

Estación central. La palabra en su lugar

Vanessa Brasil Campos Rodríguez

Resumen:

Este artículo propone una lectura de la película *Estación central*, de Walter Salles Júnior, en comparación con la novela *Gran sertón: veredas*, de João Guimarães Rosa. El film se estudia como texto, es decir, como el lugar de una escritura que se define como el ámbito de una experiencia de lenguaje para el sujeto. La estrategia de análisis consiste en una lectura literal, al pie de la letra, de la película a fin de reconocer en el texto signos, códigos, imágenes, además de los fragmentos que nos remiten a la novela de Rosa. Tanto en la película como el libro de Rosa se reconocen las mismas metáforas de nuestros conflictos interiores por medio de personajes que viven en la soledad y en la pobreza del sertón. A través de esta lectura, *Estación Central* irá configurándose como un relato mítico donde se inscribe una dimensión simbólica, un campo que permite al sujeto situar la verdad en la dimensión del vacío.

Palabras clave: análisis fílmico; cine; relato mítico; dimensión simbólica.

Abstract:

The proposal of this paper is to offer a reading of Walter Salles Júnior's film Central Station in comparison with João Guimarães Rosa's novel The Devil to Pay in the Backlands. The paper studies the film as a text, that is to say,

a place of writing which defines itself as the environment of an experience in language for the subject. The aim of this document is to recognize signs, codes, images, and hints to Rosas' novel. In order to reach this goal, the analysis strategy consists on a literal reading of the film. In the film, as well as in Rosas' novel, it is possible to recognize the same metaphors of our interior conflicts through characters who live in the sertão loneliness and poverty. By means of this reading, Central Station will shape itself as a mythical story, wherein truth is revealed through the dimension of emptiness.

Keywords: movies; film analysis; mythical story; symbolic dimension.

Resúme

Le but de cet article est de proposer une lecture comparée entre le film *Central do Brasil*, de Walter Salles Júnior, et le roman de João Guimarães Rosa *Grande sertão: veredas*. Dans l'article le film sera étudié comme un texte, c'est-à-dire, comme le lieu d'une écriture, domaine d'une expérience de langage pour le sujet. Cette lecture sera faite littéralement, en reconnaissant dans le texte des signes, des codes, des images et encore des fragments qui nous rapportent au roman de Rosas. Dans le roman, tout autant que dans le film, il est possible de reconnaître les mêmes métaphores de nos conflits intérieurs à travers des actions de personnages qui vivent dans la solitude et dans la pauvreté du sertão. Tout au long de cette lecture, *Central do Brasil* acquerra les traits d'une histoire mythique dans la quelle la vérité se dévoilera par le biais de la dimension du vide.

Mots clé: analyse du film; cinéma; récit mythique; dimension symbolique.

1. Adentrándose en el sertón¹

Invitamos al lector a realizar con nosotros una travesía por *Estación central (Central do Brasil)*, film del director Walter Salles Júnior. Alertamos que la travesía de un texto artístico es la construcción de una mallá, de senderos y vías, una red y sus texturas². Antes de partir

¹ "Sertón", adaptación al castellano de la voz brasileña "sertão", se refiere a las regiones de Brasil poco pobladas, en la que la ganadería extensiva predomina sobre una agricultura de subsistencia. Se utiliza sobre todo para referirse a las zonas semidesérticas del nordeste brasileño.

² Las disciplinas teóricas que guían nuestro análisis son la antropología del mito, la narratología, la teoría del texto y el psicoanálisis. De esta última retendremos lo que conforma una teoría del lenguaje, en relación directa con la constitución de la subjetividad humana. Por su parte, la semiótica narrativa nos permitirá una formalización del análisis.

en esta aventura conviene dejar claro que nuestro objetivo no es obtener una explicación del texto, un resultado, como si hubiese un enigma que develar, sino saborear un trayecto que iremos recorriendo en el proceso de la lectura.

La lectura, así como el análisis de un sueño, es la definición de un volumen: ese volumen de sentidos múltiples nace de las múltiples travesías operadas a través de los significantes del texto. Múltiples travesías que, al entrecruzarse —en esos elementos fuertes que siempre hay en todo sueño, como en todo texto artístico—, definen la red, el tejido textual³.

O, como definió ejemplarmente João Guimarães Rosa en *Gran Sertón: veredas*: "Lo real no está en la salida ni en la llegada, se dispone para nosotros en medio de la travesía"⁴.

En este sentido, nuestra propuesta es hacer una lectura de *Estación central*, pero una lectura literal, es decir, al pie de la letra, delectando y degustando las imágenes y sus sentidos, reconociendo en el texto lo que hay de *re-conocible*, sus signos, los códigos, además de los fragmentos o ecos de otros textos anteriormente visitados por nosotros.

