

TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Guion y Montaje

GUÍA PEDAGÓGICA



Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



● TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

● Guion y Ⓞ Montaje

Una vieja cita, atribuida al cineasta francés Robert Bresson, afirma que una película se escribe en tres momentos: en el guion, durante el rodaje y en el montaje.

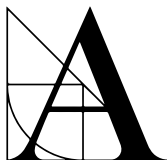
¿Quién sueña las películas? Juntando una palabra tras otra, trabajando en la soledad de su despacho, **quien escribe vuelca su imaginación sobre el papel**. Y, ¿quién dotará de sentido a esos sueños y fragmentos de texto? Empalmando una imagen tras otra, en la soledad de la sala de montaje, **quien monta va colocando las piezas del puzle**. El guion parte de cero y el montaje convierte mil imágenes dispares en un relato. En las manos de ambas disciplinas está **la estructura de la película**, el armazón de la historia.

Las dos profesiones trabajan con el **tiempo**. Su labor hará que el relato salte de un lado a otro a toda velocidad o fluya suavemente. Ambas tienen también en sus manos el poder de la **sorpresa**: pueden decidir mostrar un aspecto fundamental de la trama nada más empezar o guardarlo para el final. Igualmente, los **personajes** serán de una u otra forma según estén escritos, pero también según hayan sido montados: la elección entre un gesto u otro en montaje puede transformarles de forma radical.

Al fin y al cabo, tanto el guion como el montaje trabajan con **emociones e ideas**, las materias básicas del arte. Una palabra mal escogida o un corte entre planos pobremente afinado puede arruinar las intenciones de una escena, incluso cambiar por completo el sentido de la película. Es una responsabilidad que sin duda comparten con el resto de departamentos, porque parte de la belleza del cine se encuentra en su carácter colectivo, en cómo la experiencia del público puede irse al traste por unas pocas decisiones desafortunadas. Pero estos dos oficios son, en cierto modo, **el principio y el final del proceso**.

En resumen, el diálogo entre guion y montaje es fascinante porque se trata de **dos formas de escritura**: la que, con palabras, crea un mundo entero desde la nada más absoluta y la que, mediante imágenes, reinterpreta ese mundo para convertirlo en dos horas de realidad representada, eso que llamamos película.

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



● TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Trascámara, el programa educativo de la **Academia de Cine** busca acercar a la juventud el cine como arte colectivo y despertar el interés por los oficios y las artes que intervienen en su creación, así como facilitar a la comunidad educativa un contacto directo con el talento de los **equipos técnicos y artísticos del cine español**.

Índice de contenidos

Pulsa sobre el título para acceder al capítulo correspondiente

Objetivos pedagógicos de la guía	4
Un mapa de un mundo ficticio	5
Las claves del guion de cine	6
Visiones del oficio de guion	7
La técnica y el arte del montaje	8
Las claves del montaje de cine	10
Visiones del oficio de montaje	11
Upon Entry (La Llegada)	12
Ficha técnica	13
Emigrar en forma de thriller	14
Entrevistas.	19
Propuesta de actividad previa al visionado	26
Propuesta de actividades posteriores	27
Bibliografía y referencias consultadas	30
Créditos	31

Objetivos pedagógicos de la guía

Esta **guía**, junto con la **proyección** y la **dinamización educativa en sala**, busca ofrecer a profesorado y estudiantes una herramienta para aproximarse a los oficios del cine entendidos como **profesión, creación colectiva y expresión artística**.

Objetivo 1

Explorar los oficios del guion y el montaje cinematográficos a través del análisis de una obra concreta, las declaraciones de sus creadores y varias actividades específicas.

Objetivo 2

Reflexionar sobre **los múltiples factores, tanto técnicos como artísticos y humanos**, que intervienen en la toma de decisiones narrativas de los y las profesionales del cine.

Objetivo 3

Descubrir **los procesos y las fases de los oficios de guion y montaje**, dando particular valor al aspecto colectivo de la creación de la obra.

Objetivo 4

Analizar formalmente una película desde la perspectiva de dos disciplinas concretas, sin perder de vista el conjunto y el resultado final.

