
UNA MIRADA SOBRE EL GUIÓN DE *TEJEN* LA MIXTURA DE SUS HILOS

A GLIMPSE INTO THE SCRIPT OF *TEJEN*
A MIXTURE OF THREADS

PABLO MORENO

pablolmorenog@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad
Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

El siguiente artículo analiza el guion de *Tejen* (Rabe, 2014) como continuación de las primeras conclusiones a las que se pudo arribar en la tesis de grado *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante*. Se recogen para ello tres ejes, que vertebraron el desarrollo del trabajo: la práctica guionística como proceso de escritura *audiovisualizante*, la concepción de la estructura dramática como un sistema narrativo ajustado a reglas de juego internas, y una aproximación al análisis de relatos audiovisuales bajo una modalidad narrativa *mixta*.

Palabras clave

Artes audiovisuales; análisis cinematográfico; guion moderno; *Tejen*

Abstract

The following article analyses the script of *Tejen* (Rabe, 2014) as a continuation of the initial conclusions that took place throughout the thesis «Modern script: an *audio-visualizing* writing game». Three central themes are taken into account to develop its fundamental basis: script writing practice as an *audio-visualizing* writing process, dramatic structure as a system that is adjusted to its internal game rules, and an incipient analysis of the cinematographic narratives under the idea of a *mixed* narrative mode.

Keywords

Audio-visual arts; cinematographic analysis; modern script; *Tejen*

Recibido: 20/5/2020 | Aceptado: 16/8/2020



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Escribir un guion supone un largo proceso de construcción. Se sistematizan ideas sueltas y propuestas estéticas (por medio de la recolección de referentes filmográficos, literarios, pictóricos..., o acaso a través de la fuerte impresión que una imagen salida de nuestro entorno próximo nos despertó), y se fusionan conceptos, lineamientos y visiones de mundo, todo ello bajo la promesa de un relato cinematográfico en crecimiento. Cuando ese proyecto está signado por una búsqueda narrativa no convencionalizada, la práctica de escritura a menudo puede desembocar en regiones poco exploradas. Al mismo tiempo, cuando la película se aleja de la *transparencia* que replica el cine clásico, se impone como necesidad la demanda de un guion que vehiculice esa *otra* búsqueda narrativa.

La pregunta sobre los modos de escritura guionística en relatos que propusieran alternativas al modelo clásico fue el motor que impulsó la elaboración de *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante* (Moreno, 2020), tesis en Teoría y Crítica para la licenciatura en Artes Audiovisuales (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata). En el presente escrito se recuperan y se amplían algunos de los ejes que articularon su desarrollo, a los efectos de instaurar vías posibles para su continuidad.

Retomaremos, para ello, el guion del largometraje *Tejen* (2014b), escrito y dirigido por Pablo Rabe, que nos permitirá reflexionar sobre la escritura de guiones, a la luz del debate respecto de la distancia entre el guion clásico y el guion moderno. En primer lugar, y con el objetivo de dar cuenta sintéticamente del conflicto sobre el que versa el accionar del agente protagonista del relato, enunciaremos su idea dramática. Recordemos que el concepto de *idea dramática* podría esquematizarse como un sujeto, con rasgos de caracterización funcionales al conflicto dramático, que quiere, desea o necesita algo, pero una fuerza oponente, con unas cualidades proporcionalmente antagónicas, se lo impide.¹ Un acercamiento a la idea dramática de *Tejen*, entonces, podría arrojarnos la siguiente formulación:

El señor Requena, un hombre atormentado, algo siniestro y que vive apartado de la sociedad en una casa rural junto con su(s) hija(s), *parecería* querer descubrir el origen de la enfermedad degenerativa de su hija Sara, pero su obsesión con el funcionamiento del cuerpo humano y la imposibilidad de detener el deterioro que padece aquella lo encierran en una pesadilla visceral, vertiginosa e interminable que *probablemente* se lo impida.

