

Estación Central de Brasil: en busca de la Palabra

VANESSA BRASIL

Brazil Central Station: In search of the Word

Abstract

It is our belief that there is still a place for myths, heroes and promises. Through the analysis of the film *Brazil Central Station* by Walter Salles Junior, we attempt to show that there are some places, certain texts in postmodern literature, wherein the sense, the human, the symbolic; in short, the Word, can be encountered. The film progressively takes shape by becoming a mythical narration. In this narration, the symbolic dimension comes into play, a dimension wherein the subject is allowed to situate the Truth. The film shows us a place for challenge, for an adventure in search of the father, for an initiation journey towards the Word, the true word founding the human realm. However, the search shows that there is only a place for the Truth: the narration itself. Thus, the film shows itself to be a place for word construction.

Key words: Film analysis. Mythical narration. Initiation journey. True word. Symbolic.

Adentrándose en el Sertón

Convidamos al lector a realizar con nosotros una travesía por *Estación Central de Brasil*¹, film de Walter Salles. En su punto de partida, en el título, el film parece referirse nítidamente a la “Estación Central de Brasil”, espacio de embarque y desembarque de pasajeros de los trenes de los suburbios de Río de Janeiro. Pero, estas palabras apuntan a algo más: un lugar central de Brasil, sus entrañas. Un Brasil profundo. El sertón.

¹ Ficha técnica: *Central do Brasil*. Brasil (1998). Dirección: Walter Salles Júnior. Producción: Martire de Clermont-Tonnere e Arthur Cohn. Intérpretes: Fernanda Montenegro; Marília Pera; Vinícius de Oliveira; Soia Lira; Othon Bastos; y otros. Guión: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro e Walter Salles Júnior. [S.l.]: Le Studio Canal, Riofilme; MACT Productions, 1998. Son, color, 35mm.

Una llamada al espectador

Algo nos interpela aun 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 convocación, mientras en la pantalla sólo aparecen signos, palabras grabadas en blanco sobre fondo negro. El film se inaugura con una llamada y el espectador es atraído inmediatamente a participar de la narración. El espectador es interpelado por una voz sin ros-

tro, palabras que vienen de la oscuridad, de la nada. ¿De dentro o de fuera?

Como una segunda convocación al espectador, este segmento inicial del film ofrece, también en el ámbito sonoro, un estallido metálico que acompaña a una primera imagen en cámara baja, en la que decenas de anónimos se bajan de los trenes. (F01) Algo resuena, repercute en ese sujeto colocado ante la pantalla. 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: sus palabras y confesiones. (F02, F03) La imagen de una mujer al lado de un niño (F04) se confronta con un plano detalle de una mano que escribe (F05). El bolígrafo lentamente corre sobre una superficie y las palabras dictadas se materializan en el papel.

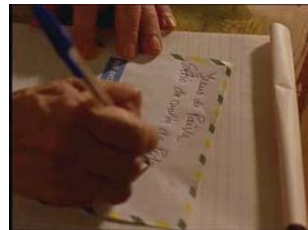


Los primeros planos sucesivos de rostros que colorean la pantalla en este inicio del film constituyen instantáneas de personajes, figuras que se entrelazan en la trama que comienza a dibujarse. Dictan palabras, unas dulces, otras amargas, pero sobre todo palabras que están siendo confiadas. Una suerte de confesionario público, depositario de intimidades y deseos, se va esbozando en la pantalla (F06, F07).

Estas palabras proferidas 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 fílmico coloca lado a lado el habla y la escritura que busca materializarla.

Las palabras comparecen en el inicio del relato como palabras destinadas, pues tienen un lugar de destino, un trayecto, un sentido.

La imagen de la escribana, Dora, (Fernanda Montenegro) hace su primera aparición mientras observa a madre e hijo por encima de sus gafas (F08, F09). El niño juega con una peonza y, con ella, traza una línea invisible en el borde de la mesa de la mujer, una superficie aparentemente ordenada con sus sellos, lápiz y bolígrafos (F10). Esta línea invisible trazada por la peonza señala indeleblemente la carta dictada, las palabras escritas y el destino de los protagonistas. La carta es guardada dentro de 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 haga su aparición (F11). El Nombre del Padre se inscribe como palabra que tiene un destino y es el propio destino.



Siguen, a continuación, varios rostros enumerando lugares y tierras distantes, rincones de un Brasil a donde, con toda certeza, estas 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. (F12).

