cimentos da cinemato-

grafía galega nesas décadas xunto con outros traballos, coma a curtametraxe *Retorno a Tagen Ata* (Eloy Lozano, 1974), rodada en formato profesional 35 mm (íbid.: 182-185).

Foron anos de desenvolvemento e experimentación, de iniciativas e fracasos. En 1973 naceron as Xornadas de Cine en Ourense, que, ata a súa desaparición a finais da década, será o escaparate das novidades e debates do nacente cinema galego. Dúas tendencias ocupaban todas as discusións sobre o camiño a seguir: por un lado, a idea dun cine alternativo e de axitación política, alleo ós circuítos comerciais; polo outro, a dunha industria que permitira a profesionalización dos realizadores e ter a maior difusión posible dos seus traballos (íbid.: 188). Nesta vertente destaca a actividade do produtor Víctor Ruppén, que financiou un bloque de curtametraxes en formatos aptos para a distribución comercial: *Fendetestas*, de Antonio Simón (1975); *O herdeiro*, de Miguel Gato (1976); *O cadaleito*, de Enrique Rodríguez (1976); e *O pai de Migueliño*, de Miguel Castelo (1976) (Nogueira, 2005: 125). Tamén impulsou dous filmes de Carlos Piñeiro en super-8: *Arredor* e *A fala do muíño mudo* (ambas de 1974), así coma o seu seguinte traballo en 16 mm, *IIIa*, en 1975 (Hueso Montón, 1996: p. 189).

Pero finalizaba a década dos setenta, e as ilusións depositadas non remataban de prosperar. Redúcese a produción de obras, deixan de utilizarse os formatos profesionais—coas

consecuencias que iso supón na distribución—, o desinterese das institucións segue inmutábel e as dúas correntes que convivían entre o enfrontamento e a conciliación (a vía comercial e a activista) atopan as súas respectivas decadencias tras o fracaso estrepitoso do longametraxe en 16 mm *Malapata* (Carlos Piñeiro, 1980) e a morte dun dos decanos do cinema militante, Carlos Varela Veiga (íbid.: 191).

A primeira² curta de Chano, *Os paxaros morren no aire*, sitúase a finais da década; é unha especie de homenaxe en forma de fábula a Castelao e ó seu Sempre en Galiza.. Estreado finalmente en 1977, este primeiro proxecto serio é un preludio dos problemas que atopará a maior escala en futuros traballos: dificultades de orzamento e distribución e dificultades no apartado técnico e no guión; aínda que, para ser xustos, tamén é visíbel a loita do director por sacar adiante os seus proxectos. En 1979 roda *Eu, o tolo*, un filme surrealista e satírico en super-8 que non verá a luz ata 1982 (Rozados, 2003: 31-32). Sobre a distribución destas propostas, encadradas nos circuítos máis alternativos, Chano comentou:

Andabamos polos pobos, vilas ou cidades co chiringuito ás costas. Iamos Pablo Barreiro [técnico de son e colaborador habitual de Chano³]

e mais 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. (Nogueira, 2005: 125).

