

Dez anos do pasamento de Chano Piñeiro

Que foi daqueles luminosos soños de cine

XOSÉ NOGUEIRA

Alá polo ano 1985, Chano Piñeiro, un aínda embrionario cineasta galego—con todo o que iso comportaba daquela no estrito sentido de ambos os dous termos: cineasta e (en) galego—, pero convertido xa, como decontado lembraremos, nun referente público para a cultura do noso país, escribía dúas frases que ían callar de xeito moi fondo na historia da nosa produción artística contemporánea, mesmo ata devir en lema (quizais, revelación) que marcou un novo punto de partida: “Facer cine en Galicia é posible. Facer cine en galego é necesario”.

A fe nesa posibilidade e a perentoriedade desa necesidade remachábanse unhas liñas máis abaixo cunha terceira frase/convición non menos importante (aínda que quizais menos citada): “Calquera cultura que queira sobrevivir precisa do cine”.

Hoxe, vinte anos despois, sabemos da veracidade e urxencia deste aserto, mormente se ampliamos o concreto termo ‘cine’ cara ao concepto de ‘audiovisual’. Sabémolo ata o punto de termos convertido ese sector nun dos punteiros—cando menos cuantitativamente: máis adiante repararemos no cualitativo— da nosa actual produción cultural (e non só cultural).

Cómpre repararmos tamén no feito de que cando Chano Piñeiro falaba de *facere cine en galego* facíao en serio, isto é, falaba de facer cine profesional e en 35 milímetros. Do cine, en definitiva, que se exhibía nas salas comerciais. E lembremos que non había moito desque o autor puxera en práctica ese seu ideario coa presentación da súa primeira obra no devandito formato, *Mamasunción* (1984), unha curtametraxe coa



que, ademais de obter un éxito inusitado nas súas proxeccións públicas en Galicia, situara ao neonato cine galego nas pantallas do mundo, de Moscova a La Habana, de Uppsala a Melbourne¹. Unha repercusión—aínda vixente hoxe no noso país, como demostraremos— que converteu a Chano nun persoeiro

que foi saudado como o verdadeiro pioneiro do noso cinema: “Lumière de nós”, como o definiu Fernán-Vello. Evidentemente, tal consideración esquecía, por unha banda, aos restantes e esforzados pioneiros contemporáneos que, sobre todo dende a década dos anos setenta, procuraran vieiros (non sempre con saída) cara a unha expresión cinematográfica propia, mesmo en formatos profesionais²; e, por outro lado, ignoraba o traballo desenvolvido—no eido documental— por José Suárez, Carlos Velo e Antonio Román nas décadas dos trinta e corenta ou a realización dunha longametraxe ficcional xa en 1930, *La tragedia de Xirobio*, dirixida por José Signo, entre outras moitas cousas. Pero falaba ben ás claras do grao de recepción, do punto de inflexión que acadara e supuxera a irrupción de *Mamasunción* no noso ámbito.

Antes de continuar, recuperemos outras frases esenciais daquel artigo-manifesto do cineasta co que comezabamos este texto:

A cultura da que eu falo é a que ten as súas raíces na noite dos tempos [...]. Non me planteo 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 coida, das que ninguén fai caso. Son uns marxinados

“A cultura da que eu falo é a que ten as súas raíces na noite dos tempos. Non me plantexo 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 coida, das que ninguén fai caso”

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 raza a extinguir. Eu son un aldeán, para ben ou para mal.

Sen dúbida —e como o tempo ía demostrar—, neste parágrafo estaba todo Chano Piñeiro, o cineasta e a persoa. O seu posicionamento vital, cultural e creativo. Do mesmo xeito, todo Chano Piñeiro estaba en *Mamasunción*. Mais reparemos, sequera telegraficamente, no seu camiño anterior.