Este enunciado pone deliberadamente de manifiesto ciertos corrimientos del esquema de idea dramática con que suele trabajarse desde el guion clásico. Tales corrimientos apuntan en dos direcciones. Por un lado, la imposibilidad de prefigurar un sujeto claramente definible en un entorno rápidamente identificable. Los rasgos de caracterización del señor Requena sobresalen por su imprecisión: está atormentado (¿por qué o quién?), oculta *algo* siniestro (¿qué?) y vive apartado, junto con una familia cuya cantidad de integrantes no es posible determinar. Por otro lado, el conflicto del relato es incierto y escurridizo, lo cual trae como consecuencia la necesidad de

plantearlo mediante adverbios de duda (*probablemente*) y verbos que revelan desconocimiento o incertidumbre (*parecer*). Dicho de otra manera, el conflicto no es explícito o evidente, sino *velado*, lo cual supone un desafío de interpretación para el espectador (Teichmann, 2018). Estas observaciones permiten inferir, a su vez, la mayor vinculación de *Tejen* para con una modalidad narrativa que se aleja del modelo clásico.

Un juego de distancias: modalidades narrativas

Nos referimos al debate sobre los modos de contar historias en el cine, que se divide entre las modalidades *clásica* y *moderna*. En cuanto a la primera, David Bordwell (1996) la define como aquella que «presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos» (p. 157). La persecución explícita y gradual de objetivos concretos define el relato clásico en términos de lógica causal, de manera que las acciones dramáticas están encadenadas las unas con las otras, como nodos articulados, a partir de la causa y el efecto. Tal clasificación, por lo tanto, no responde a un criterio de corte histórico, sino de impronta narrativa, y se ajusta al Modelo de Representación Institucional (Burch, 1987), aún hoy imperante en la industria cinematográfica. En ese sentido, el *cine hollywoodense* emerge como ejemplo paradigmático de dicho modelo de representación, pero no se limita a él, sino que comprende la amplia mayoría de las producciones cinematográficas.

En relación con el guion moderno, Rosa Teichmann (2012) afirma que la propiedad característica de su narratividad reside en «la incompletud, como posición ideológica y estética, ya que refuerza la idea de búsqueda constante, de inquietud, de plataforma para la obtención de respuestas menos en pantalla y más en la interioridad humana» (p. 41). En contraste con los relatos de modalidad clásica, que son a menudo construidos desde el guion *de manual*, es decir, bajo el seguimiento de cánones estatuidos según procedimientos predeterminados, Camila Bejarano Petersen (2012) señala:

[...] la obra moderna se impone el objetivo de explorar el lenguaje audiovisual evitando o discutiendo las reglas y convenciones, [por lo que] plantea a quien las estudia la dificultad de delimitar y describir un número más o menos finito de rasgos y operatorias estéticas susceptibles de aparecer como regularidades. Esto es: atenta contra el manual (p. 3).

Al seleccionar a *Tejen*, obra que ofrece las características estético-narrativas que la teoría cinematográfica tiende a asociar con el cine denominado de narratividad moderna o contemporánea, se vislumbró una entrada que considera la distancia existente entre esas dos modalidades disímiles, que operan como polaridades dentro de la teoría de la narrativa audiovisual. A su vez, indagar en su guion arroja la posibilidad de ahondar sobre los modos de escritura dentro de esta *otra* modalidad narrativa.

Una escritura audiovisualizante

La escritura guionística habitualmente es concebida como una escritura tendiente a la referencia concreta de imágenes y de sonidos. De ahí suele derivarse la preponderancia de un estilo sobrio y más bien austero, en detrimento de exploraciones estéticas que apelen a la poeticidad y al lenguaje literario. Bajo esa perspectiva, el guion debe limitarse a enunciar los elementos que componen cada escena, sin imbuirle atribuciones ambiguas que pudieran atentar contra la elaboración de esas futuras imágenes audiovisuales. Esta premisa, heredada de la tradición narrativa clásica, marca una distancia evidente para con el guion de *Tejen*. Veamos de qué manera sucede esto en el guion:

ESC 1. INT. (MONTAJE)

Absoluto negro durante varios segundos. *Comienza una densa reverberancia por lo bajo, casi como si saliera de una enorme garganta resonante* (Rabe, 2014a, p. 1).