Durante la lectura de esta película, oímos un canto de metamorfosis⁵. El film de Walter Salles mantiene un gran paralelismo con la novela de João Guimarães Rosa, pues en ambas creaciones reconocemos las mismas metáforas de nuestros conflictos interiores. Así, haremos emerger los diálogos estéticos que conectan estos textos artísticos, sus entroncamientos, cruzamientos y matices comunes.

De la semiótica narrativa trataremos de trascender a una teoría del relato capaz de concebir a los personajes como *locus symbolicus* y a sus acciones como estructuradas por una matriz de sentido.

³ Jesús González Requena. *Texto crítico, texto artístico*, p. 116.

⁴ João Guimarães Rosa. *Grandes sertões: veredas*, p. 52.

⁵ Esta cantiga fue definida por André Malraux, novelista y ex ministro de la cultura francés, al afirmar que, cuando el espectador moderno sitúa una obra de arte entre otras obras de arte producidas antes o después de ella, se torna primero a oír el "canto de la metamorfosis". Nosotros, como espectadores, disponemos de un valioso patrimonio de imágenes reproducidas, que Malraux denominó "museo imaginario" (André Malraux. *Le Musée imaginaire*).

Vamos a leer *Estación central*. Y para leer basta escuchar atentamente. Esta escucha es una reordenación múltiple, abierta a todas las múltiples vías de los sentidos del texto. Por fin, esta reordenación, esta escucha atenta, terminará por revelarse como escritura.

Comencemos nuestro trayecto. En su punto de partida, en el título, el film parece referirse claramente a la Estación central (*Central do Brasil*), espacio de embarque y desembarque de pasajeros de los trenes de los suburbios de Río de Janeiro. Pero estas palabras apuntan hacia algo más: un lugar central de Brasil, sus entrañas. Un Brasil profundo. Así, la trama que comienza a diseñarse para el espectador en el cruzamiento de vías de trenes desembocará en un núcleo en ignición en el texto. Este punto de intersección de líneas y símbolos estará marcado por el lugar a donde deben dirigirse los personajes del film, lugar que deben alcanzar para encontrar un sentido. *Estación central* se configura como laberinto, espacio en cuyo meollo habita lo real⁶ y que se irá dibujando, a lo largo de la película, como sertón. Un sertón que se revelará como metáfora del propio inconsciente, en lo que tiene de particular y de universal, en el inmenso vacío, en el despojo total, en el todo absoluto. Como nos indica Rosa: "El sertón está en todas las partes"⁷, "Sertón: está dentro de nosotros"⁸, "Sertón: éstos, sus vacíos"⁹.

Estación central es el sertón. Y sertón es lugar de Dios y del diablo, fin y sinfin. Que pulsa y resuena una vez tocado como piedra tirada al lago. Sertón, tal como el "gran sertón" de Rosa. "Tocamos el fin que el mundo tuviera"¹⁰, "El infierno es un sinfin que ni siquiera se puede ver"¹¹.

La Estación central se inscribe no sólo como lugar de salida o llegada, sino como la propia travesía del sujeto. En este sentido, es

⁶ Nos basamos en Requena (1996) para el concepto de real. Según el autor, lo real es imposible de conocer, lo que es refractario a toda previsión, a toda explicación y a toda inteligibilidad.

⁷ João Guimarães Rosa, *op.cit.*, p. 9.

⁸ *Idem.*, p.235.

⁹ *Idem.*, p. 27.

¹⁰ *Idem.*, p. 58.

¹¹ *Idem.*, p. 49.

necesario no sólo fijarse en las escalas, sino en los desplazamientos del texto, en su movimiento. Riobaldo, personaje de *Gran Sertón: veredas*, advierte: "Ah, hay una repetición que ocurre, siempre, otras veces. ¡Atraveso las cosas –y en medio de la travesía no veo– sólo estaba entretenido con la idea de los lugares de salida y de llegada!"¹².

2. Una llamada al espectador

Al comienzo de la película, algo nos interpela incluso antes de que cualquier imagen dé inicio a la acción. Una voz masculina, en *off*, da un aviso por los altavoces. Se trata de una llamada, una convocatoria, mientras en el telón sólo aparecen signos, palabras grabadas en blanco sobre fondo negro. El film se inaugura con una apelación y el espectador es atraído inmediatamente para participar de la narración. El espectador es interpelado por una voz sin rostro, palabras que vienen de la oscuridad, de la nada. Interiores. ¿De dentro o de fuera? "Corazón –lo oscuro, oscuros"¹³.

