

Solo hay compañeros de juego.

Procedimientos cinético-líricos en la creación de *Nostalgias del Farwest*: un video con Jorge Teillier¹

TIZIANA PANIZZA

> Universidad de Chile. tpanizza@yahoo.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte Sociedad

Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético-líricos en la creación de *Nostalgias del Farwest*: un video con Jorge Teillier

Agosto Diciembre 2020

Páginas 17 a 24

ISSN elec. 0719-4463

ISSN imp. 0718-4034

Recepción: abril 2019

Aceptación: octubre 2019

AGARRAR A UN POETA

La creación de la película *Nostalgias del Far West* (1987) comienza con una discusión. Probablemente las tensiones en el rodaje son parte inherente de la naturaleza de una creación colectiva y para el colectivo Cabo Astica —uno de esos que proliferaron en el audiovisual chileno durante la dictadura militar— la disyuntiva previa a la filmación oscilaba entre la ficción y el documental. La elección por el género debía ser la que más se ajustara para retratar al poeta Jorge Teillier, objeto de la segunda película de este colectivo integrado por Sergio Navarro, Vicente Parrini, Ricardo Carrasco, Felipe Tirado y Gonzalo Duque.

En los ochenta, Jorge Teillier era un poeta relevante en el escenario lírico de Chile, con diez libros publicados y una docena de premios. Él mismo se bautizó como un “poeta lárco” (1965:48-62), pues trabajó una imaginería proveniente del mundo rural del sur de Chile, del tiempo detenido de su pueblo natal Lautaro, frontera entre la colonización española, el territorio mapuche y los inmigrantes europeos. Teillier se instala en la escritura en búsqueda de un mecanismo para regresar al pasado, donde la infancia es el momento último, pleno de sentido que se pierde en la adultez, y donde el juego y las apariciones fantásticas son marcas de un mundo que es irremediablemente invisible para los que no son niños. Para el poeta la infancia es una patria perdida en el pasado, por lo que el presente solo se puede habitar desde la nostalgia. En los ochenta, Teillier ha renunciado a todo, a la conquista de territorio con su poesía, a una actividad académica o política de renombre y se ha instalado en un margen, abandonándose voluntariamente al alcohol y al anonimato. A pesar de eso, es leído con fervor por jóvenes universitarios, los mismos que en esa época organizaban las protestas en contra de la dictadura. Éramos todos devotos de la poesía de Teillier, nos sabíamos sus poemas de memoria, lo leíamos obsesivamente². Ricardo Carrasco, titulado en Arte y director de fotografía, comenzaba sus primeras filmaciones en esa década, pero la buena experiencia de la primera película del colectivo, *De las Armas y las Letras* (1985), lo había impulsado a seguir la idea del periodista Vicente Parrini de retratar a Jorge Teillier. Si bien ambos tenían una tendencia al registro documental, Sergio Navarro, formado en la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica y con experiencia en Canadá, traía consigo

varias ideas desde la ficción. El proceso creativo comenzó con la disyuntiva por el género, pero la discusión avanzaría hacia el planteamiento sobre los recursos del lenguaje cinematográfico para ir más allá del documental biográfico sobre un escritor.

Para los integrantes del colectivo, el problema del cómo abordar la película radicaba en el trabajo con el poeta al momento de la filmación, y así lo planteó Sergio Navarro: *hay que suspenderlo para poderlo captar, agarrarlo al vuelo. Pero entrevistarlos, así es imposible agarrarlo... cómo vas a plantear un documental desde la base de preguntas a un poeta cuando un poeta se la juega en otra dimensión*³.

La existencia de “otra dimensión” sugiere un mundo paralelo a este que es habitado por el poeta y que para comprenderlo “desde este lado” los cineastas deben “hacerlo aparecer” bajo la articulación de mecanismos o procedimientos fílmicos no convencionales. Entrar en ese otro mundo, tal vez regido por otras leyes, sería posible mediante un empoderado lenguaje audiovisual⁴.

