

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la

**Licenciatura en Comunicación Audiovisual
con orientación en Investigación y Planificación Audiovisual**

Título:

LA MIRADA ENTREGADA AL DETALLE

Tema:

La construcción de la continuidad en el relato audiovisual de ficción

**Programa
TAE 2022**

Silvina Luján Obregón
DNI 23.359.516
Legajo 31432
Teléfono 1167317767
Tutor Gerardo Sánchez Olguín

*El reflejo de lo continuo debía tenerlo ya incorporado, eso me parecía a mí.
Y un tipo particular de mirada: la mirada entregada al detalle.
Porque si hay algo que Ernesto había podido entender, trabajando de continuista,
es que el efecto de permanencia se obtiene de los detalles,
y que es también en los detalles, es decir en la minucia,
justo donde, aunque no parezca lógico, se producen los cambios sensibles.*

Martín Kohan (2012)

ABSTRAC

En este trabajo se define que es la continuidad en el audiovisual y se describe algunos elementos que se deben considerar a la hora de elaborar la construcción de la misma en un proyecto audiovisual de ficción.

Se hace una breve mención sobre el alcance de la labor del rol del continuista en las producciones audiovisuales.

Se define los distintos tipos de continuidad y se examinan algunas metodologías aplicadas a la construcción de la continuidad en las distintas instancias de la producción de un proyecto audiovisual de ficción.

Se desarrolla la descripción de producciones filmicas y seriadas argentinas para describir el abordaje de la construcción de los distintos tipos de continuidad en las mismas.

Se concluye proponiendo tener una mirada determinada a la hora de abordar la continuidad según el proyecto y realizadores que lo producen.

Palabras claves:

Continuidad – Verosimil – Montaje – Punto de corte – Continuista

INDICE

INTRODUCCION

1- LA CONTINUIDAD

1.1 La espina dorsal del relato audiovisual de ficción

1.2 Algunas consideraciones para la construcción de la continuidad

1.2.1 La forma fílmica

1.2.2 Breve reseña sobre elementos narrativos y estilísticos

1.2.3 El montaje en continuidad

2- LA CONSTRUCCION DE LA CONTINUIDAD EN SET

2.1 El rol del continuista

2.2 Pensar la construcción de la continuidad en set.

Que observar según el tiempo, el espacio y el movimiento en las distintas etapas de una producción audiovisual

2.2.1 La gramática audiovisual

2.2.2 Continuidad de progresión.

Construcción del tiempo

2.2.3 Continuidad dentro de la escena.

Construcción del espacio y del movimiento

3. CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

Esta trabajo surge de la necesidad de reflexionar acerca de mi propia experiencia profesional como continuista en el marco de la producción audiovisual argentina.

A través de una serie de producciones, en las que he participado en el rol de continuista, seleccionadas en función a las problemáticas que presentaron durante su realización y a sus particulares resoluciones; se propone analizar algunas de las metodologías utilizadas para el abordaje de la continuidad en dichos proyectos.

El análisis se plantea a través de tres aspectos fundamentales que confieren a la construcción de la continuidad: desde el tiempo, el espacio y el movimiento.

A lo largo de mi carrera pude comprobar que existe muy poca producción textual actualizada sobre el oficio de la continuidad en el audiovisual e inexistente si buscamos dentro de la bibliografía nacional.

Como objetivo se pretende desarrollar una producción textual que enmarque dicha práctica, muchas veces difícil de analizar durante la dinámica de la elaboración del constructo audiovisual.

*El cine es tan cautivador que tendemos a olvidar que las películas se hacen.
La comprensión del arte cinematográfico depende, en un principio,
del reconocimiento de que una película se crea
mediante el trabajo de las máquinas y la labor humana.
D.Bordwell /K.Thomson (1995)*

1. LA CONTINUIDAD

1.1 La espina dorsal del relato audiovisual de ficción

Una película, un cortometraje, una serie, una tira diaria de televisión parten de un texto escrito pensado para ser filmado. Ese texto escrito es el guión¹.

En él se encuentran las indicaciones de todo aquello que una obra requiere para su puesta en escena.²

Conteniendo una descripción detallada de las acciones y de los diálogos, los guiones están compuestos por una serie de escenas unidas por un criterio de espacio y tiempo en el relato. Los mismos se escriben en orden secuencial pero por razones de producción, no se realiza en ese orden establecido.

Las características económicas, materiales y técnicas de toda producción audiovisual imponen métodos de rodaje que necesariamente llevan a la fragmentación del guión, realizándose muchas veces aisladamente y con grandes diferencias de tiempo y lugar narrativo entre una y otra escena, fuera de todo ordenamiento estructural.

La economía de producción exige dividir el rodaje, por el cual en la etapa de pre-producción de un proyecto audiovisual se agrupan aquellas escenas y/o planos para poder ser interpretadas y filmadas sin importar cuándo ocurran en el marco de tiempo de la historia; podrían pertenecer al principio o el final o en medio del guión.