Como una segunda convocatoria al espectador, este segmento inicial del film ofrece, esta vez en el ámbito sonoro, un estallido metálico que acompaña a una primera imagen en cámara lenta, en la que decenas de personas anónimas se bajan de los trenes. Algo repercute en ese sujeto colocado ante el telón. A este plano general, en el que los cuerpos son prácticamente vomitados de las entrañas de la máquina, se contraponen primeros planos de rostros anónimos. Palabras y confesiones. La imagen de una mujer al lado de un niño se enfrenta a un plano de detalle de una mano que escribe. El bolígrafo lentamente corre sobre una superficie y las palabras dictadas se materializan en el papel.

Los rostros que ocupan el telón en este inicio del film nos remiten a fotografías captadas por un viejo *lambe-lambe*¹⁴, figuras que se

¹² *Idem.*, p.30.

¹³ *Idem.*, p.30.

¹⁴ En Brasil, se denominan así a los fotógrafos populares que hacen retratos, generalmente para documentos, en las calles y plazas. Reciben ese nombre porque, debido a lo rudimentario de su equipamiento, fijan la emulsión pasando la lengua sobre la fotografía. Aun hoy, es posible encontrar *lambe-lambe* en algunas ciudades del nordeste de Brasil.

entrelazan en la trama que comienza a dibujarse. Dictan palabras, unas dulces, otras amargas, pero sobre todo palabras que están siendo confiadas. Una suerte de confesionario público, depositario de intimidades y deseos, se va esbozando en el telón.

Estas palabras pronunciadas se inscriben en el ámbito de la interioridad, de un espacio resguardado, secreto. Palabras que ganan la luz y son depositadas en las manos de alguien que las escribe, modela, plasma. El texto filmico coloca lado a lado el habla y la escritura que busca materializarla.

Nos detuvimos en estas primeras imágenes del film porque, además de ofrecer al espectador la posibilidad de incorporarse al ámbito de un universo que mezcla en imágenes lo general y lo particular, introducen la importancia de la palabra, del lenguaje, del significante que inaugura al sujeto. Palabra como inicio y que, tal y como en el *Génesis*, es Verbo. Palabra en acción. *Estación central* se va configurando como relato mítico.

La imagen de la escribana, Dora (interpretada por la actriz Fernanda Montenegro), aparece mientras observa, por encima de la montura de sus anteojos, a una madre y a su hijo. El niño juega con un trompo y traza una línea invisible sobre el borde de la mesa de la mujer, superficie aparentemente ordenada con sus sellos, lápiz y bolígrafos. Esta línea invisible trazada por el trompo señala la carta dictada, las palabras escritas y el destino de los protagonistas. Dora guarda la carta en un sobre en el que, letra tras letra, va siendo materializado el nombre del padre, un elemento del relato que estará siempre presente, aunque el personaje nombrado nunca aparezca. El Nombre del Padre se inscribe como palabra fundadora.

Seguidamente se ven varios rostros enumerando destinos, lugares y tierras distantes, rincones de un Brasil a los que, con toda certeza, esas cartas nunca llegarán. Cuando ya no queda nadie en la estación, la escribana se va a su casa, mezclándose con las decenas de personas que se atropellan en la lucha por un lugar en el tren. El cuerpo de la protagonista describe un vaivén, mecido por el movimiento rítmico de los vagones, subrayando una extraña cadencia y monotonía. La mirada de la mujer, que se pierde en la nada, acentúa el instante de soledad y vacío, una mirada que nos remite a las palabras de Joao

Guimarães Rosa: "Creo que el espíritu es caballo que escoge camino, cuando toma el rumbo hacia la tristeza y la muerte, va sin ver lo que es bonito y bueno"¹⁵.

3. El infierno del significante

En su casa, Dora decidirá sobre el destino de las innumerables cartas que le fueron confiadas, interrumpiendo el camino de la palabra, jugando con ellas a ser un dios siniestro. "Llegó la hora, llegó, llegó". De esta forma evoca el juicio final para las misivas, convocando a su amiga, Irene (interpretada por la actriz Marília Pêra) a ocupar el lugar en la mesa del tribunal. Allí van a juzgar, con oscuros criterios, qué palabras deberán cumplir pena o cuáles de ellas terminarán en el olvido, en el infierno del significante. Se divierten mientras leen, comentan y escogen la pena: cajón o basura.

Purgatorio es el nombre con el que Irene bautizó, apropiadamente, el cajón en el que permanecen los manuscritos conservados. En este lugar penarán amores, odios, pasiones, lamentos, deseos, desesperaciones y esperanzas. Palabras encajonadas. A este purgatorio, por intercesión de Irene, va a parar la carta de Ana (interpretada por la actriz Sôia Lira) dirigida a Jesús, padre de Josué (interpretado por Vinicius de Oliveira), el niño del trompo.