Para algunos integrantes del colectivo, la respuesta estaba en el testimonio directo mediante la entrevista y el seguimiento documental, para otros estaba en “ficcional” escenas donde el poeta podría participar como un actor que se interpreta a sí mismo. La discusión se llevaría incluso al mismo rodaje, evento que conduce al filme a aguas intermedias, a una frontera entre ambos géneros. La búsqueda se centró en ciertas formas “cinético-líricas” que no están en el terreno de la descripción o lo biográfico, sino en el de la poesía como experiencia (atmósferas, emociones, tratamiento del tiempo y fragmentación del espacio), una trayectoria fenomenológica que debía deponer los cánones clásicos de la narrativa documental. En ese proceso creativo ciertas operaciones formales hicieron posible la aparición de momentos de extraño lirismo, sobre lo que los mismos realizadores afirman: *se dio el poema y nosotros estábamos ahí para registrarlo*⁵. No sólo en la filmación se arriesgó hibridaje de géneros, más tarde el montaje potenciaría la narrativa de la película hacia el “tiempo traslapado” desde donde el poeta escribe. Este artículo se dedicará a la revisión de ese proceso creativo en *Nostalgias del Far West*, pues podría develar aspectos interesantes del cruce entre ficción y documental, me-



> FIGURA 1. Jorge Teillier en fotograma de *Nostalgias del Far West* (1987).

> FIGURA 2. Jorge Teillier, Ricardo Carrasco y Vicente Parrini durante el rodaje de *Nostalgias del Far West*.

diante la aplicación de procedimientos cinético-líricos para acercarse a una “experiencia poética” y por consiguiente, a la confluencia entre literatura y cine⁶. Posiblemente en el diálogo entre poesía y audiovisual en *Nostalgias del Far West*, se encuentre un antecedente poco revisado de uno de los temas recurrentes del documentalismo en Chile, los registros que testimonian la reconocida tradición poética chilena.

CHILE PAÍS DE DOCUMENTALISTAS

El cine documental en Chile tiene un origen fuertemente ligado a los movimientos sociales de los años sesenta, pero también a la poesía. Textos poéticos transformados en cine-poemas, o una voz en *off* que potencia imágenes, dan cuenta de espacios de transcreación compartidos por cineastas y poetas. El pionero del cine documental chileno Sergio Bravo colaboró con el poeta Efraín Barquero y el narrador Francisco Coloane en los cortometrajes *Láminas de Almahue* (1962) y *La Marcha del Carbón* (1960). En esa misma década, Bravo realizó filmaciones con Juvencio Valle y Pablo Neruda. *Cachureo* (1977) es el título de la película de Guillermo Cahn en que participa Nicanor Parra con lecturas y puestas en escena, y posteriormente, algunos poetas tomarán la cámara como Enrique Lihn en la dirección de los videos *Adiós a Tarzán* (1984) y *Cena Última* (1985).

Además, desde la masificación del género y luego por la demanda de espacios culturales en la televisión, el documental biográfico de poetas ha sido un tema recurrente en la historia del cine en Chile, quizá tanto como el de vivienda social. Aquí, algunos casos: Gonzalo Rojas: *Monógamos Sucesivos* (2004) de Pablo Basulto; *Al Fondo de todo esto Duerme un Caballo* (2007) de Soledad Cortés; Pablo Neruda: *Neruda en el Corazón* (1993) de Gastón Ancelovici; *Diario de un Fugitivo* (2005) de Manuel Basualto; *Neruda: El hombre y su obra* (2004) de Luis Vera; Gabriela Mistral: *Mi Valle del Elqui* (1970) de Rafael Sánchez, *Locas mujeres* (2011), de María Elena Wood; *Gabriela del Elqui, Mistral del Mundo* de Luis Vera; Pablo de Rokha: *El Amigo Piedra* (2010) de Diego Meza; Rodrigo Lira: *Topología del Pobre Topo* (2000) de Hernán Dinamarca; Vicente Huidobro: *La Tumba Abierta de Vicente Huidobro* de Rodrigo Moreno (2004); Nicanor Parra: *Nicanor Parra 91* (1991) de Gloria Camiruaga y Lotty Rosenfeld, *Retrato de un Antipoeta* (2009) de Víctor Jiménez; Stella Díaz: *La Colorina* (2008) de Fernando Guzzoni y Werner Giesen.