El infierno del significante

En 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 siniestro dios. "Llegó la hora, llegó, llegó". De esta forma evoca el juicio final para las cartas, convocando a la amiga Irene (Marília Pêra) para ocupar el lugar en la mesa del tribunal (F13). Allí van a juzgar con oscuros criterios qué palabras deberán cumplir pena o cuáles de ellas terminarán en el olvido, este infierno del significante. Se divierten mientras leen, comentan y escogen la pena: "cajón" o "basura". Son estos los destinos inevitables de las palabras que le fueron confiadas, su sentencia condenatoria (F14).





“Purgatorio” es el nombre con el que Irene bautizó, apropiadamente, el cajón en el que permanecen los manuscritos que no fueron rasgados. En este lugar estarán purgando amores, odios, pasiones, lamentos, deseos, desesperos y esperanzas. Palabras encajonadas. A este purgatorio, por intercesión de Irene, va a parar la carta de Ana (Sôia Lira) dirigida a Jesús, padre de Josué (Vinicius de Oliveira), el niño de la peonza (F15).

Dora surgió 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 guardiana de la verdad en *portadora de la mentira*. Dora perdió la palabra, así, su destino será el de reencontrarla a lo largo del relato y colocarla en su debido lugar. Deberá transfigurarse de sicario en héroe.

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

Rueda peonza

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

Josué vuelve con su madre para rescribir la carta (F16). Nos gustaría centrarnos en especial en aquel pequeño objeto de madera, la peonza, que el protagonista lleva siempre 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 (F17). La peonza imprime para siempre una señal en la trayectoria de la escribana, dejando allí, indeleblemente, una cicatriz marcada a hierro. El gesto de la mujer arrancando de golpe la peonza de la mano del niño reafirma el peso de esta marca sobre su destino (F18).

Una peonza. 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 desenrollado el cordel, sigue su curso y gira. La peonza en las manos de Josué apunta a un cierto juego temporal, a las vueltas que la vida da, al vaivén de las cosas en la trama. Al final, “*el tiempo es un niño jugando a la peonza*”, afirma Heráclito.

En su siguiente aparición, mientras Josué y su madre atraviesan la calle, la peonza se le escapa de las manos y, acto seguido, su madre es



atropellada (F19, F20, F21). La escena marca el tiempo que se acaba para la madre y un nuevo tiempo que comienza para Dora.

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 rescatarlas, retirarlas del purgatorio y hacerlas llegar a su destino.



Josué retorna a Dora para pedirle la carta (F22). Las palabras del niño son agresivas, su mirada inquisidora es portavoz de todas las miradas anónimas, de todas las almas en pena que padecen en el purgatorio del cajón.

A partir de este momento la mirada de Josué se clavará como un puñal en Dora (F23), la seguirá, no descansará hasta que la carta llegue a su lugar de destino (F24).

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 se siente sujeto (F25).

La peonza del niño, sabremos más tarde, fue torneada por su padre, un carpintero. Josué recibe como legado un nombre y una peonza de madera: un elemento que proviene de la tierra mater y fue donado por el padre, por lo tanto se configura como materia simbólica. De esta manera, el padre invisible del pequeño protagonista ya se anuncia como padre simbólico, tal como José, carpintero y padre simbólico de Cristo.

Contradictoriamente, 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.



Portadora de la mentira

Josué penetra en el mundo de Dora, instalándose para siempre. Es significativa la secuencia en el apartamento de la mujer, en la que el niño mira a la televisión, mas 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 (F26, F27). 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 con una pintura naif de una casita de campo (F28). Esta imagen reproduce la escena que todos nosotros ya dibujamos un día, ese lugar de paz, donde nos refugiábamos en nuestra infancia entre los lápices de colores. La sonrisa del niño al admirarla nombra el lugar como imagen ideal de la casa del Padre, lugar que debe alcanzar, el fin de línea.



El camino de la mirada, que es el de la cámara, sigue su recorrido deteniéndose, al fin, en el cajón: el purgatorio (F29). Justo ahí, en ese lugar confinado, en el que centenares de cartas aguardan purgando el momento de llegar a su destino, se encuentra la carta de Ana 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 de la peonza: *"Mentirosa, no vales nada"* (F30).

Mas la portadora de la mentira jura al pequeño héroe que va a echar la carta al correo, y una vez más incumple la palabra dada. Su paso siguiente en la dirección opuesta a la de la ley, de la promesa, será vender a Josué a los traficantes de órganos para comprarse un televisor nuevo. 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 la imagen vacía, hueca y fragmentada de la TV.