Luciano Manuel Piñeiro Martínez nacera en Santiago de Compostela en 1954, aínda que foi inscrito en Forcarei, onde seu pai era boticario, o lugar no que pasará a súa nenez e que lle deixará unha fonda pegada. Aos dez anos, pasa a estudar como interno no Colexio San Narciso de Marín, para logo cursar o antigo Preu no colexio compostelán de La Salle. Pasaba as súas vacacións en Ponte Caldelas, de onde eran seus pais e resto de familia. Foi un bo estudante, e como tal cumprirá licenciándose en Farmacia —había que continuar a saga familiar— pola Universidade de Santiago de Compostela. Durante os seus anos universitarios teñen lugar dous feitos fundamentais na súa biografía: diagnósticanlle a enfermidade de Crohn e coñece na Facultade a Mariluz Montes (orixinaria de Rubillón, a terceira vila do que Chano se sentirá adoptivo). Casan aos vinte anos e proseguen cos seus estudos. Unha vez licenciados, instálanse en Vigo. Chano sempre gustara moito do cine pero, como el mesmo deixou escrito, nunca se se cuestionara dedicarse a el. Ata que, recién casados, Mariluz regálalle un tomavistas: “e aí empezou todo”.

Un trazo singular do noso home vén dado polo feito de que, no medio do ambiente de emerxentes colectivos cinematográficos (Lupa, Enroba, Deza, Imaxe, Raiola) que caracterizou a práctica —maioritariamente en formato sub-estándar— da imaxe animada galega durante os



Fotograma de *Sempre Xonxa*

¹ Lembremos, unha vez máis, a colleita de galardóns do filme: Trofeo de Prata do Instituto de Cooperación Iberoamericano no XXVI Certamen Internacional de Cine de Bilbao (1984); Gran Premio do Cine Español no II Certamen Nacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (1985); Premio da Federación Internacional de Prensa Cinematográfica [FIPRECI] e Diploma do Xurado Internacional no Festival Internacional de Curtametraxes de Oberhausen (1985); Gran Premio nos Festivais de Figueira da Foz (1985) e Tetuán (1986); e Diploma da Federación Internacional de Cineclubes no Festival de Cracovia (1986). *Mamasunción* foi seleccionada para competir en diversos festivais internacionais: Clermont-Ferrand, Gante, Edimburgo, Newcastle, Moscova, Uppsala, Todtheim, La Habana, Buenos Aires, Sydney e Melbourne. Tamén foi mercado pola televisión pública alemá.

² Así, os casos de Eloy Lozano con *Retorno a Tagen Ata* (1974), primeira película galega dende a II República rodada en 35 milímetros, ou o do bloque de curtas producido por Víctor Ruppén: *Illa* (1975, C. A. López Piñeiro; aínda en 16 milímetros), *Fendetestas* (1975, Antonio Simón), *O herdeiro* (1976, Miguel Gato), *O cadaleito* (1976, Enrique Rodríguez Baixeras) e *O pai de Migueliño* (1977, Miguel Castelo). *Mamasunción* non foi a única curtametraxe de ficción galega filmada en 35 milímetros en 1984: da primeira convocatoria de axudas da Dirección Xeral de Cultura encabezada por Luís Álvarez Pousa tamén se beneficiaron os filmes *Morrer no mar* (Alfredo García Pinal), *Embarque* (C. A. López Piñeiro), *Sons e voces na noite* (Juan Cuesta), *O segredo* (Daniel Domínguez e Uxía Blanco) e *Os homes e a noite* (Antón Caeiro).

³ O propio Chano rememoraba os seus primeiros pasos como curtametraxista: “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 bafes. Algunha vez, ata levamos a pantalla. Dábannos mil ou dúas mil pesetas cando cobrabamos algo”.

anos setenta, o seu traballo desenvólvese por libre, apoiado sempre pola súa esposa Mariluz e Pablo Barreiro —compañeiro de fatigas³, técnico de son e colaborador na composición das músicas para os seus filmes—, ademais dalgúns outros amigos. Deste xeito inicia o seu traxecto cinematográfico con senllos filmes en Super 8: *Os paxaros morren no aire* (1977) e *Eu, o tolo* (1979). O primeiro deles partía dun guión do propio Chano inspirado pola lectura de *Sempre en Galiza* e era unha curtametraxe que, a modo de fábula, contaba o utópico proxecto dunha rapaza decidida a construír unha ponte para unir dous montes; na súa tentativa, coñecerá a Castelao e a Basilio Álvarez. Malia a inexperiencia e as limitacións técnicas coas que se tiveron que enfrontar os seus facedores, o certo foi que a peliuliña encontrou unha boa aceptación en diversos festivais (foi premiada nos de Vilagarcía e Alcalá de Henares) que permitiu a Chano amortizar custos e cobrar confianza cara ao desenvolvemento de novos proxectos.

