

Article

Mulleres galegas e emigración transatlántica. De *Mamasunción* a *Dúas letras* (ou de como a figura da nai toma a palabra)

Mariela Sánchez

Universidad Nacional de La Plata / CONICET

Keywords

Emigration
Women
Mamasunción
Dúas letras

Palabras clave

Emigración
Mulleres
Mamasunción
Dúas letras

Abstract

This article proposes to analyse the representation of women in two short films that focus on emigration from Galicia to Latin America, with an emphasis on the perspective of mothers who remain in their home village awaiting transatlantic news. The objective is to address the treatment of themes such as loneliness, communication problems and the prejudices related to the image of women in the pioneering classic *Mamasunción* by Chano Piñeiro (1984) and in *Dúas letras* by Fina Casalderrey and Eloy Varela (2011). In fact, *Dúas letras* is, in a way, a remake of Piñeiro's inaugural film but with a different perspective, especially by providing the mother with a voice. The aim is to discuss certain clichés of inaction and mere 'Penelopian' expectations that are generally associated with the images of waiting that predominate in these productions. Despite the isolation to which they are subjected and the fact that they are not involved in any emigration, the women in question are key to understanding the migratory process and some of its features: the lack of formal education, economic needs, secrecy, simulation; but also manifestations of solidarity that change the focus of the story and the interactions between its characters. We will consider specific bibliography that will allow us to investigate women's subaltern condition, to study the alternate involvement of body language, orality and writing, and the means of connection —and the lack of encounter— between different latitudes, generations and genres through the epistolary medium for those who are left at the mercy of news

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

from others that arrive and are decoded with extreme difficulty and mediation.

Resumo

Este traballo propón unha análise da representación das mulleres en dúas curtametraxes que focalizan a emigración de Galicia a América, con énfase na perspectiva de nais que permanecen na aldea de orixe á espera de noticias transatlánticas. O obxectivo é abordar o tratamento, na trama de ambas as dúas textualidades fílmicas, da soidade, dalgunhas problemáticas de comunicación e dos prexuízos atinentes á imaxe da muller no clásico pioneiro *Mamasunción*, de Chano Piñeiro (1984), e en *Dúas letras*, de Fina Casalderrey e Eloy Varela (2011), que é, dalgún xeito, un remake da realización inaugural de Piñeiro pero engade outra perspectiva, moi especialmente na toma da palabra. Aspírase a discutir determinados tópicos de inacción e mera expectación ‘penelopiana’ polo xeral asociables ás imaxes de espera que predominan nestas realizacións. Malia o illamento ao que están sometidas e malia que non protagonicen emigración ningunha, as mulleres en cuestión resultan fundamentais para a comprensión do proceso migratorio e algunhas das cuestións que o compoñen: as ferramentas educativas das que se carece, as necesidades económicas, o esquecemento, a simulación; pero tamén para a comprensión de manifestacións de solidariedade que varían o foco da historia narrada e as interaccións. Vaise contemplar, para o caso, bibliografía específica que permita indagar na condición de subalternidade das mulleres, para estudar a alternancia de linguaxe corporal, oralidade e escrita, e os medios de conexión —e de falta de encontro— entre diferentes latitudes, xeracións e xéneros polo medio epistolar para a situación de quen queda a expensas de noticias doutros que chegan con extrema dificultade e mediación.

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

1

Imos considerar a tradución castelá de José Amícola, ‘¿Puede hablar el sujeto subalterno?’, do orixinal en inglés ‘Can the subaltern speak?’, publicada no número da revista *Orbis Tertius* citada na bibliografía.



1. Introducción: obxectivos, metodoloxía e bases teóricas fronte a uns tipos particulares de ‘axencia’

Este traballo propónse o obxectivo específico de abordar a composición de diferentes instancias de soidade, problemáticas de comunicación, limitacións e prexuízos atinentes á imaxe da muller no clásico pioneiro *Mamasunción*, de Chano Piñeiro (1984), e en *Dúas letras*, de Fina Casalderrey e Eloy Varela (2011). A representación que se fai das mulleres nas dúas curtametraxes escollidas permite enfocarse na emigración de

Galicia a América con énfase na perspectiva das nais á espera de noticias transatlánticas.

O obxectivo xeral da proposta de análise da trama narrativa das textualidades fílmicas en cuestión, alén de mergullar na forma na que as mulleres foron vistas nunhas circunstancias particulares fronte á emigración dos seus fillos, é botar luz sobre realidades aínda moi presentes, recicladas en diversas derivas do desarraigamento, que dan cabida a conflitos no caso de múltiples roles e identidades, entre os cales os das mulleres que permanecen nos lugares de orixe ocupan un espazo relevante malia que non estarían protagonizando, en termos estritos, o fenómeno do desprazamento. Xunto co mencionado rol das nais, van ser consideradas outras participacións que engaden variadas concepcións arredor da muller e do xeito no que se lle deu imaxe e, nalgúns casos, voz. Neste sentido é fundamental o rol desas personaxes que virían a funcionar como ‘axudantes’, nestes casos na tarefa de facer posible a lectura das cartas chegadas do outro lado do Atlántico e, en *Dúas letras*, tamén na asistencia de producir a ‘propia’ escrita. Imos explorar, á súa vez, a mirada sobre esas nais protagonistas nos expresivos silencios que as constitúen.

Neste traballo non hai unha focalización nos aspectos teóricos e técnicos puntuais que refiren a unha caracterización do medio audiovisual seleccionado. Considérase, por suposto, de enorme importancia unha proposta de análise que tome os planos, a montaxe, o son, a iluminación, pero considerando que se elabora desde o terreo dos estudos literarios, optouse pola construción dunha hipótese de lectura da narrativa que xorde dos respectivos argumentos e das interaccións das personaxes, fundamentalmente no que implica en relación coa posición das mulleres nesa inviable ou dificultosa comunicación cos fillos ausentes.

Aspiramos a discutir aquí sentidos que reforzan ideas de pasividade e dependencia. Malia o illamento ao que están sometidas e as hostilidades do contexto, as mulleres representadas resultan vitais no proceso de comprensión do que se coñece da emigración nestas tramas. Os seus desenvolvementos amosan a ignorancia, os intereses, o esquecemento, a simulación, pero tamén as expresións de solidariedade que varían o foco da historia narrada e das interaccións sociais nas que son vistas e rexistradas pola cámara. Sobre a base do interrogante xa clásico ‘Pode falar o suxeito subalterno?’¹ de Gayatri Chakravorty Spivak, vaise ter conta de cuestións bibliográficas específicas que permitan logo contemplar, nestes textos fílmicos, a alternancia de linguaxe xestual, oralidade e escrita, e os medios de conexión —e de falta de encontro— entre diferentes latitudes, xeracións e xéneros polo medio epistolar.

Partimos da idea de Spivak segundo a que ‘[A] posibilidade de sentimento de colectividade aparece fortemente ocluída por mor da

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

2

Tradución ao galego da autora.

manipulación do axenciamiento feminino' (Spivak 1998: 16).² A condición das mulleres que imos considerar non é que sexa algo inherente a elas, por suposto, pero a situación de inferioridade coa que se asocia o subalterno encarna nelas nunha necesidade e dependencia doutros para poder establecer vínculo co máis prezado, o fillo que está lonxe. O concepto de 'subalterno', entón, xunto coas ideas de 'axencia' e 'axenciamiento' resultan apropiadas para ver ao longo da análise como determinadas limitacións que sofren as mulleres pendentes das noticias transatlánticas dos seus fillos emigrantes encérranas en dificultades de socialización con outras mulleres que quizais estean en similar condición e coas que poderían coincidir. Entre as asimetrías que deixan a esas mulleres nunha inferioridade en materia de decisións e acción, poder ou non poder ler pola súa propia conta é un elemento central. Pero para ter máis ferramentas teóricas á hora de considerar estas mulleres na viabilidade dalgunhas accións, e antes de pasar á análise das curtametraxes en si, é necesario establecer algunhas precisións en materia dos conceptos de *axencia* e *axenciamiento*, que se dan por sobreentendidos na afirmación de Spivak.