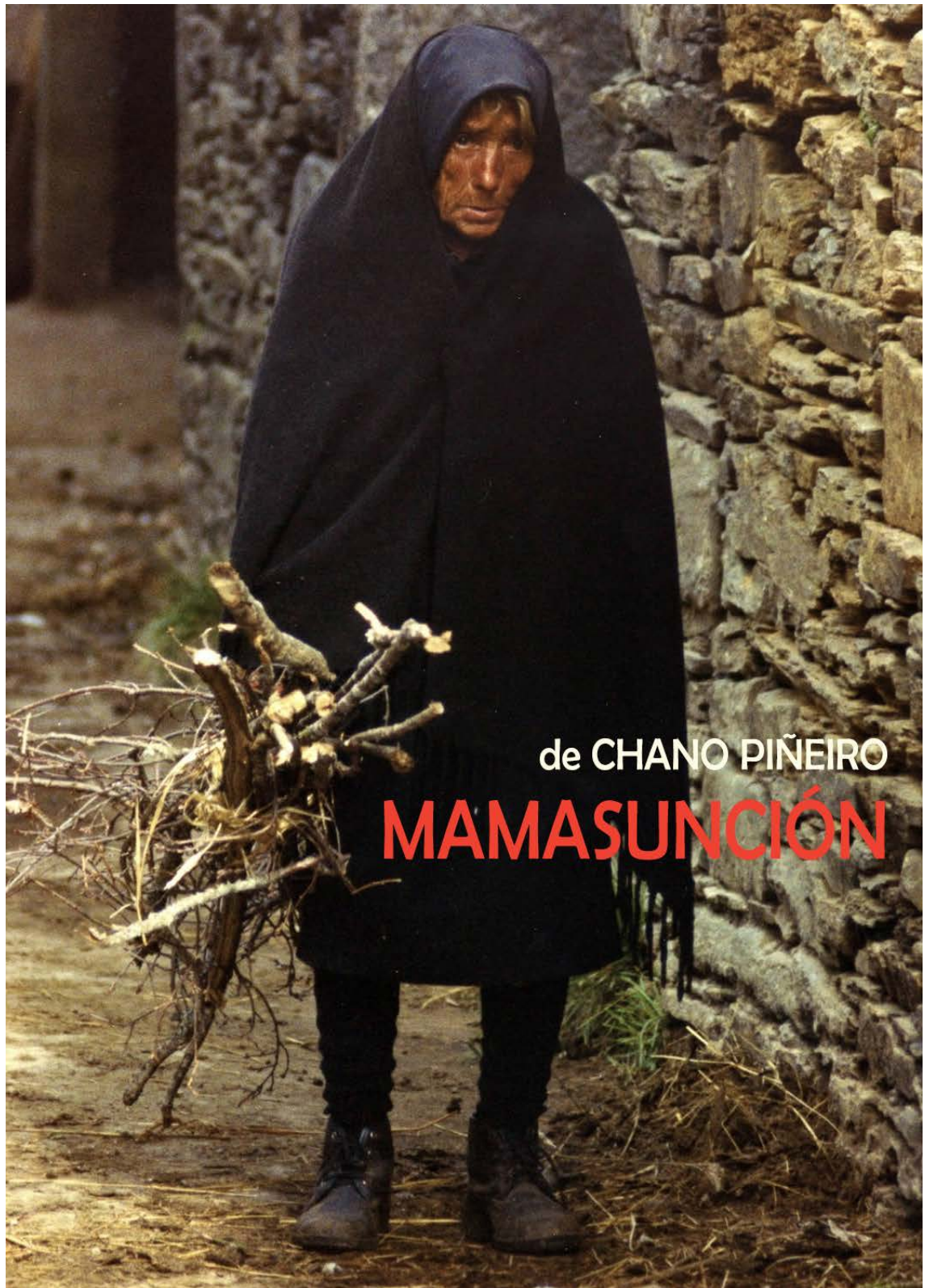
Os oitenta trouxeron novas oportunidades. A democracia asentouse e chegou o Estatuto, polo que xurdiu a posibilidade de levar ás institucións a preocupación pola cultura galega e promovela cos medios necesarios para súa prosperidade. A promesa dunha televisión pública alimentou as esperanzas dos cineastas, aínda que o resultado final non estivo á altura das expectativas. Ademais, o novo director xeral de Cultura Luis Álvarez Pousa, nomeado en 1983, impulsou unha serie de proxectos interesantes, coma a creación do Arquivo da Imaxe (e, ó seu arredor, a filmoteca, a videoteca e a fototeca), así coma a concesión de subvencións para apoiar a produción cinematográfica. *Mamasunción* foi un dos que as recibiron e o que maior repercusión tivo, pero non foi o único en 35 mm estreado grazas ás subvencións; tamén *Embarque* (Carlos Piñeiro), *Morrer no mar* (Alfredo G. Pinal), *Sons e voces na noite* (Juan Cuesta) e *O segredo* (Uxía Blanco, Daniel Domínguez), estreadas todas en Vigo o 29 de decembro de 1984 (Hueso Montón, 1996: 106-107).

² Un dos seus primeiros traballos foi un vídeo de tres minutos sobre cabalos salvaxes en Codeseda, *A Estrada* (Acuña, 1999: 27).

³ Nota do autor.



A emigración no cine de Chano Piñeiro: Mamasunción (1985) e Sempre Xonxa (1989) | Adrián Feijoo Sánchez



(Fig.3)

1.1. UNHA CARTA DENDE MÉXICO: MAMA-SUNCIÓN

(Fig. 3)

O 24 de xullo de 1985, nun programa durante a inauguración das emisións da TVG⁴, Chano comentoulle a un novo Manuel Rivas a historia que inspirou a súa curta *Mamasunción*, estreada o ano anterior. Unha velliña de Forcarei esperaba todos os días na oficina de Correos por unha carta do seu fillo, emigrado a América moitos anos atrás. Tras case cincuenta anos de espera, chegou a primeira misiva e, pouco despois, apareceu na porta o seu fillo, que marchara con dezasete anos e volvía ó borde dos setenta. E non precisamente coma un indiano rico.