Non aconteceu o mesmo con *Eu, o tolo*, que xa conceptualmente adocía da eiva que marcou unha gran parte da problemática do cine galego nos anos setenta: a pretensión de realizar películas á marxe da profesionalización e carecentes dunha mínima infraestrutura industrial e comercial. O exemplo culminante desa deriva constituirá o filme *Malapata* (1980, C. A. López Piñeiro), longametraxe —ben que cunha duración de só 71 minutos, dos que 7 corresponden aos créditos iniciais e finais— filmada en 16 milímetros que en principio ía ser o grande acontecemento do cine galego e finalmente constituíu un fracaso técnico e cinematográfico de primeira magnitude, sumindo aos afeccionados cineastas galegos nun período de reflexión e de transición que perdurará uns anos. Neste sentido, cando á fin logra presentarse en Vigo no ano 1983, *Eu, o tolo* aparece como unha proposta en certa maneira autista: unha longametraxe en Super 8 (110 minutos!) de pretendido carácter simbólico que narra a historia de Eu (interpretado por Xosé Manuel Oliveira, “Pico”), un home que casa cunha bicicleta e, despois de pasar polas máis diversas vicisitudes, remata por se converter en presidente do goberno.

Como xa sinalabamos máis arriba (nota 2), a mentada política de axudas á realización introducida polo equipo de Álvarez Pousa a mediados dos oitenta supuxo o comezo da normalización da práctica cinematográfica en formatos profesionais entre nós. E aquí retomamos *Mamasunción*, xurdida deste contexto. Nela, como xa fixera nas súas primeiras experiencias anteriores co tomavistas, Chano Piñeiro asume a triple función de produtor, guionista e director para construír un relato co

que, paradoxalmente —cómpre lembralo—, afasíbase das novas —e interesantes— tendencias (enfocadas cara a outras estéticas e temáticas co ámbito urbano contemporáneo como marco referencial) que daquela agromaban na nosa produción, tanto nas coetáneas propostas cinematográficas coma na emerxente produción videográfica, pero que foi, como se dixo e todos sabemos, o que maior repercusión acadou dentro e fóra de Galiza. Lembremos que o filme se sitúa nunha aldea do interior (rodouse nos lugares de Rubillón e Baíste, no concello de Avión) e nos narra a historia dunha anciá que leva corenta anos indo á oficina de Correos todos os días, coa esperanza de ter novas do seu fillo emigrado en México. Un día recibe á fin unha carta, que lle terán que ler: aínda que é depositaria dunha cuantiosa herdanza, xa nunca volverá ver o seu fillo.

O noso cineasta organiza unha curtametraxe ben escrita e mellor fotografada (Miguel Ángel Trujillo), unha especie de cinta neorrealista —na que as súas protagonistas, Sunción Ogando Rodríguez e as lavandeiras, interprétanse a si mesmas⁴— en cor e vernizada cun especial sentido do humor moi noso. Como tantos outros directores noveis, Chano procurou inspiración na súa propia biografía para ofrecer un relato que afondaba na desolación vital que comportaba a emigración. Pero neste caso, e de modo semellante ao que xa interesara a Miguel Castelo na citada *O pai de Migueliño*, o obxectivo da cámara non se centra no emigrante en si e nos seus avatares senón nos efectos que a súa marcha comporta sobre os que fican tras del. A partir de aí, *Mamasunción* amósase como unha obra un chisco ambivalente na que se combinan os apuntamentos de tipo etnográfico co debuxo costumista de tipos (o neno *cinematográfico* que sempre mira, o tolo/borracho que se desdobra para falar consigo mesmo, o médico...), a mirada poética e saudosa (evocadora dun hábitat en vías de desaparición) coa mensaxe política (a necesidade de emigrar por mor da pobreza, a fenda lingüística —con todo o que iso comporta— entre o galego e o castelán...) ou o simbolismo co inxenuísmo. Daquela, e onda esas virtudes apuntadas, a curtametraxe xa amosa algunhas das eivas que lastrarán o cine posterior de Chano Piñeiro: a morosidade narrativa, a querenza pola descrición do rural como representación da Galicia enteira e mais o exceso de tenreza e un pudor narrativo xa en desuso nos anos oitenta que repercute na brandura da posta en escena.