Objetivo 5

Indagar en **las limitaciones y fortalezas narrativas de la imagen y la palabra escrita** y en las formas en que ambas interactúan entre sí.

Objetivo 6

Conocer diferentes formas de entender los oficios de cine a partir de declaraciones de figuras fundamentales para la historia de la cinematografía española.

Anclaje curricular 1 (CCE1)

Disfrutar, reconocer y analizar con autonomía las especificidades e intencionalidades de las manifestaciones artísticas y culturales más destacadas del patrimonio, distinguiendo los medios y soportes, así como los lenguajes y elementos técnicos que las caracterizan.

Anclaje curricular 2 (CCE4)

Conocer, seleccionar y utilizar con creatividad diversos medios y soportes, así como técnicas plásticas, visuales, audiovisuales, sonoras o corporales, para la creación de productos artísticos y culturales, tanto de forma individual como colaborativa, identificando oportunidades de desarrollo personal, social y laboral, así como de emprendimiento.

Anclaje curricular 3 (CCL2)

Comprender, interpretar y valorar con actitud crítica textos orales, escritos, signados o multimodales de los ámbitos personal, social, educativo y profesional para participar en diferentes contextos de manera activa e informada y para construir conocimiento.

Currículo LOMLOE. Relaciones con las competencias clave y las competencias específicas de distintas materias recogidas en el Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

Un mapa de un mundo ficticio



Dicen que la materia ni se crea ni se destruye, solo se transforma. ¿Pasa lo mismo con la imaginación? ¿Cómo logra el arte que surja algo donde previamente no había nada?

El guion es argumento, es estructura, es diálogo, es ritmo. Muchas veces es también un compendio de todos esos pequeños detalles que hacen memorable a un personaje o una escena. Puede ser la forma de hablar de los personajes protagonistas o el escenario en el que se desarrolla una conversación de gran intensidad dramática. Las personas que han dedicado su vida al guion saben que los detalles son fundamentales, pero también que lo que no aporta, sobra.

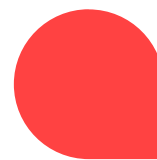
Antes de que existiera una película hubo un guion. Si imaginamos que las ideas están a nuestro alrededor, esperando a que les prestemos atención, que les demos calor y las ayudemos a crecer, el guion sería algo así como plantar una semilla y regarla durante días, semanas, a veces años. El guionista es un pionero, el primero en ponerse a caminar en una dirección concreta. Como sucede con todos los precursores, está en un lugar solitario, pero **sus posibilidades son casi infinitas.**

Pero, ¿qué es un guion cinematográfico? Es algo así como **el mapa de un mundo ficticio** en el que quien escribe traza la ruta que los espectadores van a recorrer. El guion revela el argumento completo de la película, asienta las bases del diseño de personajes y plantea una primera estructura narrativa. Es **el documento maestro**, sobre el que el resto del equipo va a trabajar, diseccionándolo hasta la última página para convertirlo en una realidad sobre la pantalla. Si es importante para la historia, estará en el guion. No se trata solo de qué buscan los personajes protagonistas y por qué, sino en qué momento el público recibe cada pieza de información, qué clase de persona es tal o cual personaje secundario y cómo se resuelven todos y cada uno de los desafíos o dudas que se van presentando en la trama.

El guion es argumento, es estructura, es diálogo, es ritmo. Muchas veces es también un compendio de todos esos pequeños detalles que hacen memorable a un personaje o una escena. Puede ser la forma de hablar de los personajes protagonistas o el escenario en el que se desarrolla una conversación de gran intensidad dramática. Las personas que dedican su vida al guion saben que los detalles son fundamentales, pero también que lo que no aporta, sobra.