A premisa, mestura dos recordos infantís de Chano cos do carteiro Manuel Barreiro, posúe o potencial de tratar moitos temas. Por exemplo, homenaxear á muller galega: a que ficaba na terra a coidar da familia e das súas propiedades mentres os maridos, os irmáns ou os fillos cruzaban o océano; ou a que marchaba tamén e soportaba unha penuria engadida por ser muller, ademais de pobre. Ou falar do rural, o lugar onde residían os recordos felices do director, e dos seus habitantes, que se viron afectados polas transformacións no seu medio durante a ditadura (1940-1975) e na democracia (1975-2010), e que viviron un progresivo abandono do territorio dende os sesenta,

unha redución das explotacións agrarias nun 80 % nos último lustro e problemáticas da ineficacia dos espazos agrarios e forestais (selvaticización, incendios, etc.) (Fernández Prieto, 2015: 256).

Pero o que imos a tratar é a cuestión da emigración, que ademais é transversal ás dúas temáticas comentadas previamente. O interese do director pola emigración ven de varias fontes diferentes. Por unha banda, a historia da súa propia familia, xa que o seu bisavó por vía paterna estivo emigrado en Lisboa e o seu avó fixo fortuna no Brasil, ademais de que a súa avoa materna era filla dunha mexicana e un emigrante no Perú. Por outra banda, as historias da emigración non só da súa propia vila, Forcarei (coma a de *Mamasunción*), senón tamén as de Rebullón, aldea da súa dona Mariluz (González Lopo, Leira, Martín Sánchez, 2008: 182).

O que Chano nos presenta é unha fórmula que desenvolverá moito máis en *Sempre Xonxa*, e cuxas liñas temáticas xa se esbozan nesta curta. A principal liña é a desmitificación da prosperidade americana. Na historia real, o fillo volve moitos anos despois, nunha versión moito menos dramática que a de *O pai de Migueliño*, pero xa desmantelando a visión de América coma país de Xauxa. Non todo o mundo volve rico, ou nin sequera volve, directamente.

⁴ Inauguración da TVG (24/07/1985) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K23i942AvtQt=303s>



(Fig.4)

O fillo de Asunción Racamonde⁵ explica na súa carta as dificultades e penurias que viviu («Tivemos que arrastrar os nosos corpos polo mundo para comer un anaco de pan ou durmir a cuberto») e as súas motivacións para continuar traballando («O meu soño era regresar a esa [Galicia]⁶, pero regresar con cartos, co traxe novo, garabata e o mellor coche que houbera»), así coma a súa intención de retornar onde a súa nai no futuro próximo, xa que conseguira triunfar en terras mexicanas⁷. Eran esas perspectivas

de mellora as que alimentaron o fenómeno migratorio; a idea de probar fortuna lonxe dunha terra que, dende mediados do XIX que comezou o fenómeno, non cambiou o suficientemente rápido (nin o cambio foi o suficientemente profundo) os seus sistemas produtivos e réximes de propiedade para acadar un nivel de desenvolvemento apropiado (Cagiao Vila, 2007: 18-19), ademais de vivir nun clima político inestábel coa construción do Estado liberal e os conflitos bélicos na primeira metade do XIX (De la Fuente Marqués, 2018: 36).

⁵ Interpretada por unha anciá de Forcarei, que ademais ten o mesmo nome que o seu personaxe. A dona de Chano, Mariluz Montes, describiu a súa experiencia na rodaxe: «No sabía que había rodado un cortometraje», «Era feliz porque le hacían caso y hablaban con ella. Hasta que se rodó la película, nunca le habían escrito una carta». *Faro de Vigo* (18/02/2008). *Chano Piñeiro y el recuerdo en el tiempo*. Recuperado de <https://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2008/12/18/chano-pineiro-recuerdo-tiempo/282314.html>

⁶ Nota do autor.

⁷ Dentro da emigración galega, por certo, non era dos destinos máis populares: entre 1885 e 1934 foron o Río da Prata (Arxentina e Uruguai) e Cuba (Cagiao Vila, 2007: 27).

Sen embargo, dáse un dramático xiro dos acontecementos no que a anécdota real deixa paso á imaxinación. O fillo morre alá, lonxe das súas raíces e familia, nunha terra na que prosperou só a base de moito esforzo. Deixou cartos, pero de que lle serve se é un finado? Ou que consolo supón para súa nai recibir unha cuantiosa herdanza se o que ansiou durante corenta anos foi un reencontro? É mais, a riqueza causa máis problemas ca melloras, xa que a imaxe dos cartos esperta os resentimentos dos veciños da vila. Paco Farria, o bébede honesto, contempla con desgusto como esa xente golpea con fereza a porta de Asunción, desexando os billetes que a vella, consciente de que non pagan a pena sen o seu fillo, bota ó lume.