Esta decisión esta supeditada teniendo en cuenta distintas variables, como

¹ Nos referimos al guion literario sin la inclusión de datos técnicos como división por planos, movimientos de cámara,

² En la etapa de producción y coincidente con la operación técnica de rodaje, "la puesta en escena – deshaciéndose de todo un lastre que deriva de su origen teatral – no consiste en lo puesto ante la cámara, sino más bien en la construcción que se ejecuta entre lo presente en pantalla y lo completado mediante la percepción activa y la imaginación del espectador" Russo, Eduardo (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Argentina. Ed. Paidós

pertenecer a un mismo decorado y/o locación, atendiendo a necesidades fortuitas como la mayor o menor disponibilidad de los intérpretes, por razones de índole técnicas o climáticas, por mencionar algunas. Sería económicamente insostenible para una casa productora construir y moverse dentro y fuera de los escenarios, o viajar a diferentes lugares, con el fin de filmar el guión de acuerdo a su estructura cronológica. Con todas estas contingencias, el productor y el asistente de dirección deben diseñar un plan de rodaje³ para una utilización más eficaz de los recursos.

David Mamet⁴, muy elocuentemente, describe esta etapa de la producción como:

“Las diferentes piezas de la película, los planos, la música, los efectos, etc., se diseñan sólo para que encajen en el último momento; los elementos son como los antiguos barcos de madera, que se colocan en el suelo en piezas, se izan y se unen sólo al final del proceso y sólo entonces se reconoce su conjunto como un barco. El director inspirado no está enamorado del montaje, sino del desmontaje. Primero planifica la toma, junto con los departamentos de montaje, cámara y A.D., y deconstruyen la historia (llamada guión), en trabajos conectados no por su lugar en la trama, sino por su similitud logística. (Las tomas que tienen lugar en la misma locación, pero en extremos opuestos de la película, se filmarán, por supuesto, al mismo tiempo; una actriz con una disponibilidad limitada puede tener sus escenas programadas en un periodo continuo comprimido, etc.). Es evidente que no habrá una, sino muchas necesidades logísticas, pero que muchas serán mutuamente excluyentes. (La actriz puede estar disponible sólo durante dos semanas, pero algunas de sus escenas pueden programarse en localizaciones no disponibles durante el mismo periodo de tiempo, etc.). El trabajo del productor de línea y del primer ayudante de dirección es hacer todos los compromisos necesarios para acomodar los requisitos logísticos del guión...al final de la planificación del film, se habrá llegado a una solución real: un plan de rodaje.”

La consecuencia directa de estas imposiciones en el método de trabajo es la exigencia de un especial cuidado en las etapas de pre-producción y rodaje para que este prevista la continuidad y fluidez del relato audiovisual una vez terminado. Al igual que un rompecabezas, es como disponer de una gran

³ El plan de rodaje se articula alrededor de los lugares y/o decorados y de acuerdo al momento del día (Amanecer/Día/Tarde/Noche) donde se filma. La concentración de grupos de escenas atendiendo a una unidad de lugar y momento del día permite mayor rapidez y economía de medios. En el plan de rodaje se detalla todos los elementos materiales y humanos necesarios en cada lugar.

⁴ Cybulski, Mary (2014). *Beyond continuity script supervision for the modern filmmaker*. Ed Focal Press

cantidad de piezas desarticuladas que deben formar un conjunto coherente una vez armadas. “La discontinuidad del rodaje debe transformarse en continuidad de la película terminada...la fragmentación inevitable de la construcción debe desaparecer tras la fluidez del transcurrir de la acción, ya que los “saltos” que se produzcan entre una toma y otra pueden quebrar el ritmo de la película anulando el clima buscado.”⁵(p.15)

Dentro de la estructura de la industria audiovisual, existe el rol del continuista, quien tiene la función de llevar la organización de los elementos del espacio profílmico⁶ para que mantengan la relación espacio-tiempo entre las escenas, planos y tomas en tanto el registro suele hacerse, como ya dijimos, en un orden que privilegia los aspectos de producción y no responde al orden cronológico narrativo del proyecto final. Para ello es esencial que comprenda el lenguaje y la gramática cinematográfica e interprete cómo piensa el director el relato que quiere contar.

1.2 Algunas consideraciones para la construcción de la continuidad

1.2.1 La forma fílmica

David Bordwell examina los problemas del cine como medio artístico preguntándose mediante qué principios se ensambla una película y cómo se relacionan las diferentes partes entre sí para crear un todo. Supone que una película no es una recopilación fortuita de elementos y presupone que existe una estructura, un sistema interno que gobierna las relaciones entre las partes y atrae el interés. A este sistema de relaciones entre las partes lo denomina forma fílmica. *“Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme.”*⁷

Advierte que dentro de la misma existen dos subsistemas; un grupo de elementos narrativos que conforman la historia y otro grupo de elementos estilísticos, como la forma en que se mueve la cámara, el diseño del color y de

⁵ Feldman, Simón. (1972) *La realización cinematográfica*. Bs.As.Ed. Gedisa

⁶ El profílmico es el espacio situado ante el objetivo de la cámara y todo cuanto en él está contenido.