A *axencia*, en termos xerais como tradución do inglés *agency* e definida como 'capacidad de acción de los miembros de los grupos humanos en relación a los contextos en los que se insertan' (Belvedresi 2018: 6), trae aparelhada a trama propia do axenciamiento, sobre o que Gilles Deleuze e Félix Guattari teorizan en *Mil mesetas* (1988). Para o presente enfoque, temos que asumir que os roles femininos, os prexuízos vencellados a eles e os funcionamentos que se producen na dinámica de inserción nun sitio *outro* teñen lugar debido á existencia de enunciados previos nos que se constitúen.

A posibilidade de illar cada representación que escollamos é necesariamente unha abstracción que presupón a incumbencia —máis ou menos declarada, segundo sexa o caso— dunha multiplicidade de condicionamentos e problemáticas contextuais difíciles de quitar dunha dimensión que implique relación cos outros, mesmo que sexan relacións de fricción e falta de encontro. A abordaxe baseada nun método de individuación, que faga foco en personaxes clave da narrativa audiovisual seleccionada, vai estar amosando una estrutura apoiada en relacións sociais.

Rosa Elena Belvedresi explica que:

El agente histórico, en cuanto agente social, realiza sus acciones inserto en una trama de otras acciones, frente a las cuales puede tomar la iniciativa (es decir, decidirse a actuar o no) o bien reaccionar a lo dado. Al actuar, tiene la capacidad de actualizar las condiciones de los entornos sociales en los que está posicionado y, al hacerlo, sus acciones contribuyen a la reproducción social. Pero además de su inserción en un contexto social que le precede, y que en tal sentido podría denominarse 'objetivo', el agente tiene la capacidad de considerar el mundo desde un punto de vista que entiende propio. (Belvedresi 2018: 7)

Ao explicar a *axencia feminina*, Belvedresi refire que '[l]as mujeres, en cuanto agentes históricas, se enfrentan, como otros agentes al momento de actuar, a la tensión entre abrir posibilidades o reproducir lo dado' (2018: 7) e engade que hai particularidades vencelladas ao feito de seren mulleres (sen deixar de ter conta de que isto non é algo fixo e sempiterno; é, obviamente, unha construción).

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

2. As nais que están soas e esperan

A figura da nai funciona ao longo de diversas textualidades como elemento condensador de todo o que remite ás orixes. Vencellada a súa imaxe, como condición fundamental e necesaria, á orixe da vida humana, outros factores fundacionais adoitan estar asociados á súa figura. Deste xeito, a imaxe da nai sobrevoa os espazos primixenios de pertenza e recoñecemento: o da terra de nacemento —a terra nai—, o da lingua na que articulamos as primeiras palabras e coa que se forman os primeiros vínculos sociais e as primeiras aprendizaxes —a lingua nai—, por mencionar só dúas das metáforas máis habituais desa preponderancia da nai en termos reais e simbólicos. Porén, a imaxe das nais vencelladas a circunstancias fundacionais imprescindibles —tanto en termos estritos na súa función de xestación e reprodución como simbólicos, pensadas nun senso metonímico en termos de creación e nacemento— ten o lastre das limitacións e exclusións que pode traer aparelado ese rol. Apéndices das vivencias, da economía, das noticias (ou da falta delas) dos seus fillos, Tía Asunción e Áurea encarnan os corolarios da permanencia nos dominios do doméstico. Relegadas a un sempiterno segundo plano na dinámica migratoria, son mulleres que quedan a expensas de como se desenvolve a vida daqueles aos que elas deron vida.

Á súa vez, a figura da muller como nai adoita ter aparellada a ausencia de voz, ou polo menos de voz pública: ‘La mujer como madre es la antítesis de la oradora pública. Mientras que la oradora lucha con su inapropiada masculinidad, la madre personifica la feminidad aceptable, cumpliendo como cumple con su designado papel reproductor’ (Scott 2006: 129). A entrega e a dedicación *aos seus* —coa responsabilidade sempiterna que isto entraña— preséntana tradicionalmente como unha fonte de amor idealizado, na que o corpóreo case non ten sitio: ‘El amor común que emana de este corazón es el amor de las madres hacia sus hijos, que todo lo abarca y que es desinteresado y aparentemente asexual’ (Scott 2006: 131). Nesa condición, que non por antiga deixa de ser un factor para repensar e poñer en cuestión, preguntámonos: que rol xogou a linguaxe cinematográfica de Galicia á hora de colocar ás nais fronte a emigración? Que características evidentes e que connotacións non tan accesibles a simple vista presentan algunhas das mulleres que apareceron do lado dos que quedan na terra, ese costado da emigración que non deixa de ser parte da problemática pero que ás veces queda botado de lado? Estas preguntas despregan condicións dunha realidade histórica ben coñecida de Galicia, a da emigración —e para o caso destes filmes, a emigración transatlántica— pero que aquí focalizamos nun cruzamento no que esas condicións converxen potenciadas polo modo no que as mulleres son representadas e contadas na linguaxe de dúas curtametraxes case que calcadas e moi distintas ao mesmo tempo.

No contexto galego, é preciso considerar o aditamento de que esas nais teñen unha aparente posición central só debida á ausencia de homes por motivos migratorios:

Este matriarcado forzoso, que no real, en la organización familiar relacionado con la emigración hizo que la mujer, en ausencia del hombre, debiese atender todas las necesidades del hogar, de la explotación económica y en definitiva sustituir al marido en todos los terrenos. (Cagiao Vila 2001: 108)

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

Neste apartado, titulado cun sintagma que alude a un libro do arxentino Raúl Scalabrini Ortiz —*El hombre que está solo y espera*—, achegámonos a unha primeira mirada da concepción da muller que opera por debaixo da configuración das nais das curtametraxes en cuestión, pero que elas sabrán desarticular. Acerca da visión patriarcal da femineidade imperante neste período, indica Mary Nash que:

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la representación cultural dominante sobre las mujeres se basaba en el discurso de la domesticidad que evocaba el prototipo femenino de la perfecta casada, cuyo rol primordial era el cuidado del hogar y la familia. La representación cultural más frecuente de las mujeres era la de ‘ángel del hogar’, proveedora seráfica que sostenía a la familia. Conforme a este modelo, las mujeres debían ser modestas y sumisas y dedicarse amorosamente a sus hijos, maridos o padres, pero también debían desempeñar eficazmente su función de gobernantas de la casa. (Nash 1999: 25)

Nas dúas realizaciónes filmicas que analizamos neste traballo, as mulleres están lonxe de poder desenvolver unha tradicional funcionalidade de servizo e de coidados. Xa non hai, de feito, a quen coidar. As súas accións non teñen outros destinatarios que elas mesmas e a casa. Anxos dun fogar desaborido, baleiro, pasan os seus días, que transcorren longos e monótonos, cunha serie de actividades que fan por obriga e inercia.