Dora surge en el inicio del relato como depositaria de la palabra, pero traiciona el verbo que le fue confiado, rompe el secreto, desvía su curso. El confesionario se transforma en lugar de perfidia. La mujer se transmuta de sacerdote en diablo, de padre de la verdad en padre de la mentira. ¿No es, este último, uno de los muchos nombres del demonio? "¿Quién era el Demonio, el siempre serio, el padre de la mentira?"¹⁶. Dora extravió la palabra, así, su destino, a lo largo de la película, será reencontrarla y colocarla en su debido lugar. Tal como el personaje de Riobaldo, en *Gran Sertón: veredas*, deberá transfigurarse de sicario en héroe. Como recuerda Sônia Viegas, "el drama del héroe

¹⁵ João Guimarães Rosa, op.cit., p.143.

¹⁶ *Idem.*, p.317.

trágico consiste en el hecho de que, para ser aceptado por el otro, tiene que dejar de ser lo que es"¹⁷.

Estación central se revela entonces como un trayecto en busca de la palabra perdida. Así, el deseo se manifiesta en todo el texto en forma de búsqueda. El relato hace posible que la ley sea algo deseable.

4. Rueda, trompo

Tras la aparición de Josué en el universo de Dora, algo va a comenzar a cambiar en este escenario de almas en pena y expiación de palabras.

El deseo está siempre en el comienzo de una narración, casi siempre en la forma de un despertar inicial, o habiendo alcanzado un grado de intensidad tal que irá a originar algún movimiento, irá a comenzar alguna acción o promover algún cambio¹⁸.

Josué vuelve con su madre para rescribir la carta. Nos gustaría hacer énfasis en el trompo, el pequeño objeto de madera que el protagonista siempre lleva consigo. El elemento reaparece en el relato, revelando su importancia, cuando el niño da un pequeño golpe con la punta metálica sobre la mesa de Dora. El trompo marcará para siempre la trayectoria de la escribana, dejando una cicatriz marcada a fuego. El gesto de la mujer, que arranca de golpe el trompo de la mano del niño, reafirma el peso de esta marca sobre su destino.

Un trompo. Este curioso objeto merece ser trabajado más detalladamente. Nos remite, a través de su movimiento siempre giratorio y un poco autónomo, al propio ciclo de la vida. Una vez la cuerda tirada, sigue su curso y gira. El trompo en las manos de Josué simboliza el flujo temporal, las vueltas que da la vida, el vaivén de las cosas. Al final, "El tiempo es un niño jugando con un trompo", como afirma Heráclito.

En su siguiente aparición, mientras Josué y su madre atraviesan la calle, el trompo se le escapa de las manos y, acto seguido, su madre es atropellada. La escena marca el tiempo que se acaba para la madre

¹⁷ Sonia Maria Viegas. *A vereda Trágica do Grande sertão: veredas*, p. 56.

¹⁸ Peter Brooks. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, p.38.

y un nuevo tiempo que comienza para Dora. No podemos dejar de asociar esta escena de la caída del trompo y la consecuente muerte de la madre de Josué con la canción "Roda viva" ("Rueda Viva"), de Chico Buarque de Holanda: "rueda mundo, rueda gigante, rueda molino, rueda peón, el tiempo rodó en un instante, en las vueltas de mi corazón".

Una carta, un trompo, rueda viva, rueda de autobús, el tiempo, la madre, el cuerpo extendido en el suelo. Frente al inevitable choque con lo real, para no perderse en el caos, Josué se agarra al significativo, a las palabras de su madre dirigidas a su padre. Palabras simbólicas. Pero la tarea de nuestro pequeño héroe no es fácil. Es preciso rescatar esas palabras, retirarlas del purgatorio y hacerlas llegar a su destino.

Josué retorna a Dora. Las palabras del niño son agresivas, su mirada inquisidora concentra las miradas anónimas, de todas las almas en pena que padecen en el purgatorio del cajón.

La mirada de Josué se clavará como un puñal en Dora, la seguirá, no descansará hasta que ella llegue a su lugar de destino. La imagen de Josué, teniendo como telón de fondo la encrucijada de vías y sobre su cabeza una señal roja, círculo de luz, marca un lugar del relato, un punto de inflexión.

Josué no es un anónimo, es el fruto del deseo, tiene un nombre que le fue dado y lo repite con seguridad: Josué Fontenelle de Paiva, Paiva del padre, Fontenelle de la madre. Se coloca como individuo, destacándose de la multitud de anónimos que transitan y se entrecruzan por la Estación central. Tiene un nombre. Un nombre legado por un padre y una madre, fuente de deseo. Josué está sujeto, es Sujeto.