Resulta interesante observar que el programa que Dora e Irene ven para estrenar el nuevo televisor se titula *"Hace todo por dinero"*² (F31). Lo

² *"Topa tudo por dinheiro"* (*Hace todo por dinero*), 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.

que el texto fílmico literalmente enuncia es la televisión como imagen de la faceta despiadada de Dora. Ella vende ilusiones, promesas, palabras y niños. Todo por dinero. Irene dicta la sentencia que resonará en su amiga e irá a provocar una mudanza definitiva en ella. *"Todo tiene sus límites, Dora"*. En otras palabras, ella es capaz de *todo*, pero incluso para todo hay límites. Y concluye: *"Mentirosa, no vales nada"*. Una vez más Dora oye la terrible sentencia, esta vez de la boca de su mejor amiga.



Las palabras de Irene resuenan en Dora, que promoverá una búsqueda que resultará en 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.

Viaje iniciático

Las secuencias siguientes dan inicio a un viaje de iniciación, al interior, al núcleo del Sertón (F32). El rescate de Josué de las manos de los vendedores de órganos, la persecución, el abandono del hogar y la fuga llevándose al niño, tiran de la cuerda de una peonza que comienza a girar cada vez más rápido. Es el inicio de una travesía en busca del padre, en busca de lo que ya estaba escrito y le aguardaba.



Durante el viaje, Dora narra su historia, recuperando poco a poco la palabra perdida, o mejor, el compromiso con la palabra que es fuente de revelación y constitución de verdad. En el autocar, 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"* (F33). Observemos que todo el relato está poblado de cartas, estos objetos mágicos que pasan a tener una función de objeto maravilloso, objeto de deseo, a ser conquistado. Cuando es alcanzado, es capaz de operar transformaciones, pues es elemento de ligazón entre personajes, llegando a ser metonímico.



El interior de Brasil va absorbiendo las figuras de los dos peregrinos, el paisaje se va tornando más árido, los pueblos son cada vez menores (F34). Y de las entrañas del sertón emerge la figura de César, el camionero (Othon Bastos).



Por algunos instantes, la familia imaginaria de Josué parecía haber sido rescatada (F35). La pared pintada que describe un escenario bucólico infantil y otra que sirve de telón de fondo para la escena del juego de





futbolín, confirma este lugar paradisíaco, como la casa del padre imaginada y deseada (F36), cuadro que nos remite a aquel otro que también adornaba la pared del apartamento de Dora. Mas el camionero está lejos de representar al 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 de deseo (F37). Es interesante resaltar que el viaje va poco a poco promoviendo la transformación en Dora, que se pinta, se engalana y se suaviza (F38). No obstante, aquel que podría ocupar el lugar de la función paterna 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 los muchos apeaderos y desplazamientos, se suceden en dirección a una estación central del texto (F39). El recorrido en el camión de los romeros marca más una etapa iniciática. El viaje se transforma en peregrinación, en romería. La palabra de Dora comienza a valer algo: una palabra como promesa (F40).



El centro del texto: lo Real

De esta manera, personajes y espectadores se aproximan al lugar central de Brasil, centro del texto (F41). Los indicios apuntan al espacio de un padre imaginario y, en medio del sertón, surge el escenario ideal algunas veces repetido en el relato: la finca simple con su cerca, su portón, un caminito que conduce a la casa solitaria, rodeada de montañas (F42). El niño irrumpe en este espacio construido con la misma argamasa que sus sueños. Mas, el encuentro de Josué con la imagen ideal sólo puede ser decepcionante, pues no pasa de la casa del imaginario, y tendrá que ser deshecha para dar lugar a otra, a la casa de -y en- lo real, 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 de la romería confiere a la secuencia un tono dramático y delinea un ambiente propicio para la emergencia de lo Real (F43). 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 desespero, construyendo un escenario que se estrecha sobre su figura, cercándola y oprimiéndola (F44). Se encuentra en medio del remolino, de lo confuso. De lo real³.



Dora roza el centro. Pero, ¿qué es el centro? Un punto de ignición, un punto imantado en el texto, como afirma

Requena. 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.

³ "Eso, lo real, es lo confuso, es decir, aquello en donde todo se confunde, aquello, 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 necesaria." GONZALEZ REQUENA, Jesús: "En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo", en *Trama y Fondo* nº 5, 1998. p. 17.



Realmente ella está en el centro del remolino, en medio del laberinto. Y justo ahí, el niño se pierde. Dora va penetrando cada vez más en este torbellino, gritando el nombre de Josué. Ella entra en este mar de fe, de plegarias, rezos, llantos, pedidos de perdón (F45, F46). Va metiéndose en el torrente de miles de pequeñas llamas, hasta llegar al meollo de la Romería, a la sala de los milagros (F47). Justo ahí donde se mixturán velas, fotografías, candeleros, figuras de santos, dolor, gritos y lamentos del pueblo se da el encuentro con lo Real (F48).

Dora rueda como una peonza, toca el centro, el fondo, y, como en la apoteosis de un solo de ballet, sucumbe y se desploma inconsciente (F49). ¿Qué mejor metáfora para este encuentro con lo real que este "apagón" de Dora?: fin de las imágenes, del tiempo. Inmersión en el abismo.





4 Del gr. *katábasis*, 'acción de descender', 'declinio'. 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.

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

La secuencia siguiente nos ofrece una magnífica escena que reproduce una Piedad al contrario, en donde el niño sostiene en sus brazos a la madre desfallecida (F50). La imagen de Dora, recostada en el regazo de Josué, tras su defalecimiento, marca el retorno de la *catábasis*⁴, el reencontro definitivo con el otro, y también con sus propios orígenes. El film muestra en la confrontación de las dos secuencias, 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: el 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 (F51, F52). Pues sólo hay sentido, señala Requena, cuando los signos del lenguaje se encarnan en un acto de habla, en un cuerpo real, es decir, en un cuerpo real de un sujeto.



Josué se transforma en pregonero de la escribana y anuncia la buena nueva (F53). 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 (F54). Josué le regala un vestido, que marca una reconciliación 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. Momento que está sellado por la foto con el Santo, este destinatario simbólico (F55). 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 (F56). Pero, su absoluta similitud en la forma se

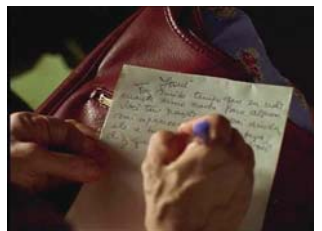
opone a una notable singularidad. Es la casa del carpintero, del padre de Josué, nombrado Jesús. Así la casa simbólica va dibujándose más allá de las imágenes, más allá de la forma ideal (F57). Es la casa del carpintero José, el forjador de madera. Siguiendo el oficio paterno, uno de sus hermanos tornea para Josué otra peonza, igual a la del inicio de nuestro relato (F58). El ciclo se cierra, el inicio encuentra su fin.



Y, finalmente, el 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, nombrando a Josué, y sellando su destino como ser deseado. Es Dora, como mediadora, quien lee la carta que había permanecido esperando seis meses para ser revelada (F59). Ahora la palabra del padre encuentra el momento justo, con los tres hermanos reunidos, para salir a la luz en forma de promesa: *"Me espera, yo también estoy volviendo a casa"*. Palabra del Padre.

Mientras los tres hermanos duermen juntos, Dora se engalana con el vestido que el niño le regaló y, en los labios, carmín. Se reencuentra consigo como mujer, hija y madre simbólica de Josué (F60). Su reencuentro con la Palabra se da en cuatro tiempos: como escribana tras el desfallecimiento en la romería; como portadora y anunciadora de la Palabra del Padre al leer la carta de Jesús; en el gesto final de colocar las dos cartas lado a lado, situándolas debajo de los retratos paternos: la de Jesús para Ana y la de Ana para Jesús (F61). Y, cerrando su misión, renuncia y parte. Dentro del autocar escribe para Josué, escena que marca la cuarta etapa de su reconquista de la palabra plena, pues después de muchos años redacta una carta particular, una confesión (F62). Su palabra, ahora verdadera, revela: *"tengo nostalgia de mi padre, tengo nostalgia de todo"*. La heroína se reconcilia con el padre, con el deseo y con la propia vida. Así es el milagro: en un momento justo del relato emerge del Caos instaurando la Verdad.

Por su parte, Josué encuentra su lugar en la casa paterna, teniendo como horizonte una promesa del padre y como recuerdo un trayecto de la mano de alguien que ha dado la cara para que la palabra estuviese en



su sitio (F63). El niño se sujeta, está Sujeto y es Sujeto fruto de la Palabra. Y nosotros, espectadores, al participar con los personajes de esta odisea, reconocemos como nuestra su aventura y nos anclamos en un relato que es simbólico, precioso y ejemplar (F64, F65).