⁷ Bordwell, David/ Thompson, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. España. Ed. Paidós

la imagen, la utilización de la música y otros recursos que derivan de las diferentes técnicas cinematográficas. A partir de los mismos, el espectador relaciona activamente ambos grupos, vinculándolos y comparándolos atribuyendo de este modo unidad al relato audiovisual. Dichas relaciones entre las partes sugieren que la película, serie, tira, etc. tienen sus propias normas o leyes de organización, su propio sistema.

Es a este concepto el que nos conviene recurrir a la hora de reflexionar como todo artista construye un relato audiovisual dentro del marco narrativo. Seleccionando determinados elementos narrativos y estilísticos, el director definirá un sistema al cual, el equipo técnico que conforme la producción, deberá considerar a la hora de construir las partes que harán posible su proyecto.

La comprensión de los elementos narrativos y estilísticos ayudarán al momento de desglosar⁸ un guión como herramienta primordial para la construcción de la continuidad en set.

1.2.2 Breve reseña sobre elementos narrativos y estilísticos

De acuerdo a lo propuesto por Jaques Aumont⁹, definimos relatos audiovisuales a toda narración que comienza con una situación, donde se producen una serie de cambios según un esquema de causa y efecto, y finalmente se crea una situación nueva que provoca el final de la misma. De este modo se dice que una narración, es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio.

Ya mencionamos anteriormente que los relatos audiovisuales parten de un guión. Los mismos narran un historia que creamos en nuestras mentes a partir de las pistas que nos brinda el argumento.

El argumento incluye todos los hechos de la historia que están descriptos de forma directa. Es así como construimos el tiempo de la historia a partir de lo que presenta el argumento, desarrollando los hechos sin seguir el orden cronológico por momentos, o solamente ciertos períodos de tiempo por otros.

⁸ Consiste en analizar y realizar un listado detallado y organizado de todos los elementos (ya sean técnicos y estilísticos) necesarios para poder realizar las escenas descriptas en el guión narrativo.

⁹ Aumont, Jaques. (1996) *Estética del cine*. España. Ed. Paidós

De este modo vemos como el poder de los relatos audiovisuales crean mundos imaginarios cuando comienza a funcionar como una maquina narrativa, contando una historia y a la vez construyendo un espacio imaginario, con sus propias posibilidades, códigos, y pautas de verosimilitud, en el que ese relato puede desarrollarse.

A todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción se lo denomina diégesis¹⁰.

Es durante la etapa del rodaje donde la diegesis se construye a través de un conjunto de elementos que intervienen en el mismo. Nos referimos a los seres vivos que interactúan frente a la cámara como los elementos materiales que conforman la dimensión espacial de un relato audiovisual.

El profilmico es el espacio situado ante el objetivo de la cámara y todo cuanto en él está contenido¹¹. Involucrando a la interpretación, la escenografía y/o locaciones, vestuario, caracterizaciones y procesos técnicos tales como el sonido, la iluminación, la puesta de cámara, tipos de lentes elegidos que definirán los valores de planos de la imagen audiovisual.

Cada plano implicará la producción de un espacio profilmico de acuerdo a las necesidades que imponga el rodaje. Estos espacios siempre se encuentran ligados al lenguaje como instancia narrativa propia de cada proyecto audiovisual, pero también tienen una función estética que revela una dimensión estilística.

La delimitación de la producción de cada plano se encadena al resto de los planos en una unidad estilística cambiante pero ordenada a partir del montaje. “De ese modo, los órdenes de la conexión de un plano con otro, el encadenamiento de éstos en una serie y la duración de cada plano – y del film en su totalidad – son regulados por el montaje”¹². Es por ello que el ordenamiento que provee el montaje, en tanto instancia definidora de lo visible en el plano, es un aspecto fundamental a la hora de construir la continuidad de un relato, determinando que, como y cuanto participan los objetos que componen el espacio profilmico.

¹⁰ Russo, Eduardo (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Argentina. Ed. Paidós

¹¹ Francisco Javier Gómez Tarín *Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad* Ponencia la Universitat Jaume I. Castellón en el marco del X Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine Documental, Carcoma de la Ficción. Granada. 2004.

¹² Russo, Eduardo. Op. Cit.

1.2.3 El montaje: continuidad e invisibilidad

Las descripciones clásicas del montaje¹³ consideran que su función es la narrativa, asegurando el encadenamiento de los elementos de la acción en una relación de causalidad y/o de temporalidad diegéticas tratando de conseguir la percepción y comprensión del espectador.

El concepto de encadenamiento que implica el montaje nos lleva a pensar en un montaje en continuidad siendo el mismo el estilo predominante en el cine y la televisión narrativa.

Con el propósito de no destruir la ilusión de estar presenciando una acción continuada e ininterrumpida por parte del espectador, se busca suavizar la discontinuidad inherente del rodaje y establecer una coherencia lógica entre planos en la etapa de post-producción.

Puesto que el estilo continuo pretende presentar una acción narrativa, es principalmente mediante el manejo del espacio y el tiempo que el montaje fomenta la continuidad narrativa.