El trompo del niño, sabremos más tarde, fue torneado por su padre, un carpintero. Josué recibe como legado un nombre y un trompo de madera: un símbolo que proviene de la *terra mater*, materia simbólica. De esta manera, el padre del pequeño protagonista ya se anuncia como padre simbólico, tal como José, carpintero y padre simbólico de Cristo.

En oposición a Josué, Isadora (Dora) se sitúa como un ser solitario, desgarrado: "No tengo hijo, ni marido, ni perro". Es decir, nadie a quien ame ni nadie que la ame. Palabras que encuentran eco en las del

personaje de Riobaldo, en *Grande sertão: veredas*: "Cuanto más ando, queriendo personas, parece que entro más en la soledad del vacío..."¹⁹.

5. Madre de la mentira

Josué penetra en el mundo de Dora y se instala allí para siempre. Es significativa la secuencia en el apartamento de Dora, en la que el niño ve la televisión. Pero la imagen que atrae su atención es la del paisaje a través de la ventana, un tren que pasa y que suelta chispas, prediciendo la travesía. La escena ya trae en sí el germen de la partida, de la búsqueda, del desplazamiento, del caminar, de las vías y caminos. A partir de este punto la mirada de Josué va a pasear por diversas imágenes que pueblan este pequeño mundo de Dora, tal como el cuadro colgado en la pared, una pintura *naïf* de una casita campestre. Esta imagen reproduce la escena que todos nosotros hemos imaginado un día, ese lugar de paz donde nos refugiábamos en nuestra infancia entre los creyones. Al admirarla, la sonrisa del niño nombra el lugar como ideal de la casa del padre, lugar que debe alcanzar, el final de la línea.

El camino de la mirada (cámara subjetiva) sigue su recorrido encontrando la imagen de una virgen, otra de unas niñas con uniforme escolar, deteniéndose, al fin, en el cajón: el purgatorio. Justo ahí, en ese lugar confinado, en el que centenas de cartas aguardan el momento de llegar a su destino, se encuentra la carta de Ana, la madre de Josué, dirigida a su marido y la foto del niño. Josué descubre el triste destino de las palabras de su madre y la mentira de Dora. El niño sentencia palabras que se clavan en la mujer como la punta del trompo: "Mentirrosa, no vales nada"

Pero la madre de la mentira jura al pequeño héroe que va a echar la carta al correo, y una vez más incumple su palabra. Su paso siguiente, en dirección opuesta, será vender a Josué a unos traficantes de órganos humanos para comprarse un televisor nuevo. Para ella, el valor de un niño se equipara al de un aparato de televisión. Para quien lo simbólico perdió todo el sentido y toda su fuerza, lo que prevalece es una imagen vacía, hueca, fragmentaria.

¹⁹ João Guimarães Rosa, *op.cit.*, p. 219.

Resulta interesante reparar en el hecho de que el programa que Dora e Irene ven cuando estrenan el nuevo televisor se titula *Topa tudo por dinheiro* ("Hazlo todo por dinero")²⁰. A través del símbolo que es la televisión, el texto filmico enuncia la faceta más despiadada de Dora. Ella vende ilusiones, promesas, palabras y niños. Todo por dinero. En este caso, es Irene quien dicta la sentencia que resuena muy dentro de Dora y que implicará su cambio. "Todo tiene sus límites, Dora". Es decir, Irene, que es capaz de todo, piensa que "incluso" para todo existen límites: "Mentirosa, no vales nada". Una vez más, Dora oye la terrible sentencia, esta vez de boca de su amiga.

"¿Qué es lo que vale y qué es lo que no vale? Todo"²¹. El todo y la nada encuentran abrigo dentro del personaje, tal es su ambigüedad. "Yo era dos, diversos"²².

Las palabras de Irene hacen mella en Dora, quien promoverá una búsqueda por su reconciliación con la verdad. La verdad es la dimensión de la palabra, pues sólo ella construye el espacio humano. Es la dimensión fundadora del lenguaje humano. Pero su existencia exige necesariamente un acto de heroísmo. Es necesario, pues, que la palabra sujete al Sujeto y que sea verdadera, que tenga sentido.

6. Viaje iniciático

Las secuencias siguientes dan inicio a un viaje de iniciación dentro de Brasil, al interior del laberinto, al núcleo del sertón. El rescate de Josué de las manos de los vendedores de órganos, la persecución, el abandono del hogar y la fuga llevándose al niño, son la cuerda que hacen moverse un trompo, un trompo que comienza a girar cada vez más rápido. Es el inicio de una travesía en busca del padre, del Nombre del Padre, en busca de lo que ya estaba escrito en una carta, de una palabra que es verbo, porque es génesis, acción.