Fronte ao case desmesurado éxito de *Mamasunción* (dentro dos seus circuitos correspondentes, claro é), o propio Chano decatouse do risco de ficar prematuramente etiquetado coma cineasta ruralista e aceptou de bo grao a pro-

posta dun especialista en alcoholismo de facer unha película sobre o tema. O resultado foi unha mediametraxe de 33 minutos localizada no ámbito urbano e titulada *Esperanza*, financiada polo Concello de Vigo e presentada nesa cidade o 25 de xullo de 1986. Malia ese voluntario cambio de rexistro, temático e estético, o filme presentaba —para ben e para mal— moitas das características que devirían constantes na súa breve obra: xunto a súa vontade por expoñer aspectos da problemática social galega, o seu gusto por desenvolver tenras historias de amor e de loita das humildes e esforzadas xentes; fronte ao ton case documental, a visión do intelixente e sensíbel neno —Manoliño, fillo de Salvador, o traballador alcohólico sobre o que xira a historia— como filtro narrador da historia; onda uns diálogos ás veces amargos e realistas, o contrapeso dun lirismo melindroso (“Que amargo é ter que beber as propias bágoas!”). Finalmente, Salvador (Xosé Manuel Olveira “Pico”) decide facer fronte ao seu problema e asistir á terapia de apoio. Unha vez superada, recollerá a súa familia na aldea natal onde —como non— esta se recollera. Un consolador remate que non serviu para que *Esperanza* collese voo alén do seu carácter semiinstitucional.

Xa cando a rodaxe de *Esperanza*, Chano Piñeiro andaba a ultimar o guiión técnico da que finalmente había ser a súa primeira —e última— longametraxe, *Sempre Xonxa* (1989). Como se sabe, o filme constituíu un acontecemento dentro doutro acontecemento, a estrea das tres primeiras longametraxes en 35 milímetros do cine galego⁵ —a que nos ocupa máis *Urxa* (codirixida por Carlos A. López Piñeiro e Alfredo García Pinal) e *Continental* (Xavier Villaverde)—, un evento ao que se denominou “Cinegalicia” e que tivo lugar en Vigo (nas salas do Teatro Cine Fraga e do —daquela— Centro Cultural CaixaVigo) entre os días 23 e 26 de novembro de 1989, verdadeira culminación —non exenta de problemas— dun punto de partida que viña determinado pola (relativa) normalización do acceso aos formatos profesionais grazas ás axudas convocadas polo goberno autonómico a partir de 1984 ás que xa fixemos referencia.

Evidentemente, aqueles tres filmes representaban distintas formas de entender o cine galego. *Sempre Xonxa* e *Urxa* respondían á perfección no seu concepto á idea que avogaba polo recurso temático á tradición (iso si, sometida a unha relectura) e ao popular como xeradores —cando menos *a priori*— dunha produción diferenciada e, polo tanto, dun proceso de identificación entre o público ao que prioritariamente ía destinada. Con outras palabras: ambos os dous filmes procuraban o coñecido —só hai que pensar no cine



Na rodaxe de *Os paxaros morren no aire*



Fotograma de *Eu, o tolo*

A política de axudas á realización
introducida polo equipo de Álvarez
Pousa a mediados dos oitenta supuxo
o comezo da normalización da práctica
cinematográfica en formatos profesionais

⁴ Ata o punto de que a anciá Tía Sunciñón non tiña conciencia de estar interpretando unha película, o cal non foi impedimento para que o seu inesquecible e arquetípico rostro (o rostro das anciás do interior rural galego, poderíamos dicir) e máis o seu cativo e enxoito corpo, recollidos no cartel do filme, se convertesen nun verdadeiro emblema do nacente cine galego daqueles anos.