Mención aparte merece *Señales de Ruta* (2000) de Tevo Díaz, pues es de los pocos que intenta un léxico visual entramado con la poesía de Juan Luis Martínez. Quizá un documental que busca ser un poema; luz sobre el mar, la bandera chilena en la proa de un barco que deja ver al fondo una isla, como una promesa. Misteriosos *travellings* de Valparaíso en super 8mm desde una motoneta, una familia en una sala de estar habita el espacio como un pestaño discontinuo mientras la voz del poeta Martínez insiste en que *al menor descuido, se borrarán las señales de ruta y de esta vida al final habrás perdido toda esperanza*. En *Señales de Ruta* hay dos autores, el poeta y el documentalista, y este último intenta construir una forma en su filme que fuera la expresión visual del sujeto de su película. “Forma es fondo” en este caso, esquivar la representación cinematográfica clásica para buscar estructuras distintas a la dramática, un gesto determinante que contribuye a la experimentación en el cine de no ficción en Chile. En el filme, Volodia Teitelboim parece estar de acuerdo, cuando dice que *en la tarea de crear su propia realidad, en su mundo, el hombre creador no puede dejar de inventarlo* y Martínez sentencia: *Nada es real, todo es real*, como cuestionando los principios mismos de la creación documental.

Nostalgias del Far West y *Señales de Ruta* son dos filmes de un mismo canon, emparentados por la decisión de prescindir de la forma biográfica clásica para abordar a un poeta y su obra, buscando procedimientos para llegar a formas visuales cercanas a la construcción lírica. La exploración en la articulación de las posibilidades del lenguaje cinematográfico para esto, los sitúa como experimentos orientados a hacer visible un mundo ("universo poético", "otra dimensión") y donde se encontraría, tal vez, el misterio de la creación.

UN ENCUENTRO Y UNA ESPERA

Antes de comenzar el rodaje de *Nostalgias del Far West*, Sergio Navarro y Vicente Parrini se concentran en la tarea de escribir un guión (más cercano a uno para ficción) que contuviese "los tópicos de Teillier". Optan por evadir los hitos biográficos o una cronología de efemérides, para buscar claves en su poética, examinando las imágenes y elementos que construyen su discurso literario en sus poemarios *El Molino* y *la Higuera*, *Para un Pueblo Fantasma*, *El Árbol de la Memoria* o *Poemas del País de Nunca Jamás*. En varios de sus poemas habla que vuelve a su pueblo natal y no hay nada... entonces nos dijimos, hagamos esto mismo, esta idea de volver al pueblo. Y desde ahí se guionizó⁷, recuerda Ricardo Carrasco acerca de la columna vertebral del filme. Pero más que el enunciado de lo que podría parecer un *road movie*, los realizadores secretamente esperaban que ese dispositivo desatara otras acciones, tal vez manifestación de la "dimensión del poeta". En esta convicción, el guión no consideraba la filmación-descripción de sus actividades diarias, la puesta en escena fue diseñada para que Teillier participara en situaciones que lo acercaran a su experiencia de realidad, a su poética. De su pueblo Lautaro, provenían las imágenes de su poesía, el territorio de la infancia, "la edad de oro" como él mismo la bautizó y regresar allí era una forma de acceder a un tiempo mítico donde se podrían "dar situaciones", expresión de una realidad lírica. El retorno al pueblo natal podría generar *Encuentro: Filmar es ir a un Encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti* (99), escribe Robert Bresson. El acontecimiento, el hecho, la cosa, una manifestación de lo real, es lo que aparece en el Encuentro, pues lo real no es visible, sino mediado por procedimientos que permitirán *un relámpago de verdad que ilumine lo real (...) si debe haber encuentro es que hay algo (o Alguien) que encontrar; así es preciso rodar —y montar— de manera tal que quien hable no sea un personaje, un guión, un escritor, sino lo real* (Aumont, 22).