Pero tampouco hai que ser tan dramáticos. Os cartos que con tanta calma queima Asunción tiveron un impacto moito máis complexo que provocar odio. As remesas de diñeiro americano non só complementaron os ingresos de moitas familias, senón que tamén propiciaron unha expansión do sector bancario. A emigración *per se* consolidou sectores coma comercios ou transportes terrestres e outros vencellados á burguesía industrial e comercial; un deles a consignación de buques. Por non falar de que alimentou unha serie de cambios, coma a fin do tradicional réxime foral galego (Villares, 1999: 23-24).

(Fig. 4)

Outro elemento que se debe tratar son as mesmas cartas, cuxa importancia é ben clara dende os títulos de inicio. Toda a historia susténtase no correo, nas ilusións da anciá por recibir unha carta, a única posíbel vía de comunicación co seu fillo; e, coma ela, moitos outros. Postais, fotografías, misivas... Ata películas! As relacións entre as dúas beiras do océano era moi fluída, e asumiu un rol moi importante na creación das redes de información e cadeas de emigrantes, que determinaron os mesmos fluxos: os vínculos de parentesco e veciñanza eran un factor tan importante coma a estabilidade e o desenvolvemento económico á hora de escoller un país de destino (Cagiao Vila, 2007: 29-30).

Pero aínda foi a máis. Nadas das necesidades de crear redes mutualistas por parte dos emigrantes galegos (como xa fundaran os de orixe éuscaro, catalán e asturiano), as sucesivas agrupacións e centros non só cubrían un espazo de asistencia que o goberno español era incapaz de asumir, senón que tamén fomentaron iniciativas de carácter cultural e nelas converxeron ideas e persoeiros que, a finais do XIX e inicios do XX, propoñían a modernización do país (De la Fuente Marqués, 2018: 38).



A emigración no cine de Chano Piñeiro: Mamasunción (1985) e Sempre Xonxa (1989) | Adrián Feijoo Sánchez



(Fig.5)

Unha relación entre a diáspora e a Galiza que, co tempo, demostrou a súa relevancia: o profesor Ramón Villares considerou a emigración como un dos elementos centrais para explicar boa parte da historia contemporánea de Galiza (Cagiao Vila, 2007: 23). Recordemos, por exemplo, que os acordes do himno galego soaron por primeira vez na Habana en 1907.

A experiencia de Asunción (*a real e a cinematográfica*) remiten ó mesmo: os soños de prosperidade máis aló do océano poden rematar desfacéndose nas realidades de traballo precario e a desaparición dos lazos coa terra (o desarraigamento). Pero tamén lle concede a súa importancia ás aspiracións de millóns de persoas, esbozadas nas liñas dunha carta esperanzada, ou nas últimas vontades dun finado inesperado.

1.2. SEMPRE XONXA, E A FIN DO INDIANO (Fig.5)

Tras unha mediometraxe de temática urbana centrada no drama do alcoholismo (*Esperanza*, 1986), Chano volveu ás historias ambientadas no rural, emocionais e cunha produción moi accidentada: tres veces se lle negou a subvención dende o Ministerio de Cultura. Isto traducíuse en graves problemas para rematar a película (ata houbo varias interrupcións no seu desenvolvemento) e nunha fonte de continua frustración para o director durante tres anos, coma comentou no periódico ABC:

[...] *Facer unha longametraxe en Galicia é unha guerra sen cuartel. Unha loita de anos. Alá, o cinema non se considera como unha empresa, nin como parte dunha cultura. Pensan que somos uns fillos de papá que se divirten os fines de semana facendo cine.*⁸

Pero a historia ten un final feliz, evidentemente. A Consellería de Cultura da Xunta, a organización do V Centenario, a Deputación de Pontevedra (Rozados, 2003: 47) e a venda dos dereitos de emisión á TVG aportaron os cartos para rematar a película, que se estreou do 23 ó 26 de novembro de 1989 en Vigo no encontro Cinegalicia. Non foi a única, xa que este evento foi o gran acontecemento do cine galego do momento e marcou «un punto de partida en el empeño de una cinematografía gallega propia». Ó lado de *Sempre Xonxa* estreáronse tamén o *thriller* atípico *Continental*, de Javier Villaverde, e a humilde *Urxa* de Carlos L. Piñeiro. Foron as tres primeiras longametraxes en galego rodadas en formato 35 mm (Nogueira, 2005: 127).