⁵ *La tragedia de Xirobio* (1930) non coñeceu estrea nin exhibición comercial.

español— impulso da tradición, dos referentes populares e culturais autóctonos, como factor económico (ao cabo, a consecución dun público) na industria do cinema, ben que de maneiras distintas (da proposta por *Sempre Xonxa* ocupámonos deseguido). Mentres que, pola súa banda, *Continental* desmarcábase dese deseño, obedecendo a uns intereses estéticos moi diferentes (conectados directamente cos traballos que Villaverde viña de propor noutros campos) que tentaban desenvolver, a partir dun guión coescrito polo seu director e outro futuro, Raúl Veiga —guión no que tamén colaborou Teresa Ordás—, unha estrutura trágica e mítica nun ambiente urbano (bastante indeterminado pero indiscutibelmente galaico) e nocturno, totalmente afastado dos que tradicionalmente informaran a unha boa parte do cine galego. Neste sentido, *Sempre Xonxa* e *Urxa* seguían parámetros en principio máis conservadores —ou, se queremos, máis tradicionais— e viñan ser a posta de longo dunha serie de teimas (o rural, a emigración, o máxico, a saudade...) sobre as que diversos cineastas galegos incidiran dende o remate da ditadura franquista. Había agora que comprobar se, a un nivel comercial, existía un público interesado nestes motivos —polo menos, no noso país— máis amplo que o dos festivais especializados ou o dos cineclubs.

Agora ben. Chegados a este punto, cómpre inserir unha matización. Porque fronte a *Sempre Xonxa* existía, de entrada, unha expectación que non se daba cara aos outros dous filmes. As causas son ben coñecidas a estas alturas e estaban relacionadas cos enormes problemas que Chano Piñeiro —tamén produtor da cinta— tivera que superar para levar adiante unha empresa que constituíra, dende logo, un gran desafío para un home e un equipo que, de partida, contaban coa súa vontade por facer realidade o proxecto e pouco máis. Trazouse así a longa, trabada e tortuosa historia da produción e realización do filme; un periplo de máis de tres anos que coñeceu varias interrupcións no seu devir, as cales a piques estiveron de abortar o proxecto e que provocaron sucesivos escritos e aparicións públicas do seu director, empeñado a toda costa en salvar a súa película, ata que foi quen de conseguir os cento sesenta millóns de pesetas cos que se puido rematar. Todo isto —a máis da anterior repercusión que acadara *Mamasunción*— fixo que *Sempre Xonxa* xerara grandes expectativas e fose recibida como a verdadeira primeira pedra dun cine galego daquela en construción. Todo o cal nos leva a unha segunda cuestión a ter en conta: a da reseñábel distribución *acomercial* que coñeceu o filme por centros de ensino, asociacións culturais, cineclubs e demais —á que habería que sumar os seus sucesivos paseos pola TVG ao longo

dos anos—, o que estendeu o coñecemento do mesmo por parte da poboación galega moito máis alá das canles convencionais.