A la hora de pensar la continuidad en los relatos audiovisuales narrativos de ficción, la idea de transparencia del discurso fílmico propuesta por Bazin, es la más adecuada “que designa una estética particular (pero de hecho muy extendida, casi dominante) de cine, según la cual el filme tiene como función esencial dejar ver los acontecimientos representados y no dejarse ver a sí mismo como filme.”¹⁴

“Cualquiera que sea el filme, su finalidad estriba en proporcionarnos la ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar ante nosotros como en la vida cotidiana. Pero esta ilusión encubre una superchería... ya que la realidad existe en un espacio continuo y la pantalla nos presenta de hecho una sucesión de pequeños fragmentos llamados “planos” cuya elección, orden y duración constituyen precisamente lo que denominamos “planificación” del filme. Si intentamos, mediante un consciente esfuerzo de atención, percibir las rupturas impuestas por la cámara al desarrollo continuo del suceso representado y comprender por qué nos son naturalmente insensibles, advertimos que las toleramos porque permiten

¹³ Proponiendo otra definición de montaje “El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.” Aumont. Jaques. Op. Cit.

¹⁴ Aumont. Jaques. Op. Cit.

de todas formas que subsista en nosotros la impresión de una realidad continua y homogénea.¹⁵”

Esta impresión de continuidad y homogeneidad tiene como idea más representativa la de *raccord*, o enlace, siendo “el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos y, en consecuencia, *raccorder* significa unir dos planos de modo que no se produzcan una falta de coordinación entre ambos.¹⁶” Es de este concepto que al referirnos por continuidad queda implícitamente ligada la idea de invisibilidad como la ocultación de la fragmentación supeditado al relato narrativo.

¹⁵ (André Bazin, Orson Welles, Fernando Torres, editor, 1973, pág. 69).

¹⁶ Sanchez Biosca, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. España. Ed. Paidós

*De todo eso tenía que ocuparse Ernesto,
a todo eso tenía que prestar atención.
La suya, la del continuista, era una batalla contra todos los cambios,
una guerra abierta y declarada contra el modo en que
las cosas se transforman en el mundo.
Kohan, Martín (2012)*

2- LA CONSTRUCCION DE LA CONTINUIDAD EN SET

Tal como mencionamos, las producciones audiovisuales se realizan según un orden que privilegia los aspectos de producción y no responden necesariamente al orden cronológico narrativo del proyecto final.

2.1 El rol del continuista

La figura del continuista, es quien tiene la función de llevar la organización de los elementos del espacio profilmico¹⁷ en vistas de mantener la relación espacio-tiempo entre el conjunto de escenas y entre planos; así como dentro del mismo plano, en tanto el registro suele realizarse.

Todos los miembros de la industria audiovisual, tanto el equipo técnico como el reparto, contribuyen a la producción del relato que se esta produciendo; pero la labor del continuista es uno de los pocos en el set en los que puede ver, comprender y ayudar a construir el proyecto en su imagen integral.

Cada área tiene la responsabilidad de garantizar la continuidad en un rodaje. El área de vestuario, maquillaje y peinado respectivamente, se aseguran que los actores estén caracterizados de acuerdo a lo pautado para la escena; el área de ambientación en set se asegura que todos los elementos y utilería de acción que llevan los actores sean los indicados. El área de fotografía se asegura que haya una correspondencia lumínica entre planos. Pero el continuista, además de supervisar que estos elementos sean los correctos para la escena a realizarse, se preocupa por tener una mirada exhaustiva en cada detalle de todos los elementos involucrados en la escena.

¹⁷ Recordemos que el profilmico es el espacio situado ante el objetivo de la cámara y todo cuanto en él está contenido.

Como se puede ver en la secuencia¹⁸ de la película *Inseparables* de *Argentina Sono Film*, en cuyo guión se describe al personaje de *Tito*, interpretado por *Rodrigo de la Serna*, recorrer un trayecto en el interior y exterior de una casa durante cuatro escenas yuxtapuestas en continuidad directa, pero filmadas a lo largo de tres días no consecutivos. En este caso se debió atender a determinados elementos narrativos y estilísticos que marcarían la progresión de la acción.

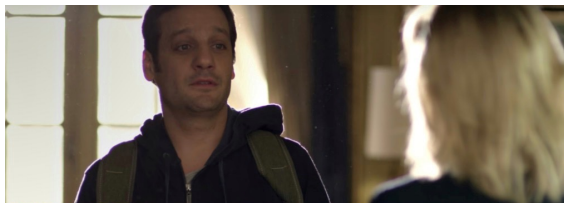
El vestuario de *Tito* debió respetar la progresión del estado de la campera, donde el protagonista realiza la acción de abrir el cierre en toma cuando baja las escaleras, por el cual quedaría justificado la mayor apertura del cierre en el resto de las escenas consecutivas y sus distintas posiciones que presenta la capucha al ir moviéndose. En cuanto a la utilería de acción, un walkie-tokie que hemos visto al inicio de la película y forma parte de la narrativa de la historia, lo saca de su bolsillo derecho para entregárselo con su mano derecha a *Ivonne*, personaje interpretado por *Alejandra Flechneen*, en una determinada línea del dialogo. Este movimiento requería un registro exacto para ser repetido una y otra vez a medida que se filmaban las distintas puestas de cámara.