Tampouco responde, de xeito ningún, a unha imaxe arquetípica ancorada en España, a

imagem arquetípica de Carmen, a heroína a que Prosper Mérimée dará vida, numa novela publicada em 1845 e que ficará imortalizada pela ópera em quatro atos de Georges Bizet, que estreou na *Opéra Comique* de Paris, em 1875. Morena, bela, sensual, provocadora, de paixões desmesuradas, a figura de Carmen parece perdurar no imaginário coletivo como a espanhola-tipo, imagem que se forma por sobreposição de traços comuns e que reúne, *grosso modo*, os traços físicos e morais mais distintos da mulher espanhola. (Cerqueira Pascoal 2017: 17)

De haber nestes filmes un ‘tipo’, sería o da muller galega recoñecible no sintagma ‘viúva de vivo’, representación que condensaría, de feito, a imaxe da espera e da ausencia: ‘la viuda de vivo – la figura que da forma a la ausencia’, como indica Ana Garrido González na súa análise do corpo e o rostro na muller que espera na obra de Seoane e Castela (2015: 254-255). É pertinente lembrar neste punto que ‘Rosalía le confiere cuerpo literario al oxímoron “viudas de vivos” en el libro V del poemario *Follas novas* (1880), titulado precisamente “As viúdas dos vivos e as viúdas dos mortos” e que con este oxímoro ‘pretendía retratar el drama y la injusticia de la emigración que en su presente [en el de Rosalía de Castro] sufría Galicia, y que, leído con ojos de hoy sigue vigente como relato de la emigración’ (González Fernández 2009: 100).

Ese relato da emigración ten no cinema galego un punto de partida célebre malia a curta historia desta arte nas producións de Galicia. Non é doado nin nunca determinante establecer instancias primeiras dun xeito absoluto, pero seguimos a Silvia Roca Baamonde na afirmación de que

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

son os filmes do realizador Chano Piñeiro xa nos anos 80 os que abundaron na fenda que a migración causou nas galegas e galegos. Coa curtametraxe *Mamasunción* (1984), e a longametraxe *Sempre Xonxa* (1989), Piñeiro destácase pola posta en imaxe das persoas que ficaron en Galicia a agardar a volta dos migrados. (Roca Baamonde 2021: 180)

A muller que espera ten en *Mamasunción* unha paradigmática manifestación da ausencia que, en termos de figura arquetípica, respondería ao modelo dunha eterna Penélope á espera dun Ulises encarnado na figura do fillo. O filme, dabondo coñecido e estudado por ser xa un clásico do cinema galego, merece nestas liñas, en función da posterior análise comparativa, unha sucinta síntese que tomamos dunha das lecturas feitas nas últimas décadas.

Mamasunción (Chano Piñeiro 1984) é un dos filmes fundacionais do cinema galego; unha curtametraxe que contou cunha axuda da nacente política audiovisual da Xunta de Galicia, realizada sen grandes recursos materiais pero con enormes doses de enxeño e talento, capaces de conmover espectadores de medio mundo.

Mamasunción aborda desde a ficción o tema da emigración a América. Unha anciá que vive nunha remota aldea do interior de Galicia agarda a carta dun fillo emigrado en México. Un día por fin chega a misiva, pero trae noticias nefastas: o fillo morreu e o contido desas liñas son a herdanza que compartirá a vella co concello. Acto seguido a muller marcha camiño da casa e alí queima os billetes recibidos. (Casudo 2015: 543)

Pola súa banda, *Dúas letras* (Fina Casalderrey e Eloy Varela, 2011), en evidente intertextualidade, é unha sorte de *remake*, tamén austera en recursos, que varía —e nalgunhas pasaxesedulcora, hai que admitilo tamén— os núcleos da narración que atinxen ao tema da emigración a América. Tamén neste caso unha anciá dunha aldea do interior de Galicia agarda carta dun fillo emigrado, pero en Arxentina. A diferenza do que ocorre en *Mamasunción*, a comunicación flúe, malia que non coa frecuencia que quereía a muller. O final, lonxe do tráxico desenlace de *Mamasunción*, non inclúe a morte do fillo, pero non deixa de facer prevalecer a amargura dunha ausencia que se prolonga, como o reencontro que moi dificilmente se concrete, polo menos no inmediato.

Podemos dicir que o predominio do doméstico nas curtametraxes que tomamos como obxecto de estudo veu reproducir unha longa estigmatización na que as mulleres permanecen na casa e asumen o seu rol sen desafiar o que tocou en sorte. Pero de nos apartar da imaxe máis enxebre e morriñenta, advertimos que, xa dende o pioneiro filme de Chano Piñeiro, hai unha muller que, en silencio e cunha postura só en aparencia desvalida, confronta moita adversidade. As mulleres que son vistas nestas curtametraxes como personaxes principais van cara a adiante e atopan recursos moi significativos, malia que teñan que arrastrar pola aldea os seus pasos cansos e soportar a mirada chea de envexa e de mala intención dalgunha veciña ('Vela. Aí vai. Hai corenta anos que vai ao correo e aínda non viu nin media carta. E vai todos os días!', di un personaxe en *Mamasunción*).

Nunha primeira mirada, poderíase afirmar que a pasividade é a constante da espera. A muller é vista como un ser que vive a expensas dunha hiperbólica espera: no filme de Piñeiro, corenta anos. Neste sentido,

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

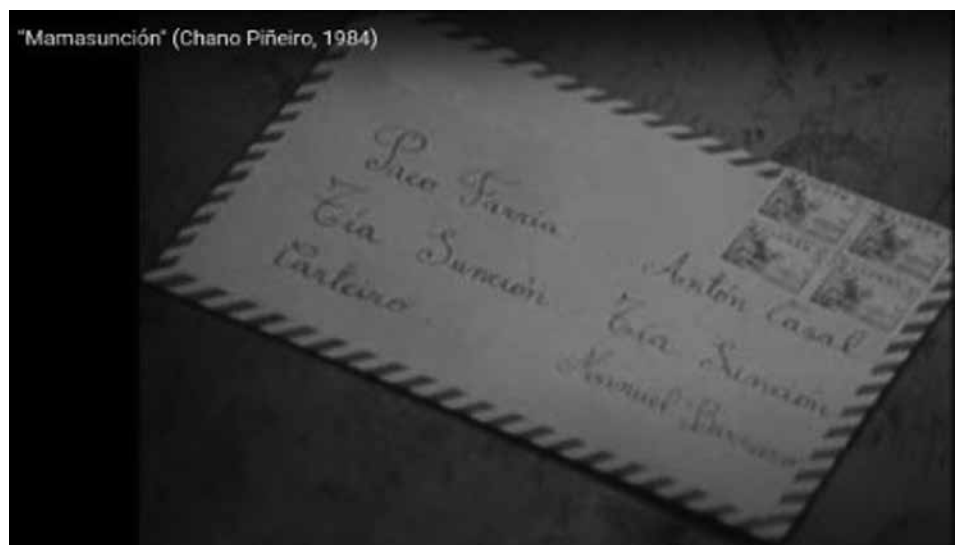
3

O formato dos fotogramas
incluídos no artigo está modificado
en función dunha mellor visibili-
dade na páxina.