En el cine documental, esta idea bressoniana es particularmente fértil si se la relaciona al hibridaje con la ficción. La invariable pregunta de cómo el cine "explica" la realidad, lo real, el mundo, pareciera encontrar una respuesta menos narrativa en el "presentar" o "exponer" el efecto de un número de variables que se cruzan en el rodaje (ese tiempo y ese espacio) y que son el resultado de un procedimiento y una espera. Precisamente lo que en los últimos años ha borrado las fronteras entre esos géneros, es la combinación de puesta en escena y devenir:

El trabajo del cineasta consiste en provocar, identificar y comunicar el encuentro. Durante el rodaje (captura cinematográfica), el cineasta se encuentra en una posición doble y contradictoria, totalmente atento y totalmente retraído: debe dejar que algo ocurra —no importa el qué, lo que sea, pero singular— y al mismo tiempo es el fautor (provocador) de ese advenimiento, imposible sin él (Aumont 22).



> FIGURA 3. Jorge Teillier en la estación de trenes de Lautaro durante el rodaje de *Nostalgias del Far West*.

> FIGURA 4. Jorge Teillier, Carolina Mena y Jaime Lorca en un fotograma de *Nostalgias del Far West*.

Para el documentalista, la espera puede ser generosa —dependiendo de la naturaleza del filme— y lo recompensará convirtiéndolo en testigo de la manifestación de un momento. En este contexto la toma es una disección (espacio) que logra capturar (memoria) la fracción de un continuo (tiempo).

Para los integrantes del colectivo, el rodaje de *Nostalgias del Far West*, navegaba en aguas intermedias, entre la estabilidad de conocer los “tópicos de Teillier” y una realidad poética no manifestada, pero que se mostraría si se la dejaba ocurrir. En este sentido el guión se preparó como un mapeo del territorio teillierano, una carta de navegación para el rodaje que instalaba ciertos puntos de partida. Lo que ocurriría a partir de ahí era incierto y eso será siempre parte del material de trabajo en un filme de no-ficción, pues el trabajo de escritura del guión en el documental es un territorio inestable, *una partitura para un concierto de jazz, una pauta que presupone todo tipo de cambios*, como la define Patricio Guzmán (Ruffinelli, 278). De alguna forma es una herramienta con la que el cineasta busca entrelazar sentido en un espacio interdisciplinario; tomar conciencia del filme, visualizarlo en la escritura literaria, en función de una escritura fílmica. Un guión no dejará nunca su condición de borrador, pero en el estado reflexivo de la creación del texto, el cineasta elucubra procedimientos o tácticas para poner en marcha la filmación. Luego, un estado intuitivo en terreno permitiría tomar otras decisiones.

El guión de *Nostalgias del Far West* emplaza sus coordenadas en un poeta, su pueblo de origen, la infancia perdida, los trenes, la impermanencia de las cosas. Hay un trabajo de memoria implícito ahí que apunta a otro eje en la dimensión teillieriana, la Nostalgia. Mitad añoranza, mitad tristeza, el poeta fecundó en los trenes de la provincia una atmósfera melancólica asociada al paso del tiempo en su pueblo natal: *La línea del ferrocarril atraviesa el pueblo, los trenes que remecen las casas de madera van señalando también el paso de las horas; Ya pasó el de las doce; Es tarde, hace rato que sentimos el Rápido; Los trenes, esos constantes relámpagos de acero, están unidos al tiempo* (1969:7-8). Las escenas del tren en el filme se convierten en la médula del relato y, dosificadas a lo largo de la película, contribuyen a un estado permanente de movimiento en un “tiempo traslapado”, una superposición de pretéritos que también modelará el montaje. En el filme, el tren parece no llegar nunca y en esa cápsula de tiempo suspendido, el poeta dialoga con dos personajes interpretados por los actores Jaime Lorca⁸ y Carolina Mena. Lorca es un profesor joven que viaja al sur por trabajo, pero también es un poeta y en el tren conoce a Teillier pues ambos tienen un boleto que indica el mismo asiento. *Alter ego*, impostor o doble, la presencia de Lorca es la de un “personaje ruiziano”, que deambula como un fantasma instalando la posibilidad de hacer coexistir dos tiempos en un mismo encuadre.