Los detalles a tener en cuenta en esta sola secuencia no terminan aquí. Posición de tiras de mochila, estado de maquillaje, posición del peinado del flequillo de *Tito*. Posición del cabello de *Ivonne* quien se lo coloca detrás de la oreja izquierda durante la primera línea de texto de *Tito* cuando se encuentran en el hall. Correspondencia entre planos respetando ejes de acción y valores de planos. Supervisar que los actores respeten los diálogos tal cual se encuentran en el guión. La mano y el modo con la cual le entrega la carpeta negra *Ivonne* a *Tito*. Posiciones de aperturas de puertas en el fondo de cuadro. Estado general del set con respecto a anteriores y posteriores día cronológicos de la historia representados en escenas ya filmadas, teniendo en cuenta elemento como los muebles, cuadros y adornos del hall de la casa que ya se hayan visto y que a lo largo del rodaje, con los desarmes y armados de set, podrían faltar o modificarse por rupturas. Repetición de movimientos por parte del grupo de actores extras que intervienen en la escena. Intencionalidad del

¹⁸ “Se trata de una unidad narrativa mayor que la escena y organizada de acuerdo a un criterio dramático, que relata desde el comienzo al fin un acontecimiento, atravesando por la común varios lugares y momentos diferenciados. Una secuencia posee un inicio, un transcurso y una conclusión narrativa luego de un momento de tensión máxima.” Russo, Eduardo. Op. Cit.

movimiento en la salida de *Tito* hacia el exterior. Coincidencia de la dirección de miradas entre *Tito* y *Felipe*, personaje interpretado por Oscar Martínez. Continuidad lumínica entre planos. Estado en el cual se encuentra el automóvil tapado por su desuso en ese momento del argumento de la película. Chequeo de los faroles de la calle encendidos con respecto al momento del día que cuenta la historia de la película, por mencionar algunos detalles.

El trabajo del continuista consiste en comprender la estructura y el espíritu de la historia. Imaginar todas las partes de la una película, cortometraje, serie o tira diaria de televisión que se esté realizando.



ESC 124. NT. CUARTO TITO / CASA FELIPE - DIA

Tito está haciendo el bolso para irse. Se oyen golpecito: ESC
en la puerta abierta e ingresa Verónica.... filmada
el
11/04/
2016



ESC 125. INT. HALL / CASA FELIPE - DIA

Como en el inicio, vemos un grupo de 9 postulantes sentados uno al lado del otro. Tito atraviesa la sala observándolos. Aparece Ivonne llamando a uno de ellos.



IVONNE
Jorge Gundín.

Tito va hacia ella para despedirse y le cuelga el walkie-talkie.

ESC
filmada
el
8/04/
2016

TITO
Siempre encendido. Canal 2.

IVONNE
(sonríe afectuosa) ¿Me guarda rencor por lo de Verónica?

TITO
¡No! ¿Por qué? Me parecía raro que una mujer se me resistiera tanto. Pero bueno, cada uno es como es.
(la mira con afecto)
¿Nos despedimos con un beso?



Ivonne se pone tímida....(CONT'D) CUT TO:





ESC 126. INT. ESTUDIO / CASA FELIPE - DIA

Continuado. Desde la ventana del estudio, Felipe está viendo la ida de Tito con su hermano. Javi lo espera apoyado en el auto de Felipe. El perro está con él.

TITO
No te apoyés, lo vas a rayar.

Felipe respira más pesadamente de lo normal, como si la angustia lo afectara.

CUT TO:

ESC
filmada
el
5/04/
2016
por la
maña-
na

ESC 127. EXT. FRENTE CASA FELIPE - DIA

Continuado. Apenas Tito atraviesa la salida, ve un auto estacionado en la puerta y su conductor hablando por celular. Le golpea el techo con fuerza.

HOMBRE
¿En el banco, estás seguro?

TITO
Ey...

ESC
filmada
el
5/04/
2016
por la
tarde

Figura 1. *Inseparables* [Película]. Argentina SonoFilm S.A.C.I. Secuencia.¹⁹

¹⁹ En la etapa de post-producción, para la escena 124, se eligió usar una toma que fue descartada durante el rodaje; impactando en la continuidad de acción de la secuencia. Es muy común que los directores durante la filmación de los planos consideren descartar algunas tomas por distintas razones, ya sean técnicas como actorales. En este caso en particular de la escena 124, la toma descartada en set, se veía a Tito colocarse su mochila en uno de sus hombros, en vez de hacerlo con ambas tiras para poder empatar la continuidad con el resto de la secuencia. Por lo cual la toma fue nuevamente filmada con la acción que correspondía por continuidad. Pero en la sala de montaje se considero que la mejor actuación de Tito era la toma descartada en set, priorizando la impronta actoral antes que la continuidad de acción. Vemos aquí como la idea de invisibilidad como la ocultación de la fragmentación se ve afectada y la impresión de continuidad y homogeneidad queda supeditada a la actuación y no a la acción de los movimientos.

2.2 Pensar la construcción de la continuidad en set. Que observar según el tiempo, el espacio y el movimiento en las distintas etapas de una producción audiovisual.