Por encima de todo, **el guion es una idea que se va volviendo más y más compleja**, cobrando vida propia en el papel. Cada profesional del guion parte de un lugar diferente. En algunos casos, una productora encarga adaptar una obra previa, ya sea un libro, un cómic, una obra de teatro, un videojuego u otra película anterior. En muchos otros, se lanza a la aventura por la fascinación que le provoca una fotografía, un tema, un periodo histórico, una noticia, quizá un suceso de su propia vida. Incluso cuando trabaja por encargo en obras de ciencia ficción ambientadas en el año 3000 y en un planeta lejano, **su forma de ver el mundo y su personalidad dejan una huella profunda en el texto.** Cuando todo el equipo de la película aporte su propia mirada para traducir cada palabra en sonidos e imágenes, esa huella se transformará, pero nunca desaparecerá del todo.

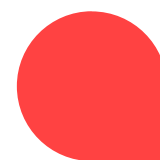
Las claves del guion de cine



Aunque la escritura de un guion no es una ciencia exacta, estos son **los pasos más habituales** dentro de la profesión.

- 1 Inspiración o encargo** En algunos casos, una productora pide al guionista que prepare un guion a partir de un suceso real o una obra previa; en otros, será el o la guionista quien decida lanzarse a **desarrollar una idea o tema** que le interese.
- 2 Investigación** Antes de comenzar a escribir, realiza una **investigación minuciosa del mundo que se va a recrear** en la historia, referentes de los personajes, formas de hablar, periodos históricos.... En algunos casos, esta fase puede durar incluso años.
- 3 La trama** El primer paso del guion es la escritura de un texto breve en el que se indiquen los aspectos fundamentales del **argumento de la película**, de principio a fin.
- 4 Escaleta** Lo siguiente es el desarrollo de la **estructura de la historia**, donde se describe brevemente cada secuencia del futuro guion.
- 5 Tratamiento** A partir de la escaleta se trabaja el tratamiento, un nuevo documento en el que se **detalla de forma pormenorizada cada escena**: dónde sucede y qué hacen los personajes, aunque todavía sin diálogos de ningún tipo.
- 6 Guion dialogado** Al alcanzar una versión del tratamiento satisfactoria, se da comienzo a la escritura de **los diálogos**, completando así el diseño de los personajes, que ahora cobran vida.
- 7 Revisiones** Si ha empezado por encargo de una productora, llega el momento de **entregar el guion y hacer las correcciones necesarias** para ajustarse a las posibilidades logísticas y presupuestarias de la producción.
- 8 Venta** Si se trata de un proyecto personal, es hora de **buscar una productora**. Para ello, se puede preparar un dossier de venta, aliarse con un posible director o directora o presentarse a programas de apoyo al desarrollo de proyectos de cine.

Visiones del oficio de guion



Dos guionistas en activo y una leyenda de la profesión **expresan su forma de entender el arte** de escribir una película.

Rafael Azcona



Fuente: Academia de Cine

Autor de un centenar de guiones, desde *El verdugo* hasta *La lengua de las mariposas*, Azcona es quizá el guionista más célebre de la historia del cine español.

“El guionista es un personaje imprescindible para una película justo hasta que entrega el guion.

En el mundo del cine existe un artículo de fe que nadie discute: sin un buen guion no hay una buena película. Pero sobre el guion opina todo el mundo”.

Alicia Luna



© Enrique Aparicio
Cortesía de la Academia de Cine

Ganadora del Goya por *Te doy mis ojos*, Luna compagina su actividad como guionista y autora teatral con la docencia, el ensayo y el documental.

“Yo defiendo que el guion es literatura. Una literatura concisa y muy precisa, pero literatura. Y cuanto más literatura sea, mejor será el guion”.

Isabel Peña

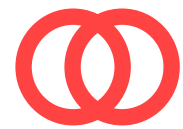


© Papo Waisman
Cortesía de la Academia de Cine

La coguionista, junto a Rodrigo Sorogoyen, de *Antidisturbios* y *As bestas*, se ha convertido en una de las figuras clave de la industria española contemporánea.

“Escribir consiste en hablar durante meses. Empezamos con un tema que nos apetece: una noticia, una anécdota... Nos pasamos unos meses creando todo el universo, eligiendo a los personajes, diseñándolos de principio a fin [...]. Nos equivocamos todo el rato, pero es una forma de avanzar”.