Para Sergio Navarro, haber sido alumno de Raúl Ruiz en los años sesenta fue clave⁹, y ante todo, destaca la enseñanza de la aplicación del juego como dispositivo para explorar otras formas de la acción en la puesta en escena con el advenimiento del azar. Para Ruiz, ciertos procedimientos como ese o el simulacro, pueden convertir un filme en una oportunidad, *un viaje hacia lo no visto y hacia los múltiples mundos posibles que coexisten en nosotros* (Ruiz, 139). En *Nostalgias del Far West*, ese dispositivo comenzó a manifestarse desde la filmación de las primeras escenas: *en la concreta fuimos improvisando, a Teillier le dabas un pie y luego inventaba cualquier cosa. El guión no se respetó, más bien fue como una guía, porque Teillier lo fue cambiando y había que ser tonto para no seguirlo, por-*

que era terriblemente creativo, las cosas que hacía y que decía. El rodaje como territorio de juego, fue un procedimiento cinético-lírico que espontáneamente operó sincopado a sus poemas:

*La realidad secreta brillaba como fruto
maduro. Empezaron a encender las luces
del pueblo,*

*Los niños entraron a sus casas. Oímos el
silbido del titiritero que te llamaba.*

*Tú desapareciste diciéndonos: “No hay
casa, ni padres, ni amor: solo hay
compañeros de juego” (1992:46)*

En terreno, el equipo entró en un espacio creativo, una especie de pacto secreto, *en la filmación él estaba feliz, nos dijo que hacía años que no lo pasaba tan bien, porque Teillier era como un niño, era como estar con un cabro chico*¹⁰. Ser compañeros de juego les permitió abrirse para incluir situaciones que aparecieron en el rodaje y que tomaron parte en el léxico propio del filme: el amanecer brumoso en la estación de trenes; la lectura de poemas en la habitación de una pensión; la aparición de un joven del pueblo que se transforma en personaje de la película. En este sentido, Andrei Tarkovsky señala que *Cada obra debe inventar sus propias leyes para la forma, e incluso sus ‘procedimientos’ para formular de manera adecuada la relación que mantiene con la realidad* (Aumont, 69), y Bresson llama “mecánica” a un método de descubrimiento del cinematógrafo que hace surgir lo desconocido.

Procedimiento, mecánica, juego, dispositivo, obstrucción o táctica son formas de nombrar un modo de iluminar o gatillar desde la creación cinematográfica: lo desconocido o lo real (Bresson, Ruiz¹¹); un mundo escondido en este (Roger Munier, Orson Wells); una experiencia lírica (Maya Deren); la magia (Godard). Para Teillier, *la realidad secreta brillaba como un fruto maduro* o en un “ahora” demasiado esquivo, por lo que en el recuerdo reside la posibilidad de experiencia,

*lo que importa no es la luz que
encendemos día a día*

sino la que alguna vez apagamos

*para guardar la memoria secreta de la
luz (1992:45).*

Existe un eco, el remanente o vestigio de algo que parece ser más genuino que lo que se nos presenta nítido. El acto de ver entonces, está mediado por la condición del tiempo (memoria, recuerdo) y en la “dimensión teillieriana” la escritura es un procedimiento (mecánica, juego) para recuperar la plenitud sensorial de la infancia. En el filme, el poeta viajará, no queda claro hacia qué tiempo, pero el presente, sus gatos y su casa, parecen no tener sentido y se preparan para habitar el pasado, se cubren los muebles con sábanas blancas, *me voy a Lautaro porque llegó el fin del mundo y quiero ver un patio donde haya palomas peleando por un grano de avena*, y prosigue la imagen de un niño que dibuja círculos grandes en la arena, dejándose dentro. La infancia no está en el pasado, es un estado que nos habita, pero que deberíamos ser capaces de alcanzar. En ese sentido, la memoria está inscrita para siempre con la decodificación del mundo como niño, y no olvidarlo es la tarea poética del adulto para reconocer “la memoria secreta de la luz”.