2.2.1 La gramática audiovisual

Existe un lenguaje audiovisual que, como en todos los idiomas, tiene reglas gramaticales. Estas reglas gramaticales son un conjunto de calificativos que agudizan la intención y el tono de la acción, ayudando al espectador a entender, por ejemplo, que dos personajes se están mirando cuando no están en el mismo cuadro. O que la elección de determinado lente y posición de cámara pueda dar al espectador una sensación de distancia o de intimidad²⁰.

Cada proyecto audiovisual utiliza una gramática particular y única diseñada para favorecer a la invisibilidad u ocultación de la fragmentación inherente del rodaje. De este modo, seguir las reglas básicas de la gramática audiovisual proporcionará transiciones suaves, lo que lleva a algunos directores a obedecerlas estrictamente y a otros querer romperlas.

Por lo tanto, conocer cómo funciona el lenguaje audiovisual, cuáles son las distintas opciones de su gramática, reconocer el impacto de la misma y entender la gramática particular de cada proyecto, es parte fundamental del trabajo del continuista.

Desde la lectura del guión, el desarrollo de su desglose durante la pre-producción, hasta el día a día en el set imaginando como esa película, serie o tira diaria de TV será editada; la continuidad se construirá pensándola a partir del tiempo, el espacio y el movimiento.

2.2.2 Continuidad de progresión. Construcción del tiempo

En una historia narrativa es necesario generar continuidad entre escenas, manteniendo un flujo narrativo que pueda hacer coincidir exactamente la acción. En la continuidad de progresión es fundamental encontrar la lógica de ese flujo en la etapa de preproducción, desglosando el guión y diseñando una

²⁰ Cybulski, Mary. Op. Cit.

línea de tiempo que será de suma importancia cuando las escenas se filmen fuera del orden de la historia. La línea de tiempo incluye todas las escenas e incluso las acciones que ocurren fuera del guión, permitiendo el seguimiento de los arcos dramáticos de una escena a otra y trazar la evolución física y emocional desde el principio hasta el final de la historia.

La línea de tiempo será representada en el desglose²¹, que contiene toda la información necesaria permitiendo situar rápidamente, en tiempo y espacio de la historia, a todas las áreas del equipo técnico para construir el universo verosímil de la película, serie y/o tira diaria de televisión.

En la película *Inseparables*, de *Argentina Sono Film*, el tiempo narrativo de la historia transcurre a lo largo de tres meses, describiendo algunos días consecutivos y otros días con elipsis²² entre ellos. Este dato se desprende de la información que brinda el mismo guión, o en su defecto, lo define el director según su criterio. Es importante tener presente esta dimensión del tiempo narrativo para poder construir con las distintas áreas técnicas e intérpretes la progresión de la historia, de esta manera en set se podrá establecer un código en común en función a dicha progresión.

En este caso particular de la película *Inseparables*, se confeccionó el arco dramático de los protagonistas en función a la relación que establecen a lo largo de la historia, donde crean un vínculo afectivo desde que se conocen hasta ser amigos inseparables. En el desglose se puede detectar escena a escena en que momento de la relación se encuentran los personajes, dato que debía ser marcado con precisión al director e intérpretes para trabajar diariamente teniendo en cuenta que en una misma jornada se podía filmar una escena donde su relación era muy íntima y emotiva y luego filmar una escena donde los personajes aun no se conocían.

²¹ Su objetivo es mostrar rápidamente qué acciones tienen lugar en el mismo día de la historia y cuánto tiempo pasa entre esos días. La información que contienen debe ser breve para poder ver toda la historia en una visión general.

²² Supresión de algún acontecimiento dentro de la linealidad temporal del relato.



Figura 2. *Inseparables* [Película]. Argentina SonoFilm S.A.C. Arco dramático

En casos de guiones con varias líneas narrativas en su historia se confecciona distintos desgloses cronológicos.

Esto fue esencial para construir, la continuidad cronológica de la serie de trece episodios *Monzón* de Pampa Film. La historia relata la vida del campeón argentino de boxeo Carlos Monzón, mientras recorre la investigación del asesinato de Alicia Muñiz, su última compañera, del cual fue el principal acusado.

Se confeccionaron dos desgloses con dos líneas narrativas distintas. Un desglose que abarca desde el año 1951 al 1988, según transcurre la historia en continuidad cronológica, contando su infancia hasta su juicio y otro desglose con la línea de tiempo que relata el crimen ocurrido el 14 de febrero de 1988 en Mar del Plata. Esta secuencia se ve a lo largo de los episodios pero desde distintos puntos de vistas según determinados personajes. Por tal razón fue

necesario realizar un desglose exhaustivo, en conjunto con el director, identificando los distintos momentos del día para construir la progresión del tiempo.