Helena González Fernández compara a figura de Penélope coa ‘viúva de vivo’:

En la Penélope homérica el agobiante tiempo de la espera se marcaba con el incesante tejer y destejer, la clausura en la casa y el aislamiento en sus dependencias a salvo de los pretendientes. Las viudas rosalianas ‘tejen’ a la manera de las campesinas que se retratan en el siglo XIX, trabajando fuera y dentro de la casa, pero completamente solas. (González Fernández 2009: 109)

A ‘Penélope’ de Chano Piñeiro móvese tamén na soidade, dentro e fóra da casa. A ausencia é a do fillo. A mirada sobre a fotografía abre e pecha os días da muller, chamada por todos Tía Asunción e interpretada por unha muller de pobo homónima. A identidade onomástica, a diferenza doutros personaxes interpretados na curtametraxe por actores que non fan de si mesmos, adelgaza aínda máis os límites entre o representado e a realidade circundante e documentable, coma se non houbose practicamente filtros entre o sufrimento desa nai e o que podería sufrir unha auténtica nai chamada dese xeito. Mesmo aparece ela así nos créditos iniciais, en realidade, cunha grafía que replica a oralidade e xunta o ‘A’ inicial e o ‘s’ nunha mesma letra cursiva, o que subliña aínda máis un modo de ‘estar preto’ da personaxe.³ Só vai ser chamada Asunción Racamonde, con nome e apelido, nos momentos de solemnidade e por parte de funcionarios.



Nesta muller que non profire unha palabra ao longo de toda a curtametraxe, hai signos de resistencia, disidencia, anoxo. A expresividade dos planos é elocuente. Xa ante o retranqueiro ‘Bos días, Tía Asunción. Non vaia moi lonxe’ do home que ela cruza cando vai camiño á oficina de correos, o fastío da muller queda claro. Un segundo de cámara é dabondo para mostrar que ela comprendeu a ironía (é evidente que Asunción non quere nin pode ir moi lonxe) e que causou efecto o comentario.

Asunción é ben diferente ante quen a considera en serio e quen non. Os silencios e o seu marcado rostro son vistos pola dirección de Chano Piñeiro cunha sutileza de matices que desenvolven unha linguaxe que non require voz nin subtítulos:

O rostro sucado de engurras de Sunción Ogando constitúe o epítome de Galicia, simboliza a nai, o sufrimento da espera e a abnegación. E

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

xunto con outros elementos (actores amateurs, paisaxe, fala popular) axudan a conformar a 'verdade etnográfica' do filme. Mamasunción é unha 'viúva de vivo' (neste caso nai), ao comezo do filme cando vagabundeia agardando a carta do fillo, e será 'viúva de morto' no desenlace. (Cascudo 2015: 543)

O modo no que é vista esta muller na que se sintetizan varias coordenadas da problemática da emigración nítrese dun tipo de comunicación por momentos desigual. Poderíámonos preguntar pola decisión estética de que a muller que fai o papel principal non teña neste filme voz. As interpretacións poden ser varias e opinables; máis produtivo resulta atopar sentidos diversos e mesmo superpostos, sen que iso leve a unha contradición: que sumaría a voz de Asunción? O seu silencio expón máis claramente o contraste das diferentes actitudes da personaxe cara ao resto da aldea.

Despois do 'Non hai máis' do home do correo, nunha das tantas veces nas que, ao longo de corenta anos, recibe esa negativa, a cara da muller, enmarcada pola fiestra do mostrador, interroga cos ollos e coa postura. Coma se estivese nun confesionario invertido, no que a cara queda á vista e o non visible, o non diáfano, é o marco que a contén, Asunción é observada dende un ángulo lixeiramente desprazado, sen que iso sacrifique visibilidade do rostro.



A cámara non interrompe a mirada, non a capta de fronte, de xeito de non se interpor na comunicación entre o home do correo e ela, para quen, unha vez máis, non hai carta. Para rematar a negativa, piadosa pero contundente, do home do correo, á dereita está a parte superior do selo, erguido, como un instrumento forte e inapelable. Entre símbolo fálico e ferramenta de castigo, marca tamén as limitacións do tempo que se acaba.

A outra nai que está soa e espera e que constitúe o outro eixo fundamental desta análise é a señora Áurea, da curtametraxe *Dúas letras* (2011), dirixida por Eloy Varela e con guión e sobre idea de Fina Casalderrey, quen ademais é a filla da anciá que representa o rol de Áurea. A diferenza do que ocorre en *Mamasunción*, a persoa principal e muller que personifica esta outra nai dun fillo emigrado en América non son homónimas. Nun xesto de agarimoso recoñecemento, xa na caixa que inclúe o DVD do filme, e que contén materiais extra, figura, entre os contidos detallados no reverso:

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

‘Conversa coa guionista, o director e a primeira actriz (Teresa Fraga)’ (énfase nosa). O feito de que se denomine ‘primeira actriz’ a unha muller que non desenvolve ese oficio de xeito profesional, pero que o soubo facer para a ocasión, apunta a marcar unha individualidade e outorgar outro modo de visibilidade á muller. A lectura que aquí facemos sobre este punto non implica para nada un demérito na forma na que resolvía iso Chano Piñeiro en 1984. Polo contrario, como se observa cando nos referimos aos silencios de *Mamasunción*, é un recurso de enorme expresividade o que o director desenvolve alí.

Dúas letras, realizado no século XXI, retoma unha realidade de emigración de mediados do século XX, polo que, alén de que as tramas sexan en extremo semellantes, pódese establecer unha ponte no tratamento da temática da emigración. En ambos os dous casos, o que emigrou é un fillo, que marchou a América en busca de maior benestar do que lle podía brindar a España franquista. O fillo de Asunción marchou a México; o de Áurea a Arxentina. O primeiro non lle escribiu á nai máis que cando xa era dono dunha compañía. Non sabemos, en verdade, pero podemos sospeitar, que antes xa tiña medios como para establecer contacto e mesmo mellorar as condicións de vida da súa nai. Podería haber alí unha lábil lóxica ou polo menos un oco de información no que o filme non repara, e probablemente non teña por que facelo; pero non deixa de ser un punto cego e un tanto estraño na historia, un baleiro que deixa unha incomodidade. O fillo de Áurea en *Dúas letras*, polo contrario, escíbelle á súa nai con relativa frecuencia, pero sabemos que xa tamén pasaron anos desde que partiu. Naceu un neto de Áurea na Arxentina, ao que non coñece e probablemente xa non vaia coñecer en persoa. E respecto dos medios económicos, o fillo de Áurea non ten diñeiro dabondo como para enviar á súa nai. Sabemos a través deste fillo algo máis: non queda claro por que, pero si que o pai foi vítima do réxime franquista. Por exemplo, accedemos a unha anécdota na que Áurea se emociona ao referir como levaba a cabo o seu home o *estraperlo* e, disfrazado de garda civil, castigaba fisicamente ao burro para que, cando o animal vise un garda, fuxise con velocidade coa carga de contrabando.

Hai en *Dúas letras* un silencio e un baleiro de información respecto da contenda bélica. Podémolo intuír tamén en *Mamasunción*, nas rivalidades veciñais, nas posibilidades materiais duns e outros, pero sen mencións explícitas. O fillo respecta que a nai non queira falar (‘ya sé que usted no quiere hablar de cómo fue la muerte de padre ni de aquella locura, del enfrentamiento entre vecinos, y no lo haré, madre’, vai expresar na carta á que máis abaixo nos referimos con máis detalle). Podemos mesmo inferir que é probable que o fillo non só marchase para mellorar a súa condición económica, senón que tamén houbese un perigo de represión e mesmo de morte.