A historia volve a inspirarse nun suceso real e orbita arredor dun triángulo amoroso entre Xonxa (Uxía Blanco), Pancho (Xavier R. Lourido), e Birutas (Miguel Insua) entre 1947 e 1986. Coñecemos o desenvolvemento das relacións no trío ó longo de catro estacións; cada unha, unha etapa vital (infancia coa primavera, adolescencia có verán, mocidade có outono e madurez có inverno). Transcorre en Santoalla do Mon-



A emigración no cine de Chano Piñeiro: Mamasunción (1985) e Sempre Xonxa (1989) | Adrián Feijoo Sánchez

te, o escenario para súa Galiza imaxinada, o Trasdromonte dos paisaxes ourensáns e as construcións tradicionais, a metáfora dunha identidade que Chano desexaba conservar. É o fogar de personaxes carismáticos e un chisco estereotipados, como o afable profesor, interpretado polo antigo membro do grupo Lupa Roberto Vidal Bolaño, ou o sabio tolo Caladiño, inmortalizado na actuación de Roberto Casteleiro, que semella unha mistura de Doc Brown e un personaxe de Cunqueiro.

(Fig. 6)

A preocupación de Chano por plasmar nunha película a importancia da emigración na identidade colectiva dos galegos reflíctese no coidado e excelente pulso cos que rodou a escena na Estación Marítima de Vigo. Co mesmo espírito do mellor Coppola en *O Padrino II* (1974), o director converte o porto nunha visión local de Ellis Island, a saída cara Montevideo ou Bos Aires. A cámara recorre as estancias ateigadas de maletas e viaxeiros: uns, temerosos; outros, impacientes, esperanzados, cansos ou tristes. Os cregos celebran misas masificadas e confesionarios *exprés* ó tempo que se producen as interminábeis despedidas e o famoso fotógrafo da emigración galega, Manuel Ferrol, fai un ca-

meo de si mesmo e inmortaliza esas instantáneas de microhistoria.

Por un periódico que le Birutas, situámonos a inicios da década dos sesenta¹⁰. Nesa época, vívese unha segunda fase na emigración cara América, comprendida entre 1946 e 1964, diferente das vividas na segunda metade do XIX e nos anos trinta, pero con algúns elementos de continuidade cos grandes transvases dese período (Cagiao Vila, 2007: 15). Calcúlase que entre 1911 e 1964 un terzo dos emigrantes españois en América eran galegos (coa excepción da década dos trinta) e que uns 656 852 pasaxeiros saíron cara o continente da mesma cidade onde Chano rodou esa reconstrución tan emotiva do anterior parágrafo¹¹ (íbid.: 23-24).

Pero as cousas estaban a piques de cambiar. Nos anos sesenta estábanse a producir profundas transformacións sociais e, sobre todo, económicas (non tanto políticas, xa que estamos en pleno franquismo). Nunha primeira fase, houbo unha expansión urbanística, unha consolidación de sectores industriais, coma o conserveiro, e unha modernización non uniforme por

⁸ ABC (04/04/1990), p. 101. *Lo nunca visto del cine español*. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/04/04/101.html>

⁹ ABC (25/11/1984), p. 88. «Cinegalicia», tres filmes para una puesta de largo. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/11/25/088.html>



(Fig. 6)

mor da etapa autárquica de posguerra. Foi a finais da década dos cincuenta cando as transformacións se acrecentaron, sobre todo no agropecuario, coa xeneralización da maquinaria agrícola, o desterro do policultivo

de subsistencia, a especialización do sector gandeiro e as dinámicas de renovación e mercantilización. E todos estes cambios foron posíbeis polo despoboamento do rural (Villares, 1999: 167-168).

¹⁰ Aparece unha noticia referida á unha posíbel visita a Europa do presidente dos EE. UU., Lyndon B. Johnson, (1908-1973) se resultaba reelixido. Johnson, que herdou o cargo tralo asasinato de Kennedy, gañou as eleccións para un segundo mandato en 1964.

¹¹ 448 934 saíron de A Coruña (Cagiao Vila, 2007: 24).



A emigración no cine de Chano Piñeiro: *Mamasunción* (1985) e *Sempre Xonxa* (1989) | Adrián Feijoo Sánchez

E que ten que ver isto coa emigración? Pois moito. Estas mudanzas, así coma o éxodo rural nestas décadas, traducíronse nunha nova etapa de emigracións na que os destinos non eran Cuba, Uruguai ou Arxentina, senón Suíza, Alemaña, Francia, e outros lugares dentro da península, coma Barcelona ou Madrid. No reencontro de Birutas cos seus amigos de Trasdamente e co profesor Xosé Luís, coméntase que dous da vila (o *Gorila* e o *Sopaseca*) andan por Francia e na Cidade Condal, respectivamente. Chano conecta así os dous movementos: os da primeira metade do século XX en América e as posteriores dinámicas cara Europa na segunda.