Moito se ten escrito, nos máis de quince anos transcorridos dende a súa estrea comercial, sobre *Sempre Xonxa*, verdadeiro filme-suceso, entón, da nosa cinematografía. Non é a intención, polo demais, deste texto evocatorio debullar unha reflexión pormenorizada verbo das virtudes e defectos do filme (tampouco sería pertinente). Recordemos soamente que desenvolve unha historia triangular de amizade, amor, paixón e traición entre Xonxa (Uxía Blanco), Pancho (Xavier R. Lourido) e “Birutas” (Miguel Insua), arroupada cunha serie de importantes e significativos personaxes secundarios (o mestre, o cura, un ferreiro inventor con alma de paxaro e alquimista...), coa que Chano Piñeiro puido abondar nos seus intereses temáticos: diante de todo, na presenza e vivencia da emigración (sobre todo entre os que se quedan na terra natal), primeiro a América e máis tarde a Europa, como ben recolle o filme, do seu porqué, das súas consecuencias; máis tamén no noso mundo rural tradicional, ao que se achega con ímpeto etnográfico, recreando con minuciosidade os seus valores (as cousas sinxelas), os seus labores (a vendima, a caza, o muíño...), as súas festas (o entroido, o patrón), as súas crenzas (as lendas relixiosas e populares, a maxia), os seus oficios, os cambios na súa paisaxe... a súa idiosincrasia, en definitiva. E de aí tirar unha reflexión a maiores (social, cultural e política) sobre a colectividade galega.

Nese discurso, o cineasta potenciou dúas estratexias: a primeira, dotar dunha especial importancia a diversos elementos simbólicos, tanto de carácter global (o valor da cultura oral, o poder terapéutico da fantasía, a simboloxía das estacións ou a presenza da morte na nosa cultura) coma de natureza máis concreta (a árbore, a cometa, ou a entrada do raposo no galiñeiro de Xonxa —metáfora do inminente retorno de Birutas e anuncio das súas consecuencias—, entre moitos outros); a segunda, poñer en funcionamento, complementariamente, un conxunto de resortes que lle permitisen conectar co seu público máis directamente potencial, de maneira que non se dubidou en recorrer ao tópico cando fose necesario e tamén a certos estereotipos socioculturais, ou a planear e desenvolver o conflito principal a partir do que Francisco Rodríguez definiu acertadamente no seu día como “esquematismos ideolóxicos e morais” no que atinxe ao deseño dos personaxes principais¹⁷.

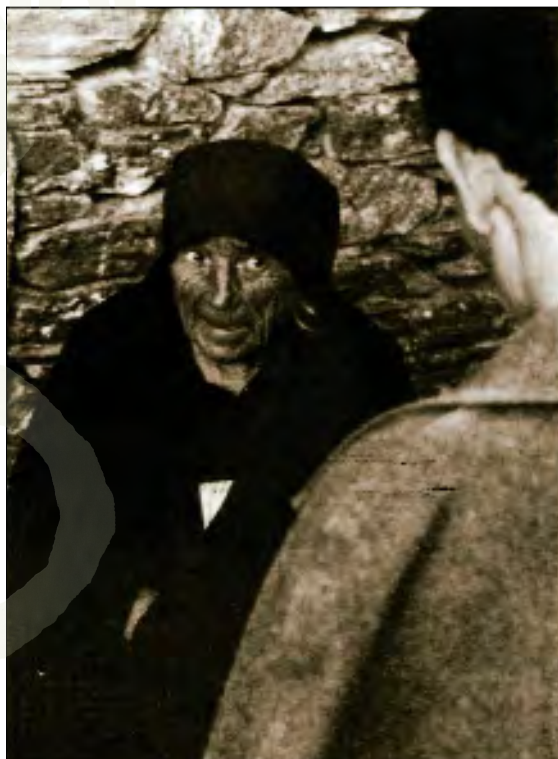
Quizais algunhas destas cuestións axuden a explicar o contraste na súa recepción que *Sempre Xonxa* coñeceu entre o territorio galego e o resto do Estado. Certo é que neste punto habería que



falar das dificultades de distribución e exhibición coas que se atopou, pero iso non modifica, por exemplo, a morna recepción crítica que coñeceu. Se cadra porque precisamente tras da combinación desas presuntas virtudes comerciais devanditas agochábanse os seus principais defectos. Poida que algúns deles imputábeis á dispersión de actividades á que se viu obrigado Chano para poder rematar o filme (cabe supor que hoxe realizaría unha montaxe diferente, por exemplo), pero outros viñan de agromar na súa escasa obra cinematográfica precedente, como xa sinalamos. Os máis obvios atinxirían ao idealismo e romanticismo antigos que impregnan moitos dos seus fotogramas, ao exceso de tenrura, á descrición do rural como representación da Galiza enteira e, por riba de todo —consecuencia directa do apuntado— a un pudor narrativo totalmente desfasado (resulta ilustrativa, neste sentido, a secuencia do muíño na que Xonxa é violada —se que é violada— por Birutas).