SE DA EL POEMA

Después del viaje nocturno en tren, el equipo de rodaje llega a Lautaro de madrugada, cuando la luz apenas dejaba ver la antigua estación. Mientras avanzaba el amanecer sobre los andenes, se produjo una situación que marcó el rodaje y que todos recuerdan como una especie de umbral en la creación de la película. Una tenue atmósfera, azulosa, difuminada por la bruma matutina comenzó a aparecer mientras el poeta recorría ese espacio como en trance, como enfrentado a su propio pasado, habitando una de las imágenes que están en sus poemas, *porque conocíamos tan bien la obra de Teillier, sin decirnos nada, sabíamos que ese era el poema, exacto, que habla sobre la estación de trenes donde hay una luz roja y el pueblo abandonado. Dijimos, aquí se está dando el poema... Entonces decidimos filmarlo, porque era tan potente la imagen*¹². En la escena, Teillier es la silueta de un abrigo largo que camina por los rieles de la estación en línea hacia el tiro de cámara. La carga melancólica de la toma es poderosa, y cuando se presiente el momento del corte, sorpresivamente la cámara re-encuadra para no perder un monólogo improvisado del poeta:

*No hay nadie en la estación,
nadie estoy solo*

estoy bien.

*Conocí esta estación hace 30 años,
era de verdad, hecha de palos*

*no había
pasajeros no
había nada*

tampoco hay nada ahora.



> FIGURA 5. Jaime Lorca, Jorge Teillier y Carolina Mena en una escena en el tren camino a Lautaro.

> FIGURA 6. El colectivo Cabo Astica y Jorge Teillier durante el rodaje de Nostalgias del Far West en Lautaro.



> FIGURA 7. Jorge Teillier camina en la estación de trenes de Lautaro en un fotograma del filme.

> FIGURA 8. Jorge Teillier lee poemas en la pensión de Lautaro.

Para el equipo, ahí había operado la nostalgia, era algo como *‘por qué estoy acá, no pertenezco a esto’, es un Teillier perdido, en la más completa soledad y nosotros ahí con la cámara...eso fue poético*¹³. Para los realizadores, la filmación estaba tomando un camino hacia la poesía o al menos producía algunas imágenes de innegable carga lírica. En el cine de vanguardia, el encuentro con lo poético, desde el lenguaje cinematográfico, está más cercano a una experiencia (conciencia en la percepción del tiempo y el espacio) o especie de nuevo entendimiento, o emoción específicamente cinemática, sin traducciones literales de otras disciplinas como el teatro o la literatura. En este sentido, estos procedimientos o dispositivos serán modos de fundar nuevos vínculos para “elementos que no están manifestamente conectados” (Martin, 139).

Aunque la película podría haber actuado como salvoconducto hacia la edad de oro, lo que comienza a aparecer es un desencanto, la desilusión y cansancio implícitos en varios monólogos espontáneos del poeta a lo largo del filme: *tengo la idea de que todos los poemas que se han escrito son míos. Por eso voy a buscar a Lautaro todos los poemas que me quedan o ¿Ud. es poeta? ¿Escribe poemas? Yo también escribí, pero ya me aburrí, 30 años de viajar en tren es mucho, 30 años de escribir poemas Es mucho... nadie te jubila de escribir poesía por 30 años, nadie te jubila y al final te vas a las cunetas.*

Teillier ha perdido. Teillier eligió perder y progresivamente las imágenes del filme dejan ese eco, el retrato de un extravió voluntario, al abandono, al alcohol: *Nunca estaré en el panteón de los poetas chilenos, porque ya me condenaron por ser borracho, pero debo mi poesía a los que me quieren y les interesa.* Sergio Navarro recuerda sus palabras cuando, durante el rodaje, le muestran el material filmado donde aparece en evidente estado etílico, sin embargo el poeta visa las imágenes y decide continuar con las grabaciones¹⁴.