DIA MDQ	HORA	ACCION	CAP 1 POV ESPECTADOR	CAP 2 POV MONZON	CAP 3 POV ESPEC/ desde guazzoni	CAP 7 POV BAEZ	CAP 10 POV ESPEC/desde facha-monzon	CAP 13 POV ESPECTADOR
13/7/88	21:00HS	Previa Salida						ESC 8/ BAÑO ESC 9/LIVING ESC 10/ESCALERA ESC 11/LIVING
	23:00HS	Casino						ESC 12/ CALLE ESC 13 A ESC 24/ CASINO
	A 4:30 HS	Club Peñarol			ESC 1 / COCINA	ESC 1/ COSTANERA	ESC 2/COSTANERA	ESC 25 / CLUB PENAROL ESC 26/ PUERTA-TAXI-ENTRADA
14/7/88	5:00 HS	Taxi						ESC 27/PILETA
	5:38 HS	Llegada a Casa ZANNI	ESC 1/LIVING	ESC 1/LIVING BALCON	ESC 2 / JARDIN PILETA	ESC 3/CALLE-ENTRADA		ESC 28 /LIVING-ESCALERA
		CRIMEN	ESC2/ CUARTO CHICOS		ESC 3/ DEPENDENCIA	ESC 4B/ DESDE ALAMBRADO	ESC 7B-C-D/ DESDE ALAMBRADO	ESC 1 /LIVING-ESCALERA ESC 29 A ESC 32/HAB PRINCIPAL
			ESC3/ PASILLO ESCALERA LIVING					ESC 33 A ESC 34/BALCON
	5:40HS	Monzon pide ayuda			ESC 24/ LIVING			
	5:50HS	Baez pregunta hora			ESC 25/ DEPENDENCIA			
	5:55 HS	Guazzone ayuda a Monzon			ESC 42/ DEPENDENCIA	ESC 7E/ CALLES CERCANIA		
					ESC 43/ LIVING			
					ESC 44/ COCINA			
					ESC 45/ PASILLO			
	6:20 HS	Llegan enfermeros Facha busca merca	ESC 5/ ESTRADA-JARDIN-PILETA					ESC 1/LIVING ESC 19/ COCINA-ESCALERA ESC 7/ENTRADA -JARDIN-PILETA
	8:00 HS	Facha pone mochilas Llegan polis/ Facha quiere irse no lo dejan	ESC 7/ ENTRADA-JARDIN-PILETA ESC 8/ COCINA-LIVING-ESCALERA ESC 9/ BALCON					ESC 8/LIVING ESC 9/ JARDIN-PILETA
10:00 HS	fiscal policas investigan sacan a monzon en ambulancia	ESC 15/ LIVING ESC 16 / FRENTE ENTRADA						
16/7/88	10:00 hs	Recreacion del hecho		ESC 29/ENTRADA ESC 30/ ENTRADA JARDIN ESC 31/ LIVING ESC 32/ HABITACION-BALCON ESC 33/ CUARTO ESC 34/ CUARTO CHICOS ESC 35/PASILLO				
				ESC 41/JARDIN				
	20:00HS	encuentran balanza enterrada						

Figura 3. *Monzón* [Serie]. Pampa Film. Desglose cronológico, línea narrativa del crimen.



Figura 4. *Monzón* [Serie]. Pampa Film. Placa temporales. Línea narrativa del 1951 al 1988.

2.2.3 Continuidad dentro de la escena. Construcción del espacio y del movimiento.

Por distintos motivos, tales como movimientos de la cámara, ajustes de iluminación, cambios de interpretación, etc. una escena, por lo general, durante su filmación se ira cortando a partir de varios planos y tomas, retomando la filmación con la misma acción desde un nuevo ángulo.

En este caso la construcción de la continuidad se realiza en set al igualar la acción dentro de la misma escena. Esta acción repetida entre toma a toma y de plano a plano, deben coincidir lo suficiente como para que, cuando se unan los planos en montaje, toda la acción parezca el mismo momento visto desde diferentes ángulos²³.

Se filmaron 15 planos para la escena numero 18 de la película *Cuando la Miro* de Rimas S.A. y fueron muchos los detalles dentro de la acción que se tuvo en cuenta para hacerlos coincidir a lo largo de dos jornadas de rodaje.



²³ Cybulski, Mary. Op. Cit.



Figura 5. *Cuando la miro* [Película]. Rimas S.A. Escena numero 18

Los ejes de cámara planteados previamente al rodaje, permitió llegar al set con la seguridad que eran los correctos para que funcionaran en montaje. Se debió prestar atención a la coincidencia de dirección de miradas entre los diferentes valores de planos. Se tuvo que respetar las diferentes posiciones de los cuerpos de los interpretes a medida que transcurría el dialogo y que se repitiera una y otra vez a lo largo de los 15 planos, así como el tono y ritmo de la actuación, la continuidad emocional y la manipulación de la utilería de acción. Se debió chequear una y otra vez la disposición del maquillaje, peinado, vestuario y accesorios, así como cada elementos de la escenografía.