Así e todo, non queremos deixar de lembrar, unha vez máis, a secuencia que, sen dúbida, constituíu o verdadeiro *tour de force* da película, a que demandou un meirande esforzo de produción e aínda hoxe a máis recordada. Aquela que reconstrúe visual e emocionalmente a experiencia migratoria no peirao de trasatlánticos de Vigo e que segue a ocupar un lugar de honra dentro da historia do cinema galego, por ser unha das que mellor nolo explica. Non deixa de resultar curioso, en todo caso —témolo sinalado xa noutros lugares—, que a mellor secuencia rodada polo cineasta que se definía como “aldeán, para ben ou para mal” (e que obrou en consecuencia) tivese lugar nunha localización urbana.

O derradeiro filme de Chano Piñeiro foi a mediametraxe *O camiño das estrelas* (1993), un encargo do daquela conselleiro de Cultura Váz-



Rodaxe de *Mamasunción*

quez Portomeñe que había producir a sociedade anónima de Xestión do Plan Xacobeo 93, a cal puxo ao dispor do cineasta uns medios impresionantes para o que en Galiza se adoitaba (200 millóns de pesetas para un filme de 31 minutos). A obra, deseñada coma un gran filme promocional que ofrecese unha visión panorámica —nunca mellor dito— do noso país aproveitando a enchente de peregrinos e a atención dos medios, concibiuse a medio camiño entre a expresión cinematográfica e o espectáculo multimedia (combinando os soportes cinematográfico e videográfico con efectos visuais e sonoros). Foi estreada no Auditorio do Monte do Gozo compostelán o 25 de xullo de 1993, sendo proxectada nunha pantalla xigante instalada para a ocasión. Chano Piñeiro tentou artellar unha fábula de amor entre un lobishome (Gustavo Salmerón) e unha serea (Sabela Pérez), dous personaxes que, ademais de estar moi presentes nas nosas lendas —e, asemade, seren mitos fantásticos e cinematográficos universais—, representarían o encontro entre a Galiza mariñeira e a interior. Na vivencia da súa historia de amor, sufrirán o acoso dun *home malo*, Goebels (Luís Bar Boo), personificación da intolerancia secular.

Pero *O camiño das estrelas* resultou un filme desnortado, un artefacto audiovisual tan grandilocuente e, no fondo, baleiro, como moitos dos fastos xacobeos daquel ano, cos que gardou estreita e, cabe pensar, involuntaria concordancia. De feito, as pretendidas características *espectacularizantes* do proxecto non respondían en absoluto nin ao estilo nin á ollada de Chano como escritor e cineasta. En todo caso, a súa designación para este cometido transmítenos a súa posición daquela como o cineasta “oficial” dun nacente “cine galego”.

Pero o seu traxecto remataría abruptamente, ben que a súa relación apaixonada co cinema e mais a súa teima por facelo dende aquí perduraron ata o final, cando preparaba dous novos proxectos ben diferentes: unha película biográfica sobre o bispo Xelmírez e unha adaptación da novela *Turbo*, de Miguel Suárez Abel. Quen sabe se, a partir deles, a súa carreira como cineasta tería acadado o seu definitivo asentamento.

Na procura da estabilidade empresarial

Cando Chano Piñeiro morre prematuramente en Vigo no ano 1995, o mundo do audiovisual galego estaba a coñecer un cambio radical. Á progresiva emerxencia da TVG como principal organismo provisor de axudas e demandante de produtos, engadíronse feitos como a posta en marcha da Escola de Imaxe e Son en febreiro de 1991, a celebración do I Congreso do Audiovi-

sual Galego en Santiago de Compostela no mes xuño de 1993 ou a creación da AGAPI (Asociación Galega de Produtoras Independentes) a finais do ano 1994. No interior deste proceso, que irá acompañado dunha serie de medidas legislativas e de promoción, e que ha culminar na aprobación en setembro de 1999 da longamente agardada Lei do Audiovisual de Galiza co apoio de todos os partidos políticos representados no noso Parlamento, tivo lugar un cambio esencial de mentalidade, definido con precisión por Ángel Luis Hueso como o paso das formulacións ideolóxicas ás industriais, que se vai poñer de manifesto xa abertamente a partir da segunda metade da década dos noventa. O que vai primar dende entón —e ata o día de hoxe— é unha visión industrial e comercial da produción, na procura dunha estabilidade empresarial que posibilite a consolidación dun sector que vai ir moito máis alá do cinematográfico na produción de imaxes animadas, pasando a se integrar como un elemento máis entre os sistemas de expresión que abrangue a grande esfera contemporánea do audiovisual.

Unha primeira consecuencia de todo isto foi a do desterro do vello concepto de “cine galego” a prol dun novo, o de “cine feito en Galiza”. Que dúbida cabe que, dende un punto de vista empresarial e económico, os resultados están aí. Hai máis de quince anos, cando a estrea das tres longametraxes galegas, case ninguén podía imaxinar o grao de desenvolvemento —malia o moito que aínda queda por percorrer— acadado polo sector no noso país. Pero, xunto ás valoracións cuantitativas, xorden as cualitativas. E aquí, a verdade, temos outro cantar. Evidentemente, o novo panorama non semellaba moi propicio —e nisto decontado nos puxemos en igualdade co resto de lugares— para a pervivencia das concepcións *autorais* de outrora. Porque, entre outras cousas, diso falamos cando lembramos a Chano Piñeiro: dun tipo que producía, escribía e dirixía os seus filmes; dun individuo —e isto é o importante— que, malia as carencias que puidese amosar o seu cine, posuía un discurso. De aí que, moi conscientemente, teñamos utilizado ao longo deste escrito o termo “cineasta” (maior ou menor, esa é outra cuestión) para nos referir a súa figura.

Hoxe en día, mal o teñen aqueles con aspiracións autorais (como demostran os casos de Raúl Veiga ou Eloy Lozano, por exemplo). É o que ten a concepción industrial: hai que desenvolver produtos que obedezan a modelos de probada eficacia no mercado. Pero, ao cabo, o resultado non está a ser moi satisfactorio. Porque ese “cine feito en Galiza” non está a encontrar, en liñas xerais —como os datos demostran—, o seu

público. Aínda máis, a meirande parte do público no noso país non ten unha conciencia clara —non sendo en eidos moi concretos como o da animación— desa facturación galega. A miña experiencia profesional dime o seguinte: cando hoxe en día preguntamos, por exemplo, aos estudantes de Arte ou de Audiovisuais qué saben do cine feito en Galiza, unha porcentaxe abraiante cita... a Chano Piñeiro e *Sempre Xonxa*. Neste sentido, e malia todo o crecemento empresarial e produtivo mentado, non parece que teñamos avanzado moito (outra cousa sería falar do eido das ficcións televisivas). Volvemos ao de antes: malia ter realizado apenas dúas películas, malia que os resultados non sempre estivesen á altura das súas intencións, Chano Piñeiro tiña algo que dicir e loitou arreo por poder expresalo en imaxes cinematográficas. Por iso para moitos segue a ser —logo de todos estes anos— o símbolo do cine galego. Agardemos que pronto chegue un novo cineasta que sexa quen de tirar do carro —con algunha película realmente boa que poida, por exemplo, chamar a atención dos festivais realmente importantes— e de substituír/continuar a Piñeiro nese rol simbólico. Medios, dende logo —e iso si que cambiou—, non faltan.

En calquera caso, e para rematar xa, fagamos nosas esoutras (¿premonitorias?) palabras legadas por Chano un ano antes da súa morte:

Non deixedes de inventar contos increíbles, por favor. Seguíde facendo películas. Quizais sexa o único xeito de sobrevivirdes. Porque, ¿que imos facer se non temos soños?

Que así sexa, Chano. No recuerdo ■