La técnica y el arte del montaje



Desde los tiempos de Méliès a las actuales estrellas de TikTok, el trabajo de los profesionales del montaje se revela como un elemento clave a la hora de dar forma a un relato audiovisual.

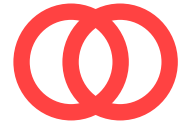
Si pensamos en las películas como textos, la persona que se encarga del montaje sería la responsable de que las frases y párrafos, es decir, los planos y escenas de una película, mantengan el ritmo y el tono que se busca. **Un buen montaje puede resultar invisible al ojo** no entrenado, pero **una escena mal montada es capaz de arruinar el trabajo colectivo del resto de departamentos.**

Pero, ¿qué es el montaje cinematográfico? Por un lado es una **técnica**. Antes de la llegada de las tecnologías digitales, el cine se montaba cortando y pegando literalmente cada pedazo de película en una máquina llamada moviola. Actualmente, todo ese proceso se lleva a cabo en ordenadores mediante sofisticados programas informáticos.

Por otro lado, el montaje, más allá del dominio técnico de un programa, también es un **arte**. Volviendo al símil literario, cualquier persona sabe utilizar un bolígrafo o un procesador de texto, pero eso no nos convierte automáticamente en grandes escritores. Requiere un profundo conocimiento del lenguaje cinematográfico, ser consciente de su poder y su importancia. **Una misma imagen puede conseguir efectos muy diferentes en la audiencia según el plano que la preceda o vaya inmediatamente después.** Podemos hacer que un mismo personaje sea odiado o amado, que una comedia se convierta en un drama. Así, cada escena rodada en “bruto” (que es el nombre que reciben los planos justo antes de pasar por la sala de edición) sería una pieza de puzle que puede armarse de múltiples maneras, y es el montaje el que se encarga de encontrar **el mejor lugar para cada pieza**, de forma que todo encaje y se revele la imagen final.

Una película no existe como tal hasta que no sale de la sala de montaje. Mientras que podemos rastrear el origen de otras artes cinematográficas en la literatura, la fotografía o el teatro, el montaje es la única que nace explícitamente con la imagen en movimiento y va integrando todas las demás disciplinas. El arte de ensamblar todos esos elementos es lo que da la forma final a un largometraje.

Una película no existe como tal hasta que no sale de la sala de montaje. Mientras que podemos rastrear el origen de otras artes cinematográficas en la literatura, la fotografía o el teatro, el montaje es la única que nace explícitamente con la imagen en movimiento y va integrando todas las demás disciplinas. El arte de ensamblar todos esos elementos es lo que da la forma final a un largometraje.

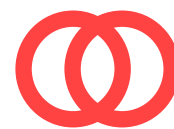


Durante el rodaje se graban además varias tomas de cada escena, en muchos casos con diferentes opciones, encuadres, etc. Así que es labor conjunta de dirección y montaje saber cuál es la que mejor va a funcionar. Según la duración de cada plano, el orden de las escenas, los efectos o músicas que lo acompañen, **una misma serie de tomas pueden montarse como si fuese una película de terror o una comedia alocada.** Aunque hay directores y directoras que editan sus propias películas, casi siempre prefieren acompañarse de profesionales del montaje, que tendrán una visión menos contaminada por todo el esfuerzo del rodaje y podrán **visualizar la película con ojos nuevos.** Una persona con años de experiencia montando cine sabe perfectamente dónde colocar una escena para que tenga el efecto deseado en la película, qué plano funciona mejor antes o después de otro o qué secuencia suprimir para ajustar la película a la duración pactada sin perder su esencia.

Como dato, desde sus orígenes, el montaje ha sido **uno de los departamentos técnicos más feminizados en una industria tradicionalmente masculina** que, paradójicamente, buscó a sus primeras profesionales en el arte de confeccionar películas dentro del sector de la costura y la sastrería. La pionera **Alice Guy** dio forma a la primera película de ficción de la historia gracias precisamente a sus trucos de montaje y la filmografía de directores como Quentin Tarantino no hubiese sido la misma sin su montadora, **Sally Menkes**

El montaje será el responsable último de que todo el esfuerzo colectivo puesto en la creación de la película pueda ver la luz y brillar como merece.