(Fig. 7)

Igual que *Mamasunción*, a película ataca a

idea feliz da emigración, común nas películas desa temática durante a ditadura. A primeira vítima é a figura do indiano: retornados con fortuna e novas ideas de modernidade, algúns levaron a cabo obras de caridade e filantropía moi beneficiosas nas súas vilas de orixe, coma nos casos de Ribadeo, Ortigueira, Carballiño, Viveiro e Betanzos¹² (De la Fuente Marqués, 2018: 36).

O Birutas non volve a Trasdamente con ese pensamento. Regresa cun coche novo, traxe branco, modais exquisitos e cartos, pero ó mesmo tempo ventila aires de superioridade e un aberto desprezo polos habitantes da vila, ós que considera embrutecidos e pobres («Seguides sendo



(Fig.7)

tan ignorantes coma sempre!», sentenza). Non quere mellorar a vida dos seus antigos veciños, senón facer actos ruíns por un obsesivo amor de xuventude non correspondido; manipula a Pancho para que marche a América, precisamente mediante esperanzas de prosperidade, e viola a Xonxa cando ela non cede ós seus desexos.

O resultado é o retorno de Pancho, fracasado e pobre, deportado dos soños dun mellor futuro para súa familia. É Xonxa a que consegue que saian adiante, pese á agresión sufrida e á maior carga de traballo («Terás que facer de pai e de nai»), ata o retorno do seu marido. Ela é unha de tantas figuras ocultas da emigración: a das mulleres que quedaron na terra a coidar das propiedades e da casa, labores dunha importancia fundamental (a emigración foi maioritariamente masculina e rural, aínda que as mulleres se incorporaron tamén a esas dinámicas) (Caggiao Vila, 2007: 27).

Birutas non remata ben. Tivo éxito nos negocios, pero actúa guiado por unha fantasía nostálgica da súa adolescencia, que oculta o profundo desarraigamento pola terra onde naceu; dende hai anos non escribía

a súa nai, como lle comenta o profesor, e manifesta desdén polos veciños. Cando todas as cousas que lle daban un sentido á vida do indiano rematan por desfacerse, reacciona con ruindade e violencia e cae nunha espiral de autodesprezo e miseria que culmina no seu intento de suicidio ó lado da casa ruínosa da súa familia.

Finalmente, a mirada de Chano tamén amosa preocupación polo futuro do mundo rural tradicional, que plasma con verdadeiro sentimento etnográfico dende as paisaxes ata as festas, as labores e os costumes (Nogueira, 2005: 128). Sente a vila de Trasdome como o corazón da identidade galega, ameazado polos procesos económicos e demográficos durante boa parte do século XX. Non é casualidade que a aldea, chea de vida no inicio da película, sexa un conxunto de casas abandonadas e comidas pola vexetación cara o final da mesma. Sería moi fácil culpar só á emigración desa situación, cando é resultado dun proceso moito máis complexo no que interveñen o éxodo cara as grandes urbes e os cambios na economía agropecuaria, por citar algúns.

¹² Nesta última cidade, os indianos emigrados retornados de Arxentina Juan y Jesús García Naveira financiaron, tanto xuntos coma por iniciativa de Juan, obras coma un lavadoiro público, unhas escolas, un sanatorio, un refuxio para discapacitados e un Parque Enciclopédico, o Pasatempo.



CONCLUSIÓNS

(Fig. 8)

O éxito de *Sempre Xonxa* en Galicia non tivo continuación no seu seguinte proxecto, a mediametraxe *O camiño das estrelas* (1993), un encargo para o Xacobeo de 1993. Pese á dispoñibilidade de medios, o resultado desta fábula fantástica, que trata da historia de amor dun lobishome e unha serea, foi bastante irregular e grandilocuente en exceso (Nogueira, 2005: 130). Aínda así, o director participa en diversas iniciativas e actividades, como a organización dun Festival de Cinema en Vigo e a publicación de narracións no periódico *Faro de Vigo*, recompilados no libro *Conversas no Vento*. Tamén escribiu sobre cinema en diferentes lugares, textos agrupados na recompilación póstuma *A luz dun soño e outros textos sobre cine* (Rozados, 2003: 50-51). Así mesmo, colaborou no programa de televisión Galicia directa coas súas fantásticas historias.

A súa morte por un edema pulmonar en 1995¹³ truncoou unha carreira prometedora, cuxos seguintes pasos eran adaptar a novela *Turbo*, de Miguel Suárez, e un *biopic* sobre o arcebispo Diego Xelmírez. Tamén foi a perda dun cineasta agudo e sensible que conseguiu universalizar mediante a linguaxe

cinematográfica as historias da cultura galega, incluíndo as da emigración, tendo presente o compromiso sentimental antes do político (González Lopo, Leira, Sánchez, 2009: 183).