En una posible revisión efectuada desde la perspectiva del método clásico de escritura guionística, las líneas precedentes podrían quedar más o menos así:

Absoluto negro durante varios segundos. *Comienza una *[densa] reverberancia por lo bajo, casi como si saliera de una enorme garganta resonante.*

En la medida en que decir «negro» sería suficiente para la producción concreta de una imagen (una placa negra), un guion clásico no admitiría la presencia de indicaciones aclaratorias sobre el paso del tiempo («durante varios segundos» y, posteriormente, «comienza» son ejemplos de ello) ni modalizadores de enunciación (Kerbrat-Orecchioni, 1987), como el atributivo «absoluto». Por su parte, calificar como «densa» a «reverberancia» presentaría virtualmente problemas técnicos y de inteligibilidad (¿qué implicaría esa *densidad* en términos de espacialidad sonora?), susceptibles de ser esgrimidos como argumentos en contra de su utilización en un guion clásico; del mismo modo, sería inaceptable el uso de figuras retóricas, tales como la metáfora o la comparación («como si saliera de una enorme garganta resonante»). La propuesta de escritura en esta primera escena, disruptiva según los criterios guionísticos del modelo clásico, encuentra su paralelo en el comienzo del largometraje que, tal como sostenemos acá, anuncia su pertenencia al modelo de narratividad moderna.

Tomemos a continuación un fragmento de la décima escena, cuya traslación al largometraje puede hallarse hacia los dieciséis minutos de comenzado el audiovisual, en una reconversión que podría estar integrando, a su vez, las escenas 121 y 134. Lo que nos interesa en este punto es resaltar que el proceso de reescritura que tiene lugar aún durante la realización y el montaje, trabaja a partir de la búsqueda estético-narrativa ofrecida en el guion:

ESC 10. EXT. PATIO. ATARDECER.

[...]

De pronto la velocidad de una libélula corta el aire y se posa sobre el marco de la puerta trasera de la casa. Otros insectos la siguen bajo un zumbido nauseabundo.

Desde lejos parece un enjambre que brota del árbol e invade la casa de forma desbordante (Rabe, 2014a, p. 4).

El uso de tropos tales como la sinestesia («un zumbido nauseabundo») y el despliegue de material expresivo por medio de la asociación de elementos yuxtapuestos, la comparación y la disociación espacio-temporal, dicen con palabras aquello que no puede ser dicho sino con una sumatoria de operaciones sensibles, esto es, por la emergencia de múltiples capas de sentido. Se entreteje así lo expresivo desde la flexibilidad poética, para *traer* a la mente representaciones abstractas que pugnan por revestir un cuerpo figurado, intención que seguirá desarrollándose dentro del audiovisual, y que el guion ya anticipa mediante su escritura, tendiente a la producción de imágenes metafóricas y a la exploración poética. Para continuar con este breve análisis, recuperemos ahora el primer párrafo de esa décima escena del guion:

ESC 10. EXT. PATIO. ATARDECER.

LUCÍA continúa cayendo dilatada en el tiempo. El árbol permanece con el mismo gesto arrogante, curvo e inmóvil, ahora vemos más de su estructura seca y robusta (Rabe, 2014a, p. 4).