Las claves del montaje de cine



¿Dónde empieza y dónde acaba la labor de cada profesional del montaje cinematográfico?

- 1 Empaparse del guion**

Salvo excepciones, la persona encargada del montaje entra en el proyecto una vez ya se ha rodado toda la película. Su primer paso es leer el guion a conciencia, **analizando cuál es la intención de cada escena**.
- 2 Preparar los brutos**

Según van recibiendo los brutos (los planos rodados sin editar), el equipo de montaje los va **etiquetando y catalogando** para luego poder acceder a ellos fácilmente.
- 3 Seleccionar las mejores tomas**

Dirección y montaje **revisan todas las versiones que se han rodado de un mismo plano** para quedarse con las mejores, ya sea por un criterio técnico o interpretativo.
- 4 Primer montaje**

Siguiendo **la estructura del guion**, se prepara una primera versión del montaje de la película entera.
- 5 Primer visionado**

La persona encargada del montaje revisa esa primera versión junto al director o directora y otros miembros del equipo, **analizando qué aspectos están fallando**: estructura, ritmo, personajes, trama...
- 6 Cerrar la estructura**

A partir de los comentarios del visionado, se elaboran **tantas versiones de la estructura como sean necesarias** hasta lograr una que resulte satisfactoria.
- 7 Afinar**

Una vez la estructura está lista, es el momento de **ir puliendo plano a plano**, hasta asegurarse de que cada corte y cada escena consiguen el efecto buscado.
- 8 Conformado**

Por último, el equipo de montaje prepara una **versión definitiva de la película** para pasársela al resto de departamentos que aún tienen trabajo por delante, como sonido, música, fotografía o efectos digitales. Aún así, el montaje todavía puede sufrir modificaciones, por criterios artísticos, técnicos e industriales, sobre las que el director no siempre tiene control.

Visiones del oficio de montaje



Tres nombres fundamentales del montaje cinematográfico en España desvelan las claves de su trabajo.

Teresa Font



©Alberto Ortega
Cortesía de la Academia de Cine

En activo desde los 80, Font ha colaborado con Álex de la Iglesia, Terry Gilliam y Pedro Almodóvar, entre otros.

“Hacemos lo mismo que el guionista, pero en lugar de escribir con palabras escribimos con imágenes. Con la ventaja o desventaja de que, al ser lenguajes distintos, a veces nos encontramos que el material rodado no es lo que ponía en el guion.

Lo nuestro no solo es un oficio sino que tiene componentes artísticos”.

Julia Juániz



©Miguel Córdoba
Cortesía de la Academia de Cine

Juániz ha firmado el montaje de obras de Víctor Erice o Carlos Saura, ganando un Goya por *El cielo gira* de Mercedes Álvarez.

“Hay que tener tiempo para pensar porque esta es una labor de reflexionar y probar. Es muy importante tu intuición, sensibilidad, imaginación, experiencia, tus vivencias, pero el mayor secreto es el trabajo.

La parte técnica se aprende, la artística es más complicada de enseñar”.

José Salcedo



Fuente: Academia de Cine

Hitos del cine español como *El desencanto*, *El pico*, *Todo sobre mi madre* o *Volver* llevan su sello de montaje.

“Hay que saber exactamente por qué cortas ahí y eso no se enseña, se siente y lo haces.

Tienes que saber un poco de la magia de la luz, del encuadre, por qué los personajes están con diferentes valores de plano y eso también es un diálogo de montaje, es la forma de contar una historia. Cada encuadre tiene un significado”.

AGENTE VÁSQUEZ

¿Está nervioso?

DIEGO

Un poco.

AGENTE VÁSQUEZ

Y, ¿por qué?

DIEGO

Esto me pone nervioso.

AGENTE VÁSQUEZ

¿Qué le pone nervioso?

DIEGO

Que me interroguen.