Cada vez mueren más las neuronas, a cada vaso, menos neuronas y menos Lautaro, dirá después de leer el poema “Con el Sol de los Avellanos” en la escena en la pensión del pueblo, pues no logra recordar a quién le escribió esos versos años atrás. En la lectura de los poemas en voz alta, la toma respeta los silencios que crea el poeta y recompensa la espera con monólogos espontáneos que surgen cargados de pesadumbre, *me gustaba este poema, pero ya nunca lo podría escribir, porque ya no es Lautaro, ni es la niña, porque se casó o se fue del pueblo.* Deliberadamente o no, los poemas en esta escena, suenan a despedida, o al menos a una especie de final anticipado, como en “Después de la Fiesta”:

Está más joven la muchacha que amanece sonriendo frente al canto del canario cada vez más joven. (...)

Está más joven la mujer que se despierta para lavar ropa ajena en la artesa rústica. (...)

Está más joven el guijarro que espera ser recogido por un niño, tras ser pulido por una ola que cada viaje hace cada vez más joven.

Solo yo he envejecido.

Agregaré Teillier después de la lectura: *yo no he envejecido, he desaparecido que es casi peor.* En una disolución lenta el poeta ha decidido comenzar su muerte, para él se desvanecen también las imágenes de Lautaro, *no hay fundiciones, el río no es el mismo, siguen pasando los trenes, pero...,* y desviando la mirada, le habla al vacío como si hubiese alguien: *a ti te conozco cada vez que estoy en una pensión...en un pueblo fantasma, yo soy un fantasma.* El

poeta ha regresado a casa, pero el pueblo ha cambiado, *No hay casa, ni padres, ni amor...*, y su figura se hace fantasmal, entre la desaparición de los lugares, mientras recorre las ruinas de la antigua curtiembre, la cámara lo sigue en silencio, Tellier otra vez se dirige al vacío, *hola, ¿qué fantasma cuidas?*. La ausencia de esos espacios, deja al poeta en un deambular incierto, traslúcido en lugares que pretenden borrar su ruralidad aspirando a lo moderno, la carretera que ahora pasa por ahí e incluso los trenes que ya terminaron su servicio para siempre en el sur de Chile. Si las ciudades que habitamos están destinadas al cambio sistemático, nuestra presencia en ellas no nos considera en el futuro.

El final de *Nostalgias del Far West* es la misma imagen del comienzo, el amanecer en la estación de trenes, pero en esta porción de esa toma, Teillier ya no está solo, pues cuando sobrepasa el eje de la cámara emergen lentamente las siluetas de trabajadores que tomarán el primer tren del día; en la primera luz del día la figura del poeta desaparece entre los obreros, pero en dirección contraria. Tiempo después de la filmación, Teillier publica su último texto en vida, *El Molino y la Higuera*, y muere en 1996.

Aunque *Nostalgias del Far West* fue reestrenada en 2007, gracias a la obtención de un fondo para su restauración y post producción, apenas se la ha contextualizado y casi no hay consignaciones hacia su temprana condición de híbrido. El filme es un antecedente interesante de experimentos contemporáneos que tensan la relación entre documental y ficción, instalándose en el terreno de las que buscan narración en la confluencia entre imagen y palabra o montaje y sintaxis para expresar el universo poético del escritor. Se articulan para ello procedimientos cinético-líricos donde el rodaje se convierte en un territorio de juego, se utilizan actores que funcionan como *alter ego* o personajes fantasmas, se eligen locaciones significativas, y se pone en escena la lectura de poemas. El resultado de estos dispositivos permite una cuota de improvisación que resulta en incorporar nuevos personajes, otras escenas y una serie de monólogos espontáneos del poeta gatillados por la experiencia del rodaje, un Encuentro, dirigido por los cineastas, pero en aceptación abierta al devenir. No hay historia clásica en *Nostalgias del Far West*, sino una fragmentación de escenas que el montaje juxtapone sugiriendo que el sentido se encuentra en flashes de extraño lirismo. La construcción de la imagen no está subordinada a la ilustración de un texto, sino construida sobre cierta carga simbólica, tal vez emparentada a la imagen poética generada en lo literario.