Acá se observan elementos que tampoco serían *acceptables* desde el punto de vista de la tradición clásica, pero cuya estrategia compositiva resulta muy fructífera en cuanto a la creación de efectos sensibles, y que encuentran, a su vez, ecos significantes al interior del largometraje. Así, por ejemplo, la maleabilidad del flujo temporal mediante la manipulación sobre su sustancia plástica («continúa cayendo dilatada en el tiempo») y la personificación («el árbol [...] con el mismo gesto arrogante»), dan forma a recursos audiovisuales que se despliegan luego en el largometraje, y que devienen en características trascendentales de su propuesta estético-narrativa. La secuencia de la caída de Lucía desde lo alto de un árbol *soberbio* se dilata a lo largo del relato: entre los minutos 05:05 - 05:34 [Figura 1] se presenta el motivo de la caída, cuyo movimiento apenas perceptible es continuado en los minutos 29:14 - 29:53 [Figura 2], período durante el que el cuerpo de Lucía desciende un trayecto más prolongado, y se acerca al ras del suelo, aún en plena caída, visiblemente ralentizada. La acción no se completa, sino que más adelante solo veremos al árbol, bajo las mismas propiedades compositivas de la imagen (entre los minutos 50:10 - 50:20) [Figura 3]. Un poco más adelante (en 53:34 - 53:46) [Figura 4], vemos a Lucía dentro de una habitación, en una suerte de rebote ralentizado sobre la cama, y acaso continuando esa postergada caída, mediante su replicación en otro espacio, que absorbe algunos de los recursos técnicos empleados en la secuencia del árbol, pero que altera su propuesta estética, de acuerdo con la adecuación al nuevo entorno.



Figuras 1 a 4. Fotogramas de *Tejen*
(2014b, 05:32; 29:31; 50:17; 53:34),
de Pablo Rabe

En el guion, el motivo de la caída adquiere espesor y continuidad desde los momentos iniciales (en las escenas 8, 10 y 16, por ejemplo), y hasta bien avanzado el relato:

ESC 94. INT. LABERINTO

Frente a él la imagen del árbol con la NIÑA cayendo en suspensión, dilatada, inalcanzable. El árbol está invertido, como si pendiera de las bóvedas del laberinto, en lo más alto, mientras la NIÑA cae desprendiéndose hacia el suelo (Rabe, 2014a, p. 44).

Recursos como los que hemos señalado denotan la intención constructiva de una trama narrativa *opaca* (Xavier, 2008; François, 2009), lo cual necesariamente impacta sobre la labor interpretativa del espectador. Esto ya puede vislumbrarse desde el guion, gracias a la puesta en funcionamiento de una escritura que se desprende de la austeridad descriptiva clásica, y que busca avanzar en la construcción de efectos de sentido. En consonancia con esto, el término «escritura audiovisualizante» se propone para repensar la práctica guionística como una operación que atienda a la función estética de la palabra (Jakobson & Cabello, 1981), para acentuar la potencialidad del guion moderno en cuanto búsqueda narrativa *otra*, no causal ni dogmática —y por ende, *no-clásica*—.

Es ese propósito de invocación sensible, perseguido por el cine de narratividad moderna, el que despierta la necesidad de proponer los andamios de una escritura *audiovisualizante*, como sugeríamos ya en el comienzo. La dimensión poética de la palabra conlleva la cualidad de la asociación libre, la evocación inmanente hacia un despertar de los sentidos ocultos. En ese entramado complejo, no obstante, pervive una lógica narrativa que podemos reconstruir: el relato de *Tejen* enhebra un hilo argumental que se va entrelazando de modo sugerente con esos otros hilos enmarañados entre los que, por momentos, nos perdemos fatídicamente. La predominancia de un sistema narrativo moderno ejerce presión sobre la trama, pero no por ello deja de colocar, dispersamente, rastros indiciales e informantes (Todorov, 1977; Lévi-Strauss & Barthes, 1982), mediante los cuales se asoman las herramientas que utiliza la modalidad clásica para llevar adelante la acción a lo largo de su estructura dramática.

La estructura dramática como sistema

El análisis sobre el guion de *Tejen* también evidencia elementos propios de la composición narrativa clásica, como, por ejemplo, la sectorización por escenas como unidades espacio-temporales más o menos estables o la presencia de informantes que explicitan el nexo entre personaje y conflicto, todo lo cual motiva el estudio sobre su aspecto estructural. Como puntapié inicial determinemos que, al asumir su posición como evocadora de sentidos plurales, una escritura *audiovisualizante* escapa al encajonamiento en una armazón inamovible. Por eso, frente a esa noción más estática de estructura, que ha *inspirado* la propagación de manuales que enseñan a escribir guiones *ideales*, trabajamos a partir del término *sistema*, cuyo funcionamiento implica la circulación orgánica de sus componentes. Por ello, y bajo la metáfora del

sistema narrativo como juego, se propuso un circuito posible para *Tejen*, un modo de entrada a sus reglas de juego —es decir, a su lógica de funcionamiento interno, perceptiblemente diferente a la cristalizada lógica causal del modelo estructural clásico—.

El ensayo sobre estas reglas en *Tejen* excede los propósitos del presente artículo.² Señalemos, no obstante, que la dinámica propia de cada juego, de cada película de narratividad moderna, implica descubrir el alcance de sus reglas *en el tablero*, lo cual supone una expansión del mismo en, al menos, dos sentidos. Por un lado, el espectador se abandona al sistema de la obra-juego, y esta le propone reglas a cumplir, como condiciones de acceso. Por otro lado, la ampliación del terreno de juego se vincula con el crecimiento empírico de la lectura audiovisual, al entrar en contacto con un ejercicio de intelección, impulsado por un juego que es desconocido hasta el momento de haberlo jugado.

Bajo esta metáfora, el sistema compuesto por cada relato moderno traza un camino posible, que va revelándose solo a medida que se lo juega. En *Tejen* tal invitación está signada por la operatoria de confusión de los límites entre lo *real* y lo *pesadillesco*, y de la incidencia de una esfera sobre la otra, de tal manera que ambos terrenos quedan fundidos entre sí, se continúan y complementan, en un circuito de retroalimentación que no se cierra, y que encuentra eco en la indeterminación del avance o del retroceso narrativos. Desde el punto de vista del espectador, esto exige un proceso de construcción de sentidos que le permita captar unas reglas de juego desconocidas, no-convencionales. Al mismo tiempo, durante el proceso de escritura del guion se establecen los criterios preliminares para abordar la lógica operatoria del sistema narrativo, puesto que esta instancia de creación *audiovisualizante* es la que indica la cualidad *moderna* del relato cinematográfico, cuyo alcance puede ser inferido durante la experiencia del visionado.

De acuerdo con esta premisa, el cine de modalidad narrativa moderna se alimentaría del hábito espectadorial para proponer, consecuentemente, una lectura oblicua, que tiende al diseño asociativo y a la contemplación reflexiva: el espectador va a buscar conexiones posibles entre los eventos del relato y su estructuración, pero también va a diseñar su propio esquema interpretativo toda vez que lo narrado escape a su entendimiento lógico-cristalizado, valiéndose de la invitación lúdica que le propone el sistema de cada relato.

La *mixtura* en la narración cinematográfica

Como mencionamos anteriormente, este proceso de análisis supuso la necesidad de visitar la división categórica entre las modalidades narrativas clásica y moderna, asentadas sobre la sujeción o la disrupción con determinadas características narrativas que se basan en el modelo de representación hegemónico dentro de la industria cinematográfica. La posibilidad de trabajar con *Tejen* impulsó la observación sobre las implicancias que tales categorías tienen. Esa búsqueda de horizontes interpretativos, desde los cuales se puede dar cuenta de las

prácticas identificadas en la escritura del guion de *Tejen*, dio forma a una aproximación hacia la idea de *mixtura* narrativa (Teichmann en Moreno, 2020), en cuanto modalidad que concilia las fronteras entre categorías, a partir de un cine que ofrece gradaciones variables en cuanto al planteo motivado de causas y efectos y al pronunciamiento exploratorio de sus variables estético-narrativas. Según Teichmann (en Moreno, 2020), es precisamente la experiencia del visionado de películas que, con independencia de su origen, de la época o de las condiciones en las que hubieran sido producidas, convocan a una lectura audiovisual superadora de la cesura ontológica entre lo clásico y lo moderno, aquello que le sugirió la imagen de la *mixtura*, de un entramado narrativo polivalente.