AGENTE VÁSQUEZ

*¿Usted sabe qué me
pone nerviosa a mí?
Los mentirosos.*



Upon Entry (La Llegada)

Diego, urbanista venezolano, y Elena, bailarina española, se mudan a Estados Unidos con sus visados aprobados para empezar una nueva vida. Su intención es impulsar sus carreras profesionales y formar una familia en “la tierra de las oportunidades”. Pero al entrar en la zona de inmigración del aeropuerto de Nueva York son conducidos a la sala de inspección secundaria, donde serán sometidos a un desagradable proceso de inspección por los agentes de aduanas y a un interrogatorio psicológicamente extenuante, en un intento de descubrir si la pareja puede tener algo que ocultar.



Cartel principal: Pablo Iranzo Duque (diseño)
Óscar Fernández Orengo (fotografía)

Ficha técnica

País: España **Año:** 2022 **Duración:** 77 minutos
Dirección: Alejandro Rojas y Juan Sebastián Vásquez
Guión: Alejandro Rojas y Juan Sebastián Vásquez **Producción:** Carles Torras y Carlos Juárez
Dirección de fotografía: Juan Sebastián Vásquez
Montaje: Emanuele Tiziani **Dirección artística:** Zelso de García
Sonido: Jordi Cirbian, Cas Amps y Xavi Saucedo **Diseño de vestuario:** Alice Bocchi
Maquillaje y peluquería: Susi Rodríguez **Efectos especiales:** Angie Pérez

Reparto: Alberto Ammann (Diego), Bruna Cusí (Elena), Ben Temple (Agente Barrett), Laura Gómez (Agente Vásquez)

Emigrar en forma de thriller

¿De qué estrategias narrativas se valen los guionistas Alejandro Rojas y Juan Sebastián Vásquez y el montador Emanuele Tiziani para hablar, en solo 77 minutos, de emigración, amor, burocracia, confianza, abuso de poder y racismo?



El guion no es una obra autónoma, es un documento de trabajo. Su propósito es servir de guía a todos los departamentos de la producción. El objetivo del montaje tampoco es destacar, sino desaparecer, transformar una serie de planos en una película. Por tanto, lo ideal es que tanto el guion como el montaje resulten, en la mayoría de los casos (no hay normas sin excepciones), invisibles. Entonces, ¿cómo analizar algo que no se puede ver? Observando con mucho cuidado la película, preguntándole a la propia obra: ¿en qué momento se ha tomado esta o aquella decisión? Y, sobre todo, ¿por qué?

¿Dónde empieza la historia?

Upon Entry comienza con los jóvenes protagonistas entrando en un taxi. No sabemos si el guion original empezaba ahí o un poco antes. ¿Quizá con Diego (Alberto Ammann) y Elena (Bruna Cusí) diciendo adiós a la familia de ella antes de partir? Sea como sea, esta escena en el taxi, que ya estaba planteada en el guion, es la elegida para abrir el relato. Parece una decisión muy calculada. Ese taxi que les lleva al aeropuerto es el principio de su viaje, el primer paso de esa gran aventura vital que es cambiar de país y dejar su mundo atrás. Eso mismo hace la película, deja atrás a esa familia, esa casa en la que han vivido los

Upon Entry es la historia de una pareja, pero también de dos individuos que ven el mundo de maneras diferentes.

protagonistas, deja atrás Barcelona. Para lograrlo, decide no mostrar ninguna de esas cosas. Sin embargo, precisamente por su importancia, todas ellas resurgen a lo largo del relato, a veces en forma de llamadas de teléfono, a veces dentro de una pregunta capciosa por parte de los agentes de aduanas que interrogan a los protagonistas. La labor de la persona que escribe el guion no es solo descubrir qué es importante para el relato, también debe decidir qué mostrar y ocultar en cada momento.