Pero centrándonos agora nas mulleres, unha das grandes diferenzas entre a nai que espera novas do fillo emigrado en América en *Dúas letras* respecto da nai presente en *Mamasunción* é que na curtametraxe de 2011 a muller fala, e fala moito. Fala con outros, consigo mesma, pregunta ao carteriro se non hai nada para ela, escolle dicir algunha mentira á veciña que non a quere ben, bosquexa oralmente o contido dunha carta para que o escriba a muller que a axuda e si a quere ben, quéixase, lembra o seu home, lembra o seu fillo de pequeno, pide que lle lean de novo a carta que recibe do fillo. Todo iso que non podía facer Asunción en *Mamasunción* —ou que se decidiu que non fixese— ten renda solta na expresividade e na oralidade de Áurea en *Dúas letras*. Porén, a súa soidade é tamén enorme, e como en *Mamasunción*, os días transcorren baseados na espera das cartas. Neste caso,

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

o esquecemento por parte do fillo non é tan radical, malia que, de todos os xeitos, hai sitio para un reproche que non vai chegar ao fillo, só expresado a modo de catarse. Quizais por esquecemento ou por agardar para reunir sempre máis diñeiro e poder mostrar unha posición económica máis acomodada, quizais por ignotas adversidades ou acaso tamén por desidia, os fillos demoran moito en escribir, non atopan tempo nin motivación para facelo máis a miúdo. No filme de Piñeiro é abismal esa demora: corenta anos. No filme de Casalderrey e Varela, o tempo é máis maleable (a nai que espera carta vai tachando cunha cruz no calendario os días nos que non hai noticias), pero non deixa de ser unha especie de tortura.

En *Dúas letras*, a distancia e o tempo son máis transitables grazas ao apoio de Consuelo, que lle le a carta a Áurea e establece unha relación de empatía e comprensión. O illamento é menor, e o contacto epistolar está mediado por unha representante da xeración do fillo, unha muller chamada, elocuentemente, Consuelo. Ela fai a lectura en voz alta da carta —tampouco Áurea, coma Asunción, sabe ler— e a ela encárgalle Áurea a escrita dunha resposta. Outra diferenza radical e esperanzadora respecto de *Mamasunción*: a nai en *Dúas letras* ten a quen responder e quen a axude a responder.

3. A sororidade (ou a ausencia dela)

A ausencia dunha solidariedade entre mulleres é moi marcada en *Mamasunción*. Cando finalmente chega unha carta, e tras durmir coa ilusión dun contido ao que aínda non se pode acceder —é evidente o analfabetismo da muller— a protagonista vai depender da lectura por parte dunha terceira persoa. Unha veciña vai ser a primeira que se ofrezga ou, mellor, que arrebate o prezado obxecto e pretenda ler en voz alta un contido inventado e malicioso:

—Aínda non liches a carta? Trae que cha leo eu! [Abre a carta]
‘Querida madre: aquí en México fai moito calor anque ás veces chove. Non escribín antes porque non tiven quen o fixera. Heille



*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

volver a escribir, anque non sei cando. Edelmiro.' Corenta anos pra facer esto... Toma!

O saber está, presuntamente, en mans da outra muller, que se apropia de xeito brusco do papel, que o manipula cun trato ben distante do agarimoso modo no que Asunción coidaba a carta. Tamén a postura física —a que le está de pé, a que recibe a lectura está sentada e encollida— denota que a situación máis poderosa está nos ollos de quen supostamente pode ler, a que mira desde arriba á outra. A que esgrime certo poder é a que emite coa súa voz e non permanece en silencio. Enriba diso, esa veciña ten unha longa vara; Asunción non ten nada e esconde as súas mans baleiras. A contracorrente de toda esta proliferación de marcas de desigualdade, emerxe unha vez máis un xesto sintético que condensa a mirada desconfiada de Asunción respecto da apresurada e fría lectura da veciña. Só con iso basta para descrer das palabras.

A segunda lectura, esta si xenuína reprodución en voz alta do escrito, prodúcese na voz de alguén que, como Asunción, está un pouco á marxe da vida en comunidade, nesa tensa convivencia con algúns veciños non moi empáticos co seu sempiterno deambular. Paco Farria, interpretado por Antón Casal, é un home novo que está sempre bébedo e camiñando de xeito oscilante e accidentado. Malia iso, dá mostras dalgúns saberes e tamén de empatía e vontade de colaboración. Paco sabe ler e pronuncia mesmo algunhas expresións en latín nas que remeda a alguén máis, de quen fai burla. A súa soidade é diferente á de Asunción pero hai unha sorte de irmandade que suplanta a que non se produce entre Asunción e un *par* como podería ser a veciña.

Paco Farria vai levando os seus días con pequenas tarefas que fai para outros e polas que obtén algúns cartos que inviste en viño. Non sabemos que tristeza ou que baleiro se agocha tras a fuxida deste home novo no refuxio do alcohol, pero si que é un home que non se recoñece nas veciñanzas da maioría daqueles cos que ten que alternar. El si é solidario con Asunción, non só pola fundamental escena da lectura da carta; tamén porque non reacciona interesadamente cando a muller recibe o diñeiro que herdou do fillo morto.

Feita a caracterización de Paco Farria, pasamos agora á análise da lectura en si. Esta segunda lectura feita na curtametraxe ten unha disposición dos protagonistas (lector e oínte) moi semellante á primeira (e falsa) lectura. O lector, parado; a oínte, sentada. Esta vez Asunción está sentada nun chanzo pero máis preto da altura de Paco. Ambos os dous están de perfil, o que denota máis conexión que a imaxe da lectura anterior, na que Asunción, sentada e encollida, non miraba de fronte á veciña que lía. Ademais, Paco acompaña o que le con reaccións acordes ao que sobrevén, a revelación. O estado alcoholizado e o seu sentido nubrado esvaécense por momentos coa lectura. Por algúns instantes, Paco sente parte diso que está a ler á par do que a súa vista vai poñendo en oralidade e transmitindo á nai que agardou durante catro décadas noticias de América.

A estrutura da carta é complexa: unha mensaxe dentro da outra. Por unha banda, as palabras escritas do fillo, longamente esperadas; pola outra banda, arrodeando esa carta do fillo, de quen xa só poderá haber palabras citadas e chegadas do pasado, vén a comunicación oficial da súa morte e a noticia de que a nai é herdeira do diñeiro que o fillo fixo en América.

Está moi traballado o modo no cal é vista a muller nesta escena, breve no tempo —nunha tamén breve realización: *Mamasunción* ten menos de vinte minutos— pero que contempla unha comunicación chea de detalles.

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

4

Máis especificamente, segundo apunta José Antonio Cascudo ‘[p]arece ser que Piñeiro se baseou nunha fotografía de Manuel Ferrol que retrata unha muller de Buño da que dicían que se volvera tola agardando por un mozo que marchara a América’ (2015: 543). Adrián Feijoo Sánchez recupera máis detalles do contexto no que se comentou isto: ‘O 24 de xullo de 1985, nun programa durante a inauguración das emisións da tvG, 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’ (Feijoo Sánchez 2019: 191).