Dora narra su historia, recuperando poco a poco la palabra perdida, o mejor dicho, el compromiso con la palabra, que es fuente de reve-

²⁰ *Topa tudo por dinheiro* era un programa de televisión del canal brasileño SBT. En él, personas del público se sometían a las más diversas situaciones a cambio de cantidades no muy altas de dinero.

²¹ João Guimarães Rosa, *op.cit.*, p. 112.

²² *Ideem*, p. 369.

lación y constitución de verdad. En el autobús, le cuenta a Josué algo acerca de una carta que fue principio: "Todo esto estaba en una carta que mi padre escribió para mi madre". Observemos que todo el relato está poblado de cartas, esos objetos mágicos que pasan a tener una función de objeto maravilloso, objeto de deseo, a ser conquistado, alcanzado. Cuando es alcanzado, este elemento es capaz de operar transformaciones pues es elemento de vínculo entre personajes, llegando a ser metonímico, pues muchas veces ocupa el lugar del propio personaje, como nos reserva el final del film.

El interior de Brasil va absorbiendo la figura de los dos peregrinos, el paisaje se va tornando más árido, los pueblos son cada vez más pequeños. Y de las entrañas del sertón emerge la figura de César, el camionero (representado por el actor Othon Bastos).

Durante algunos instantes, la familia imaginaria de Josué parece haber sido rescatada. La pared pintada que describe un escenario bucólico infantil y sirve de telón de fondo para la escena del juego de fútbol, confirma ese lugar paradisíaco -como la casa, imaginada y deseada, del padre-, cuadro que nos remite a aquel otro que adornaba la pared del apartamento de Dora. Pero el camionero está lejos de representar el padre simbólico.

Esta maravillosa secuencia muestra cómo Josué comienza a recomponer los fragmentos de una familia deshecha y cómo Dora comienza a desear, a recuperar su lugar de mujer del deseo. Es interesante resaltar que el viaje va poco a poco promoviendo la transformación en Dora, que se pinta, se engalana y se suaviza. No obstante, el hombre que podría ocupar el lugar del padre huye, pues su inscripción en el relato es la de promover un pasaje y conducir a los personajes a su destino. El viaje marca este distanciamiento del universo imaginario y el acercamiento al universo simbólico.

Las pruebas y obstáculos, inscritos en el relato, en las muchas escalas y desplazamientos, se suceden en dirección a la estación central. El viaje en el camión marca una etapa iniciática más. El viaje se transforma en peregrinación, en procesión. La palabra de Dora comienza a valer algo: una palabra como promesa.

7. El centro del texto: lo real

De esta manera, personajes y espectadores se aproximan al lugar central de Brasil, centro del texto. Los indicios apuntan hacia el espacio de un padre imaginario y, en medio del sertón, surge el escenario algunas veces repetido en el relato: la finca simple con su cerca, su portón, un camino que conduce a la casa solitaria, rodeada de montañas. El niño penetra en ese espacio construido con la misma argamasa de sus sueños. Pero el encuentro de Josué con la imagen ideal sólo puede ser decepcionante, pues no pasa de la casa del imaginario, que tendrá que ser deshecha para dar lugar a otra, la casa de y en lo real, el espacio que le aguarda.

El centro del texto absorbe a los personajes, algo en su interior clama, y Dora va en su dirección. La imagen nocturna del periplo confiere a la secuencia un tono dramático y delinea un ambiente propicio para la emergencia de lo real. La mujer camina hambrienta, sin dinero, en medio de una enorme procesión. Los millares de luces de velas que se destacan en la oscuridad profunda se suman a su desesperación, construyendo un escenario que se estrecha sobre su figura, cercándola y oprimiéndola. Se encuentra, como el Riobaldo Tatarana de *Gran sertón: veredas*, en medio de la calle, en medio del remolino. "¡Ah, pero, en medio del sertón, lo que es locura, a veces puede ser la razón más cierta y de más juicio!"²³. En medio del remolino, la espera lo real.

Eso, lo real, es lo confuso, es decir, aquéllo en donde todo se confunde, aquéllo, por tanto, donde nada se distingue. Lo que puede, también, ser dicho así: lo confuso es, sencillamente, lo no cognoscible, pues conocer es dejar de confundir, poder diferenciar, discriminar y –pero sólo entonces– relacionar.

O, dicho todavía de otra manera: lo real es el caos, el ámbito en donde todo se da y sin embargo nada es consistente, pues nada garantiza la constancia, la presencia necesaria²⁴.

²³ *Idem.*, p. 217.