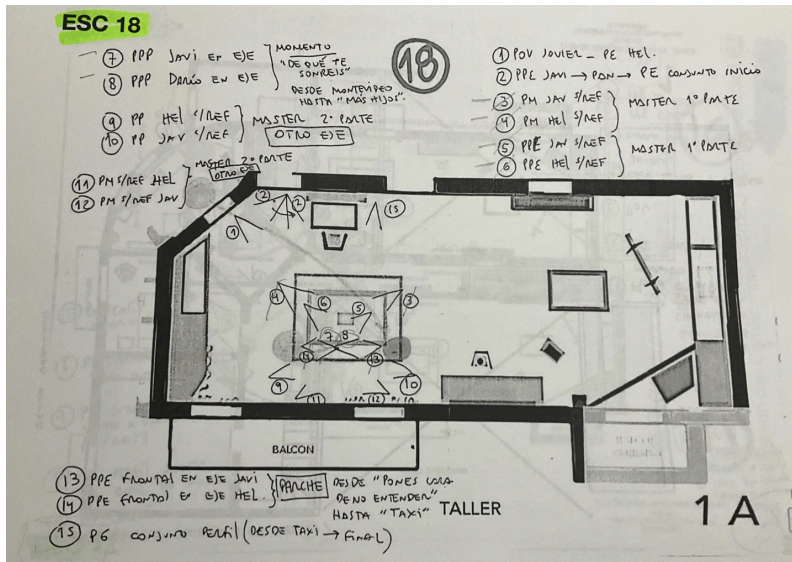


Figura 6. Cuando la miro [Película]. Rimas S.A. Storyboard y planta de cámara para escena numero 18.

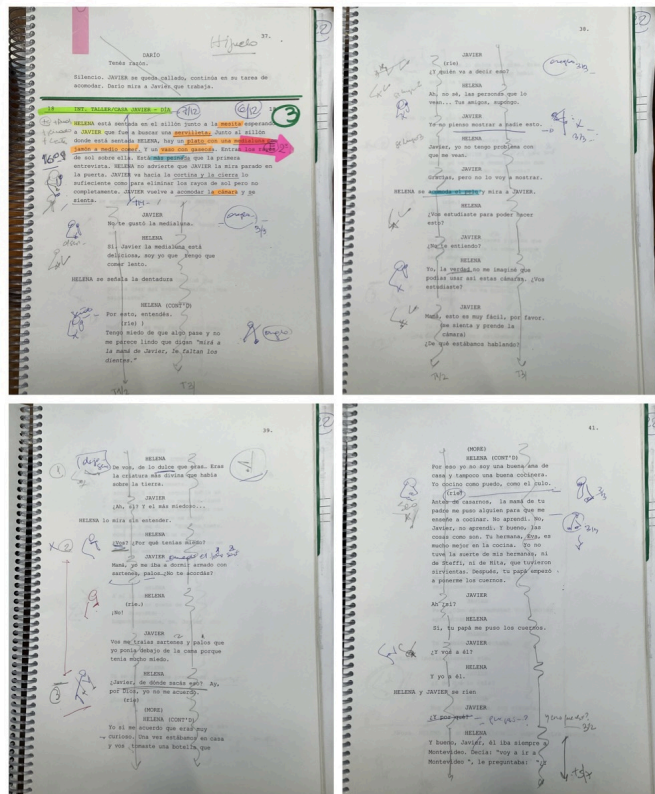


Figura 7. Cuando la miro [Película]. Rimas S.A. Anotaciones de continuidad en set sobre el guión para la escena numero 18

3. CONCLUSIÓN

Un relato audiovisual de ficción construye una historia y nos invita a entrar en su mundo. Cuanto más convincente es ese mundo, más fácil es participar de él.

Una continuidad correctamente construida da la ilusión de una acción natural desarrollándose, suficiente para mantenernos involucrados en la historia. Pero una continuidad erróneamente construida, nos recuerda que lo que estamos viendo justamente está construido. Nos aleja de la historia y destruye el fluir de nuestro mundo ficticio.

No existe una manera de construir la continuidad; cada película o serie tiene sus particularidades; cada director tiene su propia visión de la historia y la continuidad será parte de esa visión.

Es trabajo del continuista comprender los detalles, la esencia y el espíritu de la historia para encontrar su propia manera de construir la continuidad de ese relato audiovisual.

“Imaginamos todas las partes de la película que estamos haciendo. Cómo se ven y cómo suenan, cómo se mueven y cómo impactan entre sí cuando se juntan. Llevamos una película viva y creciente en nuestra imaginación. Esto es continuidad y mucho más²⁴.”

²⁴ Cybulski, Mary. Op. Cit.

BIBLIOGRAFIA

Aumont, Jaques. (1996) *Estética del cine*. España. Ed. Paidós

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. España. Ed. Paidós

Bordwell, David/ Thompson, Kristin (1995). *El arte cinematográfico*. España. Ed. Paidós

Cybulski, Mary (2014). *Beyond continuity script supervision for the modern filmmaker*. Ed Focal Press

Francisco Javier Gómez Tarín (2004). *Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad* Ponencia la Universitat Jaume I. Castellón en el marco del X Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine Documental, Carcoma de la Ficción. Granada.

Kohan, Martín (2012). *Bahía Blanca*. Barcelona. Ed. Anagrama

Russo, Eduardo (1998). *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Argentina. Ed. Paidós

Sanchez Biosca, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. España. Ed. Paidós

CORPUS

Bossi, P. (Productor), Braceras, J. (Director). (2018). *Monzón* [Serie]. Argentina: Pampa Films S.A.

Scalella, L. (Productor), Carnevale, M. (Director). (2016). *Inseparables* [Película]. Argentina: Argentina SonoFilm S.A.C.I.

Pashkus, R. (Productor), Chávez, J. (Director). (2021). *Cuando la miro* [Película]. Argentina: Rimas S.A.