

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Estación central de Brasil

Autor/es:  
Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:  
Lomillos, MÁ. (1999). Estación central de Brasil. Banda aparte. (14):7-9.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42330>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



## TICKETS

E

## STACIÓN CENTRAL DE BRASIL

(Central do Brasil, Walter Salles, Brasil/Francia, 1997, color, 106 min.)

Miguel Ángel Lomillos

## BRASIL VUELVE A MIRARSE A LA CARA

Al querido maestro del cinema, Ismail Xavier

Pocas cinematografías en el mundo pueden disfrutar de un movimiento de renovación, propiciado en los años 60 con la eclosión de los nuevos cines comandados por la *Nouvelle Vague*, tan enriquecedor como el *cinema novo* brasileño (Rocha, Pereira dos Santos, Diegues, Guerra, Lima, Hirzsmann, Andrade) y su hijo "putativo", el llamado *cinema marginal* o *udigrudi*, un cine experimental y underground que surgió a finales de dicha década, en parte como contestación al cine de autor o cine erudito que dirigía el grupo de Glauber Rocha (Sganzerla, Bressane, Tonacci, Trevisan, D'Almeida, Capdevila). Estos dos grandes movimientos o estilos, a pesar de sus diferencias fundamentales (la que hay, por decirlo con dos términos ya emblemáticos, entre "la estética del hambre" y la "estética de la basura"), confluyen en aspectos tan cruciales como una inquebrantable libertad estética y un diálogo fructífero *entre ellos* y con su público brasileño que generó una dinámica propia de hablar sobre el país y su realidad tanto histórica como inmediata. Había un diálogo constante entre las propias películas y sus espectadores porque, con más o menos sentido crítico e incluso con transgresoras actitudes deconstructivas, había una referencia constante a cuestiones comunes del país, una "comunidad imaginaria" sobre la que discutir (el cine no era una parte más de la cultura brasileña, era la manera más radical y fecunda de pensar sobre Brasil).

En los años 70, los eximios representantes del *cinema novo* se apoltronaron sobre el regazo de papá Estado —la empresa cinematográfica Embrafilme— y el anquilosamiento tanto estilístico como de las eternas cuestiones planteadas bajo la rúbrica de lo "nacional-popular" provocó

el progresivo alejamiento del público. Por su parte, el *cinema marginal* se fue disolviendo poco a poco carcomido por su propia radicalidad, las dificultades económicas y el boicoteo de los exhibidores y los media. Con los años 80 llegan el colapso posmoderno —sobredosis de citas, cine de género, sobre todo el *cinéma noir*, ambiente urbano de peligros y sobresaltos, vacío y asepsia— que llegará a la práctica desaparición de la producción de películas en ese agujero negro que fue el gobierno Collor de Melo en los primeros años 90. En todo ese periodo de receso y deceso del cine, las telenovelas o culebrones brasileños ocupan con sus historias realistas, banales y directas la inmensa demanda de ficción del pueblo de la "samba y fútbol" (también televisados, como todo el mundo sabe).

*Estación Central de Brasil*, realizada en 1997, trae consigo esa voluntad de

aglutinar y representar el conjunto del país —inscrita en el propio título— y recupera la senda perdida que inauguró, o más bien consolidó, el *cinema novo*. Pero, obviamente, no lo hace con las libertades y rupturas estilísticas que caracterizaron a aquél, sino mediante la arquitectura sencilla del cine actual que busca *conectar* con el amplio público. De hecho, la película ha sido todo un acontecimiento en Brasil, donde público y crítica de nuevo (*¡por fin!*) se han identificado con su cine, con un cine de personajes, espacios y tramas volcados a su realidad. Ciertamente, los tiempos son otros, la radicalización ideológica y estética del *sesentayochismo* poco tiene que ver con este tufo neoliberal de simplificación globalizada que inunda maneras, mentes y mercados, pero la realidad económico-social brasileña, que vive todavía las graves diferencias y desmanes de ese proceso que algunos autores han definido como "modernización conservadora", sigue en rigor siendo la misma antes que ahora (los recientes descabros de la bolsa y la imparable crisis, tras la breve y falsa euforia del "Plano Real", ponen en cuestión una vez más el ufanista discurso oficial de "país del futuro").

Esta recuperación del "imaginario propio", esta vuelta al Brasil profundo casi no podría darse de otra forma que mediante la *búsqueda del padre*, el problema de los orígenes y de la identidad, una cuestión que atraviesa toda la cultura brasileña (y



Estación Central de Brasil, 1998



Estación Central de Brasil, 1998

especialmente el cine ha sido sensible a esta cuestión) y aunque aparece envuelta inevitablemente de cierto perfume psicoanalítico, en un país excolonizado —pero siempre ex-plotado— y poliédrico como Brasil adquiere proporciones más amplias y complejas.