Así, sostenemos que, incluso cuando las dos modalidades se presentan como formas de narrar perceptiblemente diferentes, hay una suerte de vibración magnética, una doble fuerza invisible, de atracción y de repulsión, que las mantiene unidas aun en la distancia. Esto supone considerar una modalidad que contenga tanto las enunciaciones narrativas como los pronunciamientos estético-realizativos; que dé cuenta de los niveles de gradación informativa, sin desmedro de las búsquedas autorales o de estilo; en definitiva, que cuente una historia de la manera como el cine sabe hacerlo: desde el encuentro entre la mirada del espectador y la polisemia que teje el relato audiovisual.

Tejen logra permeabilizar la exploración estética, la indicialidad metafórica y el desconcierto temático en una estructura elaborada con gradientes variados de aceptabilidad según el formato clásico, pero atomizada en un sistema moderno. Las escenas se suceden y se complementan, se reescriben en el montaje y forman un todo narrativo del cual sería posible extraer núcleos y catálisis, incluso cuando éstos se esfuerzan por ocultarse.

La hibridación entre una escritura *audiovisualizante* y el seguimiento de convenciones propias de la estructura clásica se ofrece como un insumo funcional a la existencia de la *mixtura* entre modalidades: los límites no se definen por el espacio que ocupa cada una en relación con los *huecos* que cubre la otra, sino que están caracterizados por la posición que cada modalidad decide ocupar dentro de un mismo terreno de juego: la narración cinematográfica. Lo clásico y lo moderno quedan así hermanados en su disposición a contar una historia, y comparten, por ende, una finalidad narrativa. La estrategia compositiva de *Tejen*, en ese sentido, evidencia el detenimiento sobre la función estética de la palabra, mediante la exploración sensible y metafórica, todo lo cual permite vislumbrar el particular trazado narrativo que nos ofrece su relato.

Referencias

Bejarano Petersen, C. (octubre de 2012). *Manual del sentido obtuso (o, de la enseñanza de la escritura audiovisual en proyectos de narrativa moderna)*. Ponencia presentada en las 6.º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. Facultad de Artes de la

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Buenos Aires. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26653>

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid, España: Cátedra.

François, C. (2009). El cine de Lucrecia Martel. Una estética de la opacidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (43). Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/150944.pdf>

Jakobson, R. y Cabello, A. M. G. (1981). *Lingüística y poética*. Madrid, España: Cátedra.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1987). *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Edicial.

Lévi-Strauss, C. y Barthes, R. (1982). *El análisis estructural*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CEAL.

Moreno, P. (2020). *El guion moderno, un juego de escritura* audiovisualizante (Tesis de grado). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/107403>

Rabe, P. (2014a). *Tejen* (Tesis de grado). La Plata, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Rabe, P. (Director). (2014b). *Tejen* [Largometraje]. Argentina: Más Ruido.

Teichmann, R. (2012). Prologue. Una aproximación a la narrativa contemporánea en relación con el cine clásico. *Arkadin*, (4), 34-41. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42874>

Teichmann, R. (2018). *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual*. La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74281>

Todorov, T. (1977). *Análisis estructural del relato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CEAL.

Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

Notas

1 Pueden verse ejemplos de esto en *Escribir guion. Proceso creativo y reflexivo de construcción narrativa audiovisual* (2018), de Rosa Teichmann.

2 Para profundizar puede consultarse *El guion moderno, un juego de escritura audiovisualizante* (2020), de Pablo Moreno.