Este é o único momento en todo o filme no que Asunción profire un son: ri. Fugaz pero alto e claro, o seu riso sobrevén cando Paco Farria remata de ler a seguinte frase do fillo de Asunción (e ningún dos dous sabe aínda que o fillo morreu): ‘Somentes me cómpre verme ao seu lado para sentirme feliz’. É un riso algo nervioso o da reacción da muller a esta frase, case un impulso que en verdade contén a emoción. Ela exprésase fronte ao lector pero, coherente co seu comportamento ao longo de todo o filme, manifesta o que sente dun xeito case circunspecto, sen esaxeración, e por iso resulta aínda máis conmovedor. A elección, por parte de Chano Piñeiro, de actores non profesionais para representar algúns papeis, e moi fundamentalmente o rol principal, o de Asunción, é interesante por diferentes motivos. Aquí, por exemplo, nótase unha pequena demora na reacción, unha aparente imperfección ou chegada a destempo da emoción —opinable, abofé, porque non é algo que se poida medir en termos estritos—, pero que contribúe a configurar unha imaxe de tenrura máis lograda que se estivese perfectamente calibrada.

Piñeiro, que se inspirara para a composición de *Mamasunción* nunha anciá que agardaba sempre por noticias do seu mozo emigrado en América,⁴ minimiza calquera filtro artificial xa dende a elección dunha anciá que representa a alguén que leva o seu mesmo nome. A presenza d outras persoas que actúan e das que podemos deducir que non son tampouco actores profesionais tamén é un acerto para a construción dunha verosimilitude que replica o ambiente representado, o hostil do día a día, a convivencia ardua, o clima traballoso. Os movementos marcados, exacerbados por demais, contribúen a subliñar iso, sobre todo nas persoas maiores. A ‘Xentiña de Baíste e Rubillón’ incluída nos agradecementos do final, con agarimo, non deixa de ser un grupo de persoas anónimas, esenciais para o filme pero tamén un tanto alleas, e esa estrañeza é boa para o produto estético resultante. Torna máis áspera a contorna, máis hiperbólicas as friccións entre a xente.

Volvendo ás particularidades da lectura, é un punto culminante cando irrompe o castelán que rodea e contén a carta do fillo. Referímonos á comunicación oficial da súa morte, que aparece materialmente ao final da carta e que por iso Paco Farria só le cando rematan as palabras do fillo de Asunción:

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

Nota: Para Doña Asunción Racamonde, del Consejo de Administración de Racamonde S.A., México D.F. Enviámosle carta manuscrita que dejó su hijo para usted el mismo día en que falleció. En breve, tramitaremos la herencia que a usted le pertenece y que debido a su gran volumen tendremos que enviarle en varios plazos. Atentamente, el Consejo de Administración de Racamonde S.A.

Esas palabras obturan toda posibilidade de espera e desencadean a decisión final da nai, que vai rexeitar a materialidade herdada. O diñeiro non pode suplir perda tan sentida como a morte do fillo. Ela vai rebelarse, entón, unha vez máis e ao seu modo. A resistencia de Asunción vai *in crescendo*. O primeiro que fai, cando irrompen na aldea as persoas que preguntan por ela e a buscan para facer a entrega, é un xesto co que sinala que ela está nun sitio no que non está. É entrañable como capta a cámara a indicación da propia Asunción cando chegan os funcionarios co diñeiro do fillo. Pregúntanlle pola casa de Asunción Racamonde e ela, sentada a carón do camiño, agora sen ningún sitio cara a onde ir, nin sequera ao correo, sinala cara adiante para que os funcionarios sigan a súa marcha. Cun aceno sinxelo, pequeno, expresa algo que resulta case unha conciencia de disociación. Sen que faga falta teorización ningunha, a muller está non só manifestando que non lle interesan os cartos, dalgún modo está tamén a dicir que ela xa non está enteiramente alí onde está.

Uns instantes despois, cando a muller xa non pode negar a súa identidade, malia que permaneza no mutismo de sempre, accede a volver á súa casa, na porta da cal recibe os cartos; pero lonxe de aceptar pasivamente o destino, parece ter planeado xa o acto no que vai queimar o diñeiro. Asunción pon un límite simbólico e literal. Pecha a porta e fóra quedan as autoridades e a aldea toda. Ela, soíña, encollida, ten nese momento a determinación e a posibilidade de actuar e non deixarse invadir. Bota ao lume o diñeiro do que tanto as autoridades locais canto os veciños —excepto Paco Farria e o solitario neno que se entretén botando pedras— se queren apropiarse.

Pola súa banda, *Dúas letras* permite que dúas xeracións e dúas mulleres coincidan e compartan as penurias da diáspora. A orde dos factores é diferente, como en espello respecto de *Mamasunción*. Tamén neste caso hai máis dunha lectura da carta do fillo emigrante. Pero a primeira é a lectura xenuína do contido, mentres que a segunda é mentira e está a cargo da propia Áurea, que non sabe ler pero inventa novas cheas de cor e promesas para que a veciña que non é comprensiva cos seus sentimentos de espera sinta envexa. Haberá, tamén, unha especie de terceira versión da carta do fillo, pero xa abordaremos esta cuestión oportunamente.

É importante comentar que os realizadores de *Dúas letras* tomaron a mesma decisión de Chano Piñeiro no que refire á elección dalgúns actores non profesionais para a interpretación de roles principais. A nai do personaxe emigrante é, neste caso, a nai na vida real de Fina Casalderrey, a autora do guión e quen xestou a idea. A veciña, que non ten nome pero á que nos imos referir con bastante detalle, chámase na vida real Claudina Casalderrey. O mesmo ocorre co labrego: Celso Casalderrey. Participa no filme mesmo o marido de Fina Casalderrey.

A aludida veciña dille ao comezo a Áurea, rindo da súa espera cada día na porta da casa: ‘Vállame Deus! Aínda vai pensar o carteiro que queres algo con el! Vas quedar tesa como un pau [polo frío]. Métete dentro, muller!’, ao que Áurea responde: ‘Métete ti na túa vida! Anda!’. E outra vez

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

a veciña arremete: 'Ai, muller, eu non cho dicía por mal. Eu sei que teu fillo esqueceuse de ti como hai Dios. Mira para min, que o meu home... Non teño carta del hai moitos anos e mais aguanto'. E marcha con xesto amargo. É interesante que a hostilidade persiste, pero podemos recoñecer tamén que hai un fondo común no sufrimento de ambas as dúas. Nótase aquí, a diferenza das veciñas de *Mamasunción*, que lavan na fonte e critican a persistencia de Asunción dun xeito desapegado, que estoutra muller quedou á espera dun home e que este non deu máis sinais. As dúas sofren pero non logran atoparse nun sentimento de solidariedade. É posible que vellos rancores (vencellados á Guerra Civil?) resentisen a relación.

Cando chega carta, a cámara rexistra de perfil a sorpresa de Áurea ante a entrega, que é máis cálida que en *Mamasunción*. Non ten que ir ela buscar a carta ao correo. O carteiro vén asubiando e dille: 'Áurea, aquí está', ao que ela responde 'Dios cho pague, meu filliño', e el replica: 'Non hai de que. Que sexan boas novas'.



Ela, como Asunción, vai durmir aínda sen ter idea do contido (pregúntase: 'Que me dirás aquí, meu fillo? Como andarás por eses mundos de Dios?'). Nunha realización vinte e oito anos posterior a *Mamasunción*, pero que reflicte tempos semellantes en materia de vivencia da emigración transatlántica dun fillo, volve aparecer o analfabetismo como unha das marxinacións ás que as mulleres foron sometidas por longo tempo: 'Nin sequera sei o silabario. E ata para saber de ti, necesito que me acudan. Claro. Disque para que queríamos escola as mulleres. Pois para aprender a ler, centella!'.