A nivel de montaje, esta escena ya plantea una serie de decisiones expresivas que adelantan algunos de los ejes centrales de la película. La primera vez que vemos a los protagonistas, ambos comparten el mismo encuadre. Acto seguido, pasamos a un plano de Elena y luego a otro de Diego. Por supuesto, en montaje se ha podido tomar esta decisión porque los directores ya la habían planteado a la hora de rodar, pero lo verdaderamente importante es lo que esta estructura nos dice. *Upon Entry* es la historia de una pareja, pero también de dos individuos que ven el mundo de maneras diferentes. Dos personas que, cuando llegue el conflicto, van a reaccionar de forma diferente.

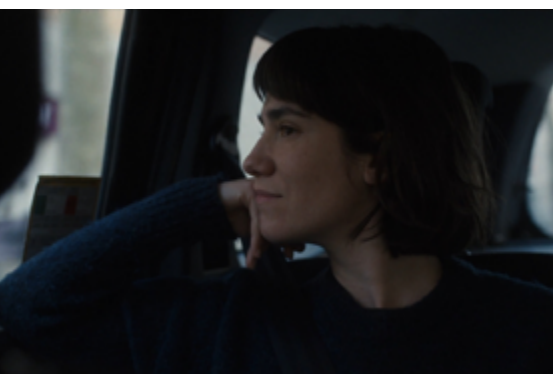
Dos (o tres) miradas distintas

Ya desde la escena del vuelo, tanto el guion como el montaje van ahondando en las diferencias entre Elena y Diego. En el avión, mientras ella duerme tranquilamente, él se encierra en el baño para ensayar lo que va a decir al oficial de inmigración e intentar calmar sus nervios. El simple acto de cruzar la frontera le genera una ansiedad que a ella le resulta desconocida. Proviene de mundos distintos.

A lo largo de toda la película, el guion va a seguir introduciendo apuntes que refuercen esta distancia entre los protagonistas. A veces son detalles pequeños, como el hecho de que ambos vivieran en Barcelona en un piso de la abuela de Elena (lo que nos lleva a pensar que su familia tiene recursos) o que él haya participado en varias ocasiones a la lotería del visado. En ocasiones son revelaciones que dan un vuelco al guion y desvelan al personaje bajo una nueva luz, como cuando descubrimos que Diego fue secuestrado en Caracas (lo que explica su miedo a regresar a su país de origen).

El montaje, aún más sutilmente, también favorece esta divergencia de las miradas: a partir del momento en que los protagonistas entran en la sala de inspección secundaria, la película evitará cada vez más mostrarles juntos en un mismo plano, favoreciendo en su lugar composiciones que les aíslen. La tensión, las revelaciones y el abuso de poder del interrogatorio ponen en peligro su propia estabilidad como pareja.

Elena y Diego no son los únicos personajes fundamentales de *Upon Entry*: hay una tercera forma de entender el mundo que se va planteando escena a escena, tanto en el guion como en el montaje. La burocracia, encarnada en los agentes Vásquez y Barrett, es el tercer pilar del relato. Ambos parecen estar siguiendo al pie de la letra el protocolo de actuación que les han exigido sus superiores: están haciendo su trabajo. No hay pasión en lo que hacen, no son villanos que se regodean en el sufrimiento ajeno, solo siguen órdenes, porque es su trabajo y, quizá, porque sienten que así contribuyen al bienestar de su



sociedad. De ambos la película no ofrece prácticamente ningún detalle personal, solo que la agente Vázquez también ha vivido de cerca lo que supone migrar y lo que supone ser de origen latino en Estados Unidos. Un solo detalle, pero que aporta una enorme complejidad al personaje, hasta el punto de darle una característica casi trágica: Vázquez es esa persona migrante que acepta convertirse en lo que más ha temido para poder encajar en su nuevo entorno.