Más allá de la traducción de un medio a otro, *Nostalgias del Far West* buscó sus propios procedimientos para acceder a una "dimensión poética", que llevara al espectador, quizá a una experiencia en que la percepción no vuelva a repasar sobre los mismos puntos cardinales, sino otras coordenadas de tiempo y espacio que el lenguaje cinematográfico podría instalar.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, Jaques (2002) *Las Teorías de los Cineastas*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, Robert (2007) *Notas Sobre el Cinematógrafo*. Buenos Aires: Biblioteca Era, 1979. Candia, Alexis. "El Paraíso Perdido de Jorge Teillier". *Revista Chilena de Literatura*, N° 70.

- Cangi, Adrian (2010) "Muertos, falsos y nadie: la poética de Raúl Ruiz". En De los Ríos, Valeria, Pinto, Iván, (Ed.). *El Cine de Raúl Ruiz: Fantasmas, simulacros y artificios*. Santiago: Uqbar Editores.
- Finch, David (2003) "A Third Something: Montage, film and poetry". En N. Daninom M. Maziere (Ed.). *The Undercut Reader: critical writings on artists film and video*. London: Wallflower Press.
- Martin, Adrian (2008) *¿Qué es el Cine Moderno?* Santiago: Uqbar.
- Ruffinelli, Jorge (2008) *El Cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar.
- Ruiz, Raúl (2000) *La Poética del Cine*. Santiago: Sudamericana.
- Teillier, Jorge (1992) *Los Dominios Perdidos*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- (1969) "Lautaro, este es mi pueblo". En *Revista En Viaje*, Santiago, N° 430 Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.
- (1965) "Los Poetas de los Lares". En *Boletín de la Universidad de Chile*.

NOTAS

- 1 Texto originalmente publicado en *Prismas del cine latinoamericano*, Cuarto Propio, 2012, editado por Wolfgang Bongers.
- 2 Entrevista a Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012.
- 3 Entrevista a Sergio Navarro, Valparaíso, marzo 2012.
- 4 La cineasta Maya Deren llamaría a esta búsqueda "exploración vertical de una situación", a la experiencia de articular ciertos recursos líricos para establecer contacto con lo que "se siente" o su "significado", en lugar de la descripción lineal de lo que "está ocurriendo".
- 5 Entrevista a Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012.
- 6 En la discusión abierta y progresiva de los términos transmedialidad, multimedialidad e intermedialidad, la revisión de los procesos creativos en filmes híbridos como *Nostalgias del Far West*, puede aportar elementos interesantes para analizar la puesta en escena y la confluencia de varias disciplinas en una misma obra.
- 7 Entrevista a Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012.
- 8 Jaime Lorca es uno de los fundadores de la compañía de teatro La Troppa, reconocida internacionalmente por desarrollar un teatro experimental, con un fuerte cruce con el lenguaje cinematográfico.
- 9 Raúl Ruiz invita a Sergio Navarro a la proyección de su película *El Realismo Socialista*. Allí le explica el mecanismo del juego para articular la acción de los personajes en la puesta en escena. Navarro dedicará su tesis de grado "La indagación cinematográfica o la escritura del cine" al análisis de la narración en el cine y el juego como dispositivo.
- 10 Entrevista Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012.
- 11 "Realismo Casto" llamará Raúl Ruiz también a la realidad que no se puede simplemente "descubrir" sino que es un proceso dinámico en que hay que transformarla desde el interior, por medio de la articulación de las obsesiones personales del creador.
- 12 Entrevista a Ricardo Carrasco. Santiago, marzo 2012

13 Entrevista a Sergio Navarro. Valparaíso, marzo 2012

14 Para los integrantes del colectivo la preocupación por la aparición de Teillier borracho en varias escenas se despeja cuando le muestran las imágenes de los dos primeros días de rodaje para que él mismo tome una decisión. Relatan los realizadores que lo que más resintió fue que había momentos en que no se entendía lo que decía (de hecho se utilizan subtítulos en algunas partes del filme), pero yo soy la persona que soy y todo el mundo sabe que soy un curado, mi imagen no va a cambiar por esto, dijo en ese momento. Teillier les propone que bajará la cantidad de alcohol esos días para estar un poco más lúcido y así continuar con el rodaje.

¶