Coas limitacións do seu ideario (Galicia non é só unha realidade rural, por exemplo), o seu traballo ademais de culminar os esforzos de dúas décadas para facer cine no país sentou cátedra para outros realizadores. Demostrou que era posíbel «darlle voz, desde a miña insignificante posición, á miña xente» (Nogueira, 2005: 124) mediante o celuloide.

¹³ El País (22/03/1995). El cineasta Chano Piñeiro fallece en Vigo a los 40 años. Recuperado de https://elpais.com/diario/1995/03/22/cultura/795826807_850215.html



(Fig. 8)



BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, Xoán (1999). *Unha historia do cinema galego: Chano Piñeiro*. Vigo, Edicións do Cumio.

CAGIAO VILA, Pilar (2007). *A Gran Historia de Galicia. Os galegos de ultramar. Tomo X, Volumen 1: De Emigrados a Inmigrantes*. A Coruña, La Voz de Galicia.

COIRA, Pepe (1996). «*Un asunto delicado (1980-1996)*». En CASTRO DE PAZ, José Luis (edit.), *Historia do cine en Galicia*. A Coruña, Vía Láctea Editorial, pp. 195-212.

DE LA FUENTE MARQUÉS, Eduardo (2018). «*Os García Naveira. Dous paradigmas dun indiano*». En Casa dos Espellos, n.º1. Betanzos, Asociación de Amigas do Parque do Pasatempo, pp. 34-41.

Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1c-LsT6VRfTbqOzC1fi74ymgiwDFLd6sT/view>

GONZÁLEZ, Manuel (1996). «*Cine e emigración*». En CASTRO DE PAZ, José Luis (edit.), *Historia do cine en Galicia*. A Coruña, Vía Láctea Editorial, pp. 214-247.

HERNÁNDEZ BORGE, Julio, e GONZÁLEZ LOPO, Domingo L. (2009). «*La emigración y el cine*». En HERNÁNDEZ BORGE, Julio, e GONZÁLEZ LOPO, Domingo L., *La emigración en el cine: diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional*. Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 9-17.

FERNÁNDEZ PRIETO, Lourenzo (2015). «*País y paisaje de labregos: organización y control del territorio en la Galicia contemporánea entre cuatro centurias*» (ss. XVIII-XXI). En PEREIRA MENAUT, Gerardo, y PORTELA SILVA, Ermelindo, *El territorio en la historia de Galicia. Organización y control. Siglos I-XXI*. Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, USC, pp. 251-215.

GONZÁLEZ LOPO, Domingo L., LEIRA, Xan, e MARTÍN SÁNCHEZ, Rita (2009). «*Mesa redonda: A visión da emigración galega no cine de Chano Piñeiro*». En HERNÁNDEZ BORGE, Julio, e GONZÁLEZ LOPO, Domingo L., *La emigración en el cine: diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional*. Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp.

HUESO MONTÓN, Angel Luis, (2009). «*Grandes corrientes migratorias y su reflejo cinematográfico*». En HERNÁNDEZ BORGE, Julio, e GONZÁLEZ LOPO, Domingo L., *La emigración en el cine: diversos enfoques. Actas del Coloquio Internacional*. Santiago de Compostela, 22-23 de noviembre de 2007. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 85-107.

-(1996). «*Capítulo VIII: Anos de efervescencia política (desde as posturas ideolóxicas cara ó mundo industrial)*». En CASTRO DE PAZ, José Luis (edit.), *Historia do cine en Galicia*. A Coruña, Vía Láctea Editorial, pp. 181-192.

NOGUEIRA, Xosé (2005). «*Dez anos do pasamento de Chano Piñeiro: que foi daqueles luminosos soños de cine*». En *Grial Revista de Cultura Galega*, nº167. Vigo, Editorial Galaxia, pp. 125-131.

ROZADOS, Francisco (2003): *Chano Piñeiro. A Estrada, Edicións Fervenza*.

VILLARES, Ramón (1999). *Historia de Galicia*. Madrid, Alianza Editorial.

PELÍCULAS

PIÑEIRO, L. (Productor), e PIÑEIRO, L. (Director). (1985). *Mamasunción* (cinta cinematográfica). España: Luciano Piñeiro S.A. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=SrBkJWGDuc>

-(1988). *Sempre Xonxa* (cinta cinematográfica). España: Producións Cinematográficas Piñeiro, S.A.





NORMAS DE PUBLICACIÓN

TEMA

Casa dos Espellos: Revista poliédrica da cultura galega é unha revista anual de Arqueoloxía, Historia, Historia da Arte, Antropoloxía e Literatura, podendo admitir outras temáticas segundo o criterio do seu Comité Científico.

TRABALLOS

Publicaranse traballos orixinais e inéditos, podendo reeditar traballos que contén un interese especial para a nosa temática. Non se aceptarán para a súa valoración traballos que foran publicados noutros medios ou estean en proceso de ser aceptados para outra publicación.

PRESENTACIÓN

Os traballos serán presentados por correo electrónico dentro do proceso de recepción de orixinais.

IDIOMAS

Os idiomas dos traballos poderán ser: galego, castelán, portugués e inglés.

FORMATO

A extensión máxima será de 10 follas sen ter en conta as imaxes. Entregarase unha copia formato Word ou Open Office, cunha letra Times New Roman a tamaño 12 e cun interlineado de 1,5. As notas ao pé terán un tamaño 10 e interlineado sinxelo. O sistema de citas será o Estilo Harvard, presentando as referencias completas ao final do texto.

O inicio do traballo debe contar cun título, un breve resúmen e cinco palabras clave que definan o traballo, no idioma do texto e a súa respectiva tradución ao inglés.

Noutro documento a parte, deberán aparecer os datos do autor: nome completo, correo electrónico, filiación profesional e unha breve descripción biográfica acompañada dunha imaxe para ser engadida ao apartado de “Colaboradores” da nosa web.

A Bibliografía aparecerá ao final do texto, ordenada alfabeticamente por autores e dentro de cada autor seguirá unha orde cronolóxica. Exemplos:

- Para libros: APELIDOS, Nome (Ano). Título. Lugar de edición, Editorial.
- Para artigos: APELIDOS, Nome (Ano). “Título do artigo”. En Título da Revista, número. Lugar de edición, Editorial, Páxinas.
- Para capítulo: APELIDOS, Nome (Ano). “Título do capítulo”. En APELIDOS, Nome. Título do libro. Lugar de edición, Editorial, Páxinas.
- Para notas de prensa: Título da publicación, data, número, páxina. *Título da nota ou da imaxe.*
- Para fotografías: APELIDOS, Nome (Ano). *Título da fotografía.* Medidas. Fondo.
- Para cuadros: APELIDOS, Nome (Ano). *Título da obra.* Material, medidas. Fondo.

IMAXES

As imaxes empregadas serán de autoría propia, estarán suxeitas a Creative Commons ou virán acompañadas do consentimento do autor para a súa publicación, no caso de ser un terceiro. O formato preferido será TIFF e a resolución mínima esixida será de 300ppp. De non contar ca resolución óptima poden ser desbotadas do artigo.

Non aparecerán no texto, senón que virán adxuntas no correo electrónico, cunha sinalización numérica (Fig. 1, Fig. 2, etc.) no traballo para que o equipo de deseño coñeza a súa disposición.

DIFUSIÓN

Todos os traballos presentados estarán dispoñibles en plataformas de acceso libre

DEREITOS

Os autores sempre serán os responsables legais dos seus textos. Non se poderá esixir ningún tipo de remuneración económica.

REVISIÓN

Será decisión do Comité Científico consultado, a publicación definitiva de cada traballo, tratando sempre de corrixir xunto co autor todos aqueles erros que sexan advertidos.

Os artigos de investigación estarán avaliados por dous expertos externos á Revista, mediante un sistema de dobre cego, sendo anónimo o proceso tanto para o autor coma para quen o avalíe.

A revista comprométese a adoptar unha decisión sobre a publicación de orixinais nun prazo de seis meses, reservándose o dereito de publicación nun prazo dun ano, dependendo sempre das necesidades da revista.

Casa dos Espellos contactará cos avaliadores aos que lles remitirá unha copia do texto sen indicio directo da identidade do autor e un modelo de informe no que se poida avaliar o contido do artigo, os aspectos formais, a calidade do texto, a clasificación tipolóxica no que deberemos encadralo e un veredicto no que se aconselle ou non a súa publicación ou a súa corrección. Estes datos poden ser enviados ao autor, tamén de forma anónima para o seu coñecemento e para favorecer as eventuais modificacións.

CORRECCIÓN

Casa dos Espellos conta cun Comité de Redacción que revisará todos os textos e poderá propoñer modificacións nos mesmos aos autores, que disporán dun prazo máximo de dúas semanas para solventar os erros indicados. Non se permitirán cambios sustanciais do texto entregado.

— O feito de participar na revista, garante a aceptación e o cumprimento destas normas —