Para conseguir que el público sienta la misma indefensión que sienten los protagonistas, la aparición de los dos agentes está estructurada de una forma peculiar. ¿Por qué no aparecen Vázquez y Barrett desde el principio del interrogatorio?, ¿por qué este último solo llega cuando empiezan a interrogar a ambos por separado? Y, una vez ya están los dos agentes en la sala, ¿por qué el montaje no muestra a ambos en un mismo plano? ¿No son, al fin y al cabo, dos personas con una misma intención, lograr quebrar a Diego y su relato? Para responder a estas preguntas, una opción es escrutar la situación que presenta *Upon Entry* desde los ojos de sus protagonistas. Que el primer interrogatorio lo lleve a cabo solo la agente Vázquez y los dos siguientes sean ya con ambos funcionarios permite a los guionistas construir un aumento progresivo de la tensión, similar al que sienten Diego y Elena. Cada minuto que pasan en esa sala están más cansados, se sienten más indefensos, tienen más miedo y aumenta la desconfianza entre ellos. Igualmente, mostrar a Barrett y a Vázquez en planos independientes en vez de composiciones compartidas lleva al público a sentir el acoso constante al que son sometidos los protagonistas en sus interrogatorios individuales. Además, esta estrategia de montaje evidencia el perverso juego de roles que claramente han establecido los agentes para manipular a sus interrogados, lo que el cine ha popularizado con la expresión “poli bueno, poli malo”.

La construcción del suspense

Muchas de estas estrategias narrativas son propias del *thriller* o el cine de suspense. Como sucede en la mayoría de películas de este género, *Upon Entry* nos muestra primero la cotidianidad de los protagonistas para luego romperla, poniéndoles en una situación límite de la que tendrán que intentar salir con los pocos recursos de los que disponen. A lo largo del relato, tanto el guion como el montaje van construyendo la tensión de diferentes formas.

Ese es el propósito, por ejemplo, de la introducción del personaje del hermano de Diego, quien está esperándoles a la salida del aeropuerto de Nueva York. Cada vez que el protagonista le menciona genera una sospecha por parte de los agentes de inmigración; esto hace que sintamos que el personaje está cada vez más acorralado.

Esa tensión se lleva al límite cuando Diego, en un momento en que se ha quedado solo en la sala, decide ignorar las normas y abrir su maleta para coger el móvil y comunicarse con su hermano. Un momento sin impacto real en la resolución del relato, pero que está expresamente alargado, tanto en guion como en montaje. El objetivo es que sintamos la angustia de Diego, culminando en su ataque de pánico cuando decide husmear en la carpeta que la agente Vázquez ha dejado sobre la mesa y se le caen los papeles al suelo.

El thriller español

Upon Entry es solo un ejemplo dentro de la larga tradición de cine de suspense, o *thriller*, en España. Durante la dictadura franquista, el género floreció en forma de relato policiaco: las normas de la censura de la época impedían que los criminales no recibieran un castigo en la ficción, por lo que los protagonistas eran siempre agentes de policía. Pese a las limitaciones, películas como **Los peces rojos** (José Antonio Nieves Conde, 1955) lograron mostrar el ambiente de represión y recelo del franquismo.

Durante la transición a la democracia, el suspense vive un periodo de esplendor en el que muestra los últimos estertores de la dictadura y las turbulencias de una época llena de esperanza, pero también de sobresaltos y desconfianza. Algunos ejemplos notables de este periodo serían **La cabina** (Antonio Mercero, 1972), **Con uñas y dientes** (Paulino Viota, 1979) **Operación Ogro** (Gillo Pontecorvo, 1979) y **El crack** (José Luis Garcí, 1981), además de las múltiples representaciones de lo que se dio a conocer como “cine quinqui”.

Finalmente, tras una década de menor presencia, la aparición de **Tesis** (Alejandro Amenabar, 1996) abrió las puertas a una nueva etapa de florecimiento del *thriller* que, con sus altos y sus bajos, se ha mantenido viva hasta hoy día, con títulos tan populares como **La caja 507** (Enrique Urbizu, 2002), **Celda 211** (Daniel Monzón, 2009), **La isla mínima** (Alberto Rodríguez, 2014) o **As bestas** (Rodrigo Sorogoyen, 2022).

Como la mayoría de thrillers, *Upon Entry* nos muestra la cotidianidad de los protagonistas para luego romperla.



Upon Entry construye un tipo de suspense que a veces se denomina como “olla a presión”. Se trata de mantener un grado de