²⁴ Jesús González Requena, *En el principio fue el verbo. Palabra versus signo*, p. 17.

Dora roza el centro. Pero, ¿qué es el centro? Un punto de ignición, un punto imantado en el texto. Todo texto, mítico, artístico, sagrado, se configura en torno de un punto de ignición. Literalmente es un punto que quema, un punto ardiente del texto.

*Omphalos*²⁵, ombligo del mundo, centro mítico, como afirma Junito Brandão, punto de unión entre el deseo colectivo o individual del hombre y el poder sobrenatural de satisfacer este deseo. Es allí en donde se congregan el deseo y el poder, se localiza el centro del mundo. En la encrucijada del cielo, tierra e infierno, terreno en donde también se cruzan Dios, hombre y diablo. Veredas.

Realmente, Dora está en el centro de la rueda viva, en medio del laberinto, en una procesión, y justo ahí, el niño se pierde. Dora va penetrando cada vez más en ese torbellino de personas y grita el nombre de Josué. Entra en este mar de fe, de plegarias, llantos, peticiones de perdón. Va metiéndose en el torrente de pequeñas llamas, hasta llegar al meollo de la procesión, a la sala de los exvotos, donde se mezclan velas, fotografías, candeleros, figuras de santos, dolor, gritos y lamentos del pueblo.

Rueda como un trompo, como un cohete, escena que sugiere otra, también central en la obra de João Guimarães Rosa, en la estadia de Riobaldo en las Veredas muertas:

Ya que estaba allí, yo quería, yo podía, yo allí quedaba. Como Él. Nosotros dos, y torbellino de vendaval, el tactac rodando por el mundo, al doblar, embudo de final, de esos remolinos:... el Diablo, en la calle, en medio del remolino... Ah, ríe; él no. ¡Ah, yo, yo, yo! ¡Dios o el Demonio –para el sicario Riobaldo!²⁶.

Dora toca el centro, el fondo, y, como en la apoteosis de un solo de ballet, sucumbe y se desploma. ¿Qué mejor metáfora para este en-

²⁵ Según la mitología griega, *Omphalos*, el ombligo, es el centro de Delfos (Grecia) o centro del mundo. La sacerdotisa Píthia bajaba a una cavidad en la Tierra, al "útero" del oráculo de Delfos, para tocar el *omphalos*, antes de responder a las preguntas de quienes la consultaban. La bajada al ombligo sagrado está cargada de un sentido genital, configurando también la unión física de la sacerdotisa con Apolo. Junito de Souza Brandão. *Mitología grega*, pp. 59-64.

²⁶ João Guimarães Rosa, *op.cit.*, pp. 318 y 319.

cuentro con lo real que este "apagón" de Dora?: fin de las imágenes, del tiempo. Inmersión en el abismo.

Me desmayé, aquéllo fue un gran agujero de tiempo ¿Puedo esconderme de mí? Amodorrado, me quedé, permaneciendo. No sé cuánto tiempo fue que estuve... Yací flojo a la rasa, en la hojarasca, como si un vampiro me hubiese chupado²⁷.

Lo real se manifiesta en un momento justo como una construcción que lleva a una interrupción de la imagen, a un *black out*, a un término de los signos reconocibles. Por lo tanto, lo real se inscribe aquí en esta élipis como un *lapsus* del texto.

La secuencia siguiente nos ofrece una magnífica escena que reproduce una Piedad invertida, en la que el niño sostiene en sus brazos a la madre desfallecida. La imagen de Dora, recostada en el regazo de Josué, marca el retorno de la *catábasis*²⁸, reencuentro definitivo con el otro y también con sus propios orígenes. Con la oposición de ambas secuencias, el film muestra cómo lo simbólico surge diferenciándose de lo real. Dora pasa por una muerte simbólica, emerge de las tinieblas y retorna en los brazos del hijo que la acoge para introducirla en una nueva etapa de la travesía: al encuentro definitivo con la palabra.

Y entonces resurgen las cartas, pero ahora con otro sentido, pues son palabras que tienen un sentido, que llegarán a su destino. Porque sólo hay sentido cuando los signos del lenguaje encarnan en un acto de habla, en un cuerpo real, es decir, en el cuerpo real de un sujeto.

Josué se transforma en pregonero de la escribana y anuncia la buena nueva. En los mensajes para los santos, que Dora escribe con fe, en el medio de Brasil, en medio del sertón, sus palabras renacen como palabras simbólicas. Josué le regala un vestido, que marca una re-

²⁷ *Idem.*, p. 320.