El pertinaz deseo del niño de ir en busca del padre, una vez que queda huérfano de madre en la gran urbe que acaba de devorarla, necesitará del amparo de esa mujer sin escrúpulos que trabaja como escritora de cartas en la estación de tren (cartas de amor, de esperanza en un reencuentro, de lo mejor o peor que van las cosas de esa gente anónima y analfabeta que pulula por la estación). Esta mujer, Dora<sup>1</sup>, profesora jubilada, vive sola, y sin afectos en un suburbio

pegado a las vías del tren. Seguramente su único pasatiempo se reduce a releer con amarga ironía, tal vez en compañía de su vecina prostituta, las cartas que luego decidirá, en función de un particular antojo que no esconde sus muchas desilusiones y carencias, si van a la basura, al correo o al cajón llamado "purgatorio" o de la segunda oportunidad. El total desamparo del niño Josué vendrá a traer para esta mujer los recuerdos casi esterilizados de su desdichada infancia y la paulatina toma de contacto con el mundo desde el corazón, pero antes tendrá que pasar por la prueba de fuego de vender (y luego rescatar) el alma (los órganos) del niño a la mefistofélica mafia que comercia con tan "rentable" producto.

Por eso, aunque el viaje en busca del padre tenga algo o bastante de huida de esa urbe infernal (nada que ver con el "Río de Janeiro, ciudad maravillosa" que nos venden las agencias de turismo), el destino del mismo no es otro que el Nordeste del país, el *sertao*, la tierra agreste y rural del Brasil

más pobre, un espacio ya emblemático de la literatura y el cine brasileños. De nuevo debemos recurrir al *cinema novo* para enfatizar la importancia de este escenario primordial donde se confrontan las diversas fuerzas sociales, un litigio sobre un fondo mítico y arcaico que bullía en clave política y del cual emergían, como los dos términos de una ecuación, la extrema pobreza y el profundo fervor religioso<sup>2</sup>.

En la primera época del *cinema novo* el tema de la religiosidad popular era severamente criticado como alienación. Poco a poco se empezó a asumir la sincrética religiosidad del pueblo brasileño como parte "positiva" e irrenunciable de la cultura popular (en este sentido, *O amuleto de Ogum*, de N. Pereira dos Santos, 1973, está considerado como su paradig-

ma). En los últimos 15 años Brasil, "el país con mayor número de católicos del mundo", ha conocido la irrupción y penetración de todo tipo de credos y sectas — un proceso global, ciertamente, pero que en este país, debido a la idiosincrasia "espiritual" del pueblo brasileño y a la permanente situación de inestabilidad, crisis y desatención de los poderes públicos, el impacto ha sido fuera de lo común. En *Estación Central de Brasil*, W. Salles se limita a describir o exponer *literalmente* un estado de cosas a través de personajes (el camionero evangelista), grandes celebraciones de fe (peregrinaciones, exvotos, lugares de devoción) y, sobre todo, los omnipresentes elementos del "decorado" (no existe un hogar, vehículo o espacio público sin las consabidas imágenes, figuras y máximas religiosas). El filme, por tanto, traduce perfectamente esa excesiva atmósfera religiosa que se respira en el país, pero eso se da como algo que "está ahí", sin necesidad de pronunciarse al respecto (como hacían los cinemanovistas, ya fuera mediante la crítica o la adhesión, pero asumiendo siempre las contradicciones). La distancia de Salles ante el fenómeno religioso, que no obstante se esfuerza en "mostrar", refleja una mínima predisposición a criticar, o tal vez una voluntad de comprender sin comprender. Queda abierta al espectador, como siempre, la competencia de juzgar: a algunos les parecerá "suficiente" esta discreta sujeción a la descripción; otros echarán de menos, no ya la valoración, sino el riesgo a dialectizar las cosas, cualidad siempre comprometedor pero fundamentadora del auténtico creador.

1. La actriz que interpreta este papel, Fernanda Montenegro, es una veterana del teatro, la telenovela y de algunos filmes del *cinema novo* (*A falecida*, *Eles nao usam black-tie*). La que está considerada como mejor actriz brasileña parece "no costarle" nada lidiar con la naturalidad de un niño, Vinicius de Oliveira, que trabaja de limpiabotas en el aeropuerto de Río de Janeiro.  
2. Cómo no recordar esos extraordinarios filmes de la primera época del *cinema novo*: *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos) y *Los fusiles* (Ruy Guerra), todos ellos filmados en el *sertao* brasileño. En el proceso de renovación que vive el cine brasileño, auspiciado por la Ley del Audiovisual (1993) —las grandes empresas del país pueden financiar, como parte de sus impuestos, un gran porcentaje de la producción—, han aparecido varias cintas que retoman este paisaje mítico: *Corisco y Dadá*, de Rosemberg Cairry, *Memórias do Sertao*, de José Araujo y *Baile perfumado*, de Lirio Ferreira y Paulo Caldas.



En este sentido, revierte con cargo al cineasta la capacidad crítica que desarrolla en algunos aspectos (violencia urbana, crítica a la TV y su relación con el "dinero fácil", la venta de niños...) o la "destreza técnica" para articular construcciones simbólicas fácilmente codificables (el uso ya referido de las cartas por Dora que se cerrará, expresado de manera sutil, con la toma de conciencia de depositar "todas" las cartas en el correo y hacer uso del mismo enviando una a su nuevo amiguito; el ciclo de la peonza —golpes del niño contra la mesa de la escritora, objeto fatal que "provoca" la muerte de la madre, identificación con el padre y los hermanos carpinteros—; la referencia a la fotografía como memoria, reconocimiento y familiaridad, etc), frente a la falta de articulación de ese universo religioso pregnante.

En rigor, este emotivo filme está preocupado en mostrar la confianza en valores y posibilidades, en afectos y destinos. La necesidad del padre es el rechazo del niño a convertirse en un ser marginal. A pesar de que tal padre nunca aparecerá, tan sólo es una sombra, un borracho que despilfarra sus bienes y su familia por el alcohol (metáfora del país que va a la deriva por culpa de sus "padres" políticos, económicos, religiosos...), existe la posibilidad de construirse un futuro, sea con los lazos familiares (los hermanos del Nordeste) o con los sustitutos (la vieja escritora). Los dos personajes, mujer y niño, encuentran la plena identificación en la sufrida infancia (padre borracho, muerte de la madre, abandono), y en su periplo común, mientras el niño aprende, discute, se rebela y confraterniza con la mujer, ésta descomprime sus rigideces, se humaniza, se feminiza (como mujer y madre).

El *cinema novo*, en puridad, nunca alcanzó el éxito popular (excepto *Macunaíma* y algún otro filme). Fracasó, pues, en su denodado empeño de buscar al gran público, algo que ha conseguido, sin excesivos alardes estilísticos (o tal vez por eso mismo), *Estación Central de Brasil*. Primera conclusión: el cine que parte de su más inmediata y dura realidad no está reñido con la aceptación popular (tomen nota de ello los "listillos" del cine español). Segunda conclusión: la sintaxis más sencilla y convencional, ese "estilo internacional" que muchos llaman Modo de Representación Institucional, sometido siempre a las férreas leyes del artificio dramático, de la misma forma que incorpora a su manera las innovaciones del

cine más personal, admite sin ningún problema, como lo ha hecho en todos los momentos de la historia del cine (menos en el último), la inclusión de ese elemento imprevisto, auténtico e "incontaminado": el halo de inmediatez y frescura de las cosas en sí mismas que hace atravesar o habitar la imagen.

En el filme de W. Salles, el mismo planteamiento del guión abría esta posibilidad. Me estoy refiriendo refiriendo a esas personas anónimas que, frente a la cámara, inundan la pantalla con la declaración de sus humildes y cotidianas experiencias en forma de cartas a mandar. Estas imágenes se ordenan perfectamente en la cadena de significados que articula la trama, pero algo diferente surge ahí que no se adscribe ni a la narración ni a la construcción de una imagen: el aura de lo *real*, un rostro cualquiera, una franca y repentina risotada, una mirada tal cual, un potro recién nacido que quiere andar, un objeto cualquiera... Es decir, dar voz a los *sin voz* (es una pena que el cineasta no haya explotado mejor esta veta abierta). En fin, como nos enseña el actual cine iraní, por poner el ejemplo más emblemático, en esta amalgama de la ficción —y sus diversos géneros e intersecciones<sup>3</sup>— y el elemento más crudo y bruto de la realidad —cuyo tenor podría definirse como *documento*, pero no tiene por qué circunscribirse al lenguaje documental— seguramente se encuentra la vena creativa más valiente y provechosa para superar el *impasse* del cine dominante actual, especialmente de cinematografías tan necesitadas de aire puro como la *brasileira* o la de estos lares sin brisa.



Estación Central de Brasil, 1998

3. En el filme de Salles es evidente que se cruzan el *road-movie* y el melodrama dentro de una sobria y despojada moldura realista. Si en la perspectiva y el enfoque, *Estación Central de Brasil* retoma la herencia del *cinema novo*, en el aspecto formal y temático su referencia ineludible es Héctor Babenco (sobre todo su filme *Pixote, la ley del más fuerte*). De hecho, igual que el argentino-brasileño (y el *cinema marginal*), Salles demuestra una mayor pericia cinematográfica en el retrato de la ciudad hostil y desalmada que en la descripción del *sertão* y el entorno campesino (todo lo contrario que los cinemanovistas). Especialmente ampulosas y preciosistas —pero tal vez inherentes al cine masivo actual— resultan esas grúas y esa música *new age* orientalizante en un paisaje mítico tan marcado por la tradición del cine y la música brasileñas.