O contexto, porén, é algo máis prometedor que o de *Mamasunción*. Mesmo a imaxe da mesa de noite ten unha fotografía de celebración. E non aparece un reloxo colgado na cabeceira da cama, senón un interruptor co que se acende a luz.



*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

A primeira lectura, que é a que transmite o contido verdadeiro, non está a cargo dun home solitario e bébedo, como Paco Farria en *Mamasunción*. Faina dona Consuelo, quen non só le en voz alta para Áurea, que foi durmir a noite anterior sostendo nunha forte aperta a carta que aínda non podía ler; Consuelo tamén fai os silencios necesarios para deixar que a anciá interrompa, comente, amplíe.

E cando en *Dúas letras* se pasa ao castelán, a diferenza das malas noticias que isto implicaba en *Mamasunción*, o que chega é o castelán pratense do fillo que escribe desde Bos Aires. Hai mesmo un uso dalgún termo moi propio de Arxentina, como o agarimoso *viejita* para referirse á nai. A carta mestura experiencias traumáticas na emigración, como o sufrimento dunha enfermidade grave ou as penurias económicas, con lembranzas cálidas que conmoven á nai e fan interromper a lectura con anécdotas da propia Áurea, mesmo cousas que o fillo descoñece (ao contrario do que pasaba en *Mamasunción*, onde era a nai a que menos coñecía e sabía).

Outro elemento que se resignifica respecto de *Mamasunción* é o lume. En *Dúas letras* non vai haber queima de diñeiro (non hai posibilidade de envío de diñeiro desde América, abofé), pero o lume aparece nunha lembranza á que o fillo na carta lle dedica varias liñas: a dos invernos nos que Áurea lle daba calor a carón da lareira e aliviaba os efectos do frío. O lume, entón, neste caso, lonxe de destruír, aparece como fonte de calor e como símbolo do fogar da infancia.



Imos aludir agora cun pouco máis de detalle ás outras instancias de realización de lectura do que a nai non pode ler cos seus propios ollos. En tanto espectadores, como xa se deixou entrever, accedemos a dúas lecturas textuais desta carta e a unha carta falsa. A primeira, completa e xenuína, é a lectura a cargo de dona Consuelo, a quen xa nos referimos e a quen Áurea primeiro lle pide que lea amodo e con interpretación ('Léama amodo, se fai o favor, coma se fora [sic] o meu fillo') e logo pide que lla volva ler, polo cal a lectora fai un silencio comprensivo e volve ler. Neste caso xa non accedemos a unha lectura completa, é como que a cámara as deixa ás dúas soas na intimidade dalgúns instantes, ademais de aforrar unha reiteración enteira. Dáse paso, finalmente, a unha pasaxe na que Áurea, xa soa na casa, lembra de memoria algunhas pasaxes e as actualiza na súa mente coa voz do fillo.

A segunda lectura da carta do fillo é feita oralmente por Áurea. A muller inventa boas noticias para non revelar o auténtico contido á veciña innominada. Supoñemos que Áurea non quere, por exemplo, que a outra muller saiba das súas desgrazas. O fillo contara que os últimos tempos non foran bos para el, a súa muller e o seu propio fillo. A súa esposa sufriu nada menos que tuberculose. Ademais as cousas non lles van ben polo lado do

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

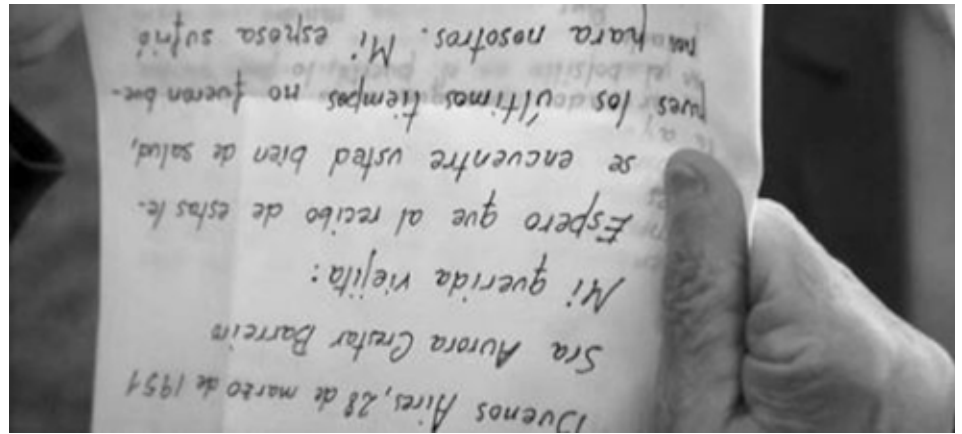
económico. Aínda seguen, en 1951 e despois de moitos anos, empeñados polo diñeiro que gastaron en mercar o billete do barco para emigrar. O panorama de se desfacer da débeda non é tampouco bo porque os intereses seguen a medrar. No medio, temos unha escena similar á da falsa lectura de *Mamasunción*, na que unha veciña pretendía ler un contido do que Asunción desconfiaba, pero aquí oposta nalgúns elementos esenciais: Áurea crea fronte á súa propia veciña un contido esaxeradamente positivo e promisorio. A escena replica aquela escena de *Mamasunción* de lectura falsa da carta do fillo emigrado pero no sentido contrario, xa desde as posicións das mulleres. Áurea atópase máis arriba e ten nas súas mans a carta. A veciña vén de participar nalgunha actividade relixiosa (pregunta a Áurea se non foi á Misión e enriba leva un Rosario na man). Nótase a hostilidade xa desde que a veciña aparece na escena. Os animais saen fuxindo espantados polo paso firme e os berros da muller, que son de saúdo pero tamén de intromisión e ruptura da calma. Marca unha distancia tamén o reproche que lle fai a Áurea por unha cuestión económica e podemos estar certos de que oculta o seu propio analfabetismo tras a escusa de que non ve ben porque non vendeu, como Áurea, un año para mercar lentes. Esta volta Áurea non acusa recibo da hostilidade, mantén o seu sorriso impasible e afirma, suave pero retranqueira: 'Se queres, cha leo eu'. E xa logo sobrevén unha serie de grandezas, na suposta lectura en voz alta, pouco verosímiles pero que fan efecto na veciña. Nesta versión falsa da carta, o fillo, a súa muller e o neto están en América moi ben economicamente, ben tamén de saúde, Migueliño, o neto de Áurea, é case médico (na versión verdadeira e orixinal só sabemos que vai moi ben nos estudos) e todos van coller un avión en calquera momento para estaren con Áurea, que xa nin vai ter que saír para ir á visita do médico, posto que vai ter ao seu neto na casa... Ante a presunta felicidade de Áurea e os seus, a veciña inventa que ten o caldo no lume e marcha apresuradamente. A felicidade allea, desde a pequenez humana da persoa no acto de ser envexosa, non pode sequera ser vista nin oída.



A tensión é innegable pero algo as reúne na exclusión: ningunha das dúas pode ver que a carta está invertida. As dúas quedan fóra dese aceno de complicidade ao espectador.