²⁸ Del griego *katábasis*, 'acción de descender', 'declinación'. *Catábasis* es un descenso a las entrañas de la Tierra o un viaje interior. Todos los ritos iniciáticos poseen un retorno a la matriz, un *regressus ad uterum*. Después de las aventuras que constituyen pruebas iniciáticas, el héroe victorioso adquiere un nuevo modo de ser. El retorno al origen prepara, simbólicamente, un nuevo nacimiento.

conciliación con su feminidad, y ella, a cambio, echa las cartas al correo. Ella le regala una nueva Dora. Deja que las palabras sigan su destino. E, inevitablemente, surge la casa paterna.

La casa del padre, lejos de ser la casa idealizada en sueños, es una igual a tantas otras. Su imagen se pierde en la multitud de casas absolutamente iguales, como un pequeño fragmento que se repite y multiplica en un mosaico lineal. Sin embargo, su absoluta similitud en la forma se opone a una notable singularidad. Es la casa del carpintero, del padre de Josué, nombrado Jesús. Así, la casa simbólica va dibujándose más allá de las imágenes, más allá de la forma ideal. Es la casa del carpintero José. Siguiendo el oficio paterno, uno de sus hermanos tornea para Josué otro trompo, igual al del inicio de nuestro relato. El ciclo se cierra, el inicio encuentra su fin.

Se trata del encuentro con el padre, simbólicamente metamorfoseado en la Palabra del Padre, en el Nombre del Padre. Jesús también había dictado a un escribano una carta dirigida a Ana, preguntando por Josué, quien ahora es un ser solicitado. Dora, que lee la carta que había permanecido esperando seis meses, encuentra el momento justo, con los tres hermanos reunidos. "Me espera, yo también estoy volviendo a casa". La Palabra del Padre.

Dora se engalana con el vestido que el niño le regaló y se pinta los labios. Se reencuentra consigo como mujer, hija y madre simbólica de Josué. Su reencuentro con la palabra se da en cuatro tiempos: 1) como escribana, tras su desmayo en la procesión; 2) como portadora y anunciadora de la Palabra del Padre, al leer la carta de Jesús; 3) al colocar las dos cartas lado a lado, situándolas debajo de los retratos paternos: la de Jesús para Ana y la de Ana para Jesús, acción que concluye su misión; 4) dentro del autobús, donde escribe una carta a Josué. Esta escena marca la etapa de su reconquista de la palabra plena porque, después de muchos años, Dora es capaz de redactar una carta personal, una confesión. Su palabra, ahora verdadera, revela algo importante: "tengo nostalgia de mi padre, tengo nostalgia de todo". Se reconcilia con el padre, con el deseo y con la propia vida. Milagro. Sertón.

Lo más importante y bonito del mundo es esto: que las personas no son siempre iguales, aunque fueron terminadas, sino que están siempre cambiando. Afinan o desafinan. Verdad mayor. Eso es lo que la vida me enseñó. Eso me alegra mucho. Y, otra cosa: el diablo es a las bravas; ¡pero Dios es traicionero! Ah, un tamaño traicionero ¡da gusto! ¡Su fuerza, cuando joven, me da miedo, pavor! Dios viene: nadie lo ve. Él hace según la ley del manso, así es el milagro. Y Dios ataca bien, divirtiéndose, se ahorra²⁹.

Conclusión

Estación central es, a nuestro modo de ver, un gran texto mítico pues se trata de un discurso generador de sentido. La trama densa que estructura el inconsciente está nombrada, es decir, el sujeto-espectador se reconoce en la trama de conflictos que encadenan las acciones de los personajes.

En *Estación central* el lugar del padre está encarnado en la dimensión heroica de la palabra. La Palabra del Padre no se materializa en un personaje sino en la propia palabra pronunciada en un momento justo del relato. Es un símbolo. Es decir, no se trata de un mero signo, un significante, sino que desempeña una función paterna en el momento en que es enunciada. La palabra es un don. Esta palabra está cargada de sentido y, por eso, establece una dimensión de verdad. El film es una odisea en busca de la palabra plena.

Referencias

- Brandão, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol.II, Petrópolis: Vozes, 1987. pp.324.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Harvard U.P.: Cambridge, 1984.
- Malraux, André. *Le Musée imaginaire*. París: Gallimard, 1947.
- Requena, Jesús González. "Texto onírico, texto artístico". En: *Tekné* (1), 1985. pp. 111-117.

²⁹ João Guimarães Rosa, *op.cit.*, pp. 20 y 21.

- Requena González, Jesús: "En el principio fue el verbo. Palabra versus signo". En: *Trama y fondo* (5), 1998. pp.7-28.
- Rosa, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 11.ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. pp. 460.
- Viegas Andrade, Sônia Maria. *A vereda Trágica do "Grande Sertão Veredas*. São Paulo: Loyola, 1985. pp. 104.