A terceira realización de lectura en voz alta da carta está parcelada —aparece primeiro unha pequena parte e ao final da curtametraxe outra parte máis extensa— e consiste na voz en off dun home que representa a Miguel, o fillo emigrado, e volve ler unha parte da súa propia carta, cun marcado sotaque arxentino de Bos Aires. É interesante como se produce unha sorte de montaxe entre a segunda lectura por parte de Consuelo (que é parcial, non unha lectura completa) e unha frase na que toma a palabra a

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez



voz dun home novo, o fillo, que vai volver ao final e pechar a curtametraxe. Na última escena, despois da excitación coa que mente Áurea sobre supostas novas de grandeza que veñen de América, queda soa e chora, sostendo forte a carta, e a voz do fillo remata con agarimo. Queda algunha esperanza, pero tamén a marcación da evidente ausencia que dificilmente cambie.



4. Entón, poden *as subalternas* falar? Algunhas conclusións

Volvendo ao sintagma do célebre artigo de Spivak mencionado ao comezo desta lectura como pedra de toque da consideración do accionar ou das resistencias da muller, das *axencias* e do *axenciamento*, parafraseamos neste apartado final ese interrogante pero centrándonos nestas mulleres mantidas, nalgún sentido, na condición de subalternas, nunha inferioridade de condicións, nuns movementos limitados a un percorrido unidireccional que só ten a esperanza de noticias, nunha dependencia de que alguén que manexa outras destrezas e saberes as auxiliien, ‘sexan os seus ollos’, traian a voz dos seus fillos. Elas son —e son vistas como— as que quedan. Isto é así porque permanecen no lugar de orixe pero tamén porque son unha especie de resto que deixa a emigración. Son as que viven e contan o tempo dos outros, dos que marcharon. A súa vida pasou a estar rexida desde un sitio que non coñecen nin coñecerán.

As reaccións e interaccións analizadas dan conta de que, malia que nos comezos do cinema galego, e particularmente na realización paradigmática na representación da nai do emigrante, *Mamasunción*, literalmente a muller non fala, as vías de expresión son moitas, ricas e complexas. Pola outra banda, nunha versión que está construída case en espello con *Mamasunción*, *Dúas letras*, o moito falar dá cabida a matices e informacións

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

que brindan máis pormenores do contexto, pero iso non quita que o silencio constitutivo da soidade deixe de ser determinante.

Alén da lectura concreta que elas necesitan, na que a colaboración e a comprensión dun outro ou dunha outra son fundamentais, nese intre no que alguén lles está a ler, tamén ocorre que, dun xeito máis profundo, alguén está a velas. O modo no que son vistas é tamén o modo no que son consideradas, por iso todos os detalles que se poden analizar nestas dúas curtametraxes, tan breves como substanciosas, permiten pensar na complexidade desas situacións limitadas, tanto nas instancias de recepción canto no acto de proferir as súas propias letras, o que non impide, como vimos, medios alternativos para deixar claras as súas conviccións e as súas estratexias.

Nestes tempos nos que son outras as materialidades de comunicación, non deixa de haber unha realidade excluín-te para moitas persoas, e fundamentalmente para moitas mulleres maiores como as nais que analizamos aquí, nas que se segue a dificultar o acceso a unha maleabilidade na expresión nos medios dispoñibles. As formas do analfabetismo son outras pero sen dúbida o analfabetismo funcional de quen depende doutros para ler ou non perder as mensaxes, que por múltiples vías e redes poden chegar dos fillos emigrados, replican sentimentos como os das nais representadas por Piñeiro e por Casalderrey e Varela. A solidariedade daqueles que as logran ver, que as rexistran, que recoñecen, malia que non explicitamente, as súas carencias, malia que se poda discutir que cheguen a poñer en cuestión unha trama de desigualdades atávicas, si que move o foco de centralismos vencellados á emigración e ocúpase das que quedan. Claramente non é o caso da Galicia actual, por suposto; pero os modos en que foron vistas, artisticamente narradas e postas en escena Asunción e Áurea botan luz sobre sentimentos de distancia, medo, espera e descoñecemento universais e cada vez máis complexos por mor da multiplicación de vías para chegar comunicacións, pero tamén para facer máis patentes as desigualdades de acceso. Hoxe en día non se ten que botar man quizais dalgunha persoa que auxilie na lectura, pero si ocorre en moitos países que as nais que agardan novas dos seus fillos van depender de quen lles aprenda a utilizar a tecnoloxía ou directamente de quen manexe por elas os aparellos e redes que permitan a comunicación. Afrontando faltas de paciencia e sentimentos de exclusión, o illamento desas nais volve depender doutros con máis actualizado acceso á educación e medios de desenvolvemento.

O modo no que foron vistas —e narradas e filmadas— estas mulleres galegas ben pode resoar noutras latitudes e noutras distancias e perdas, para pensar a realidade doutras mulleres que seguen quedando soas e esperan.



Mulleres galegas e emigración transatlántica. De Mamasunción a Dúas letras (ou de como a figura da nai toma a palabra)
Mariela Sánchez

Obras citadas

- BELVEDRESI, Rosa Elena, 2018. 'Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas', *Epistemología e Historia de la Ciencia* 3(1): 5-17.
- CAGIAO VILA, Pilar, 2001. 'Género e inmigración: las mujeres inmigrantes gallegas en la Argentina', en Núñez Seixas 2001: 107-136.
- CARRERA GARRIDO, Miguel & Mariola PIETRAK, coords., 2015. *Violencia y discurso en el mundo hispánico: género, cotidianidad y poder* (Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros).
- CASALDERREY, Fina (guión) & Eloy VARELA (dirección), 2011. *Dúas letras*. (Galicia: Mariano García & Eloy Varela producións).
- CASCUDO, José Antonio, 2015. 'Vikingland e a epopeia da emigración', *Madrygal* 18: 541-546.
- CERQUEIRA PASCOAL, Sara, 2017. 'Carmens e Lolás: Representações da mulher espanhola na Literatura de Viagens portuguesa da segunda metade do séc. XIX', *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI – ISCAP* 5: 1-17.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI, 2010 [1988]. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez coa colaboración de Umbelina Larraceleta (Valencia: Pre-textos).
- FEIJOO SÁNCHEZ, Adrián, 2019. 'A emigración no cine de Chano Piñeiro', *Casa dos espellos* 2: 182-203.
- GARRIDO GONZÁLEZ, Ana, 2015. 'Viudas de vivos. La representación desde el exilio gallego de la vulnerabilidad y la violencia en el cuerpo y el rostro de la mujer que espera, a partir de la obra de Luís Seoane y Alfonso Daniel Rodríguez Castelao', en Carrera Garrido & Pietrak 2015: 251-270.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena, 2009. 'La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro', *Lectora* 15: 99-115.
- LAGARDE, Marcela, 2005 [1990]. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (México: UNAM).
- NASH, Mary, 1999. *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil* (Madrid: Taurus).
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M., ed., 2001. *La Galicia Austral. La inmigración gallega en la Argentina* (Buenos Aires: Biblos).
- PIÑEIRO, Luciano [Chano] (guión, produción e dirección), 1984. *Mamasunción* [curtametraxe]. (Galicia: Luciano Piñeiro producións cinematográficas).

*Mulleres galegas e
emigración transatlántica.
De Mamasunción a Dúas
letras (ou de como a figura da
nai toma a palabra)*
Mariela Sánchez

ROCA BAAMONDE, Silvia, 2021. *A representación do pobo galego a través da creación de personaxes de ficción das longametraxes cinematográficas* [Tese de doutoramento]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

SCOTT, Joan W., 2006. 'El eco de la fantasía: La historia y la construcción de la identidad', *Ayer* 62(2): 111-138.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1998) '¿Puede hablar el sujeto subalterno?', trad. de José Amícola, *Orbis Tertius* 3(6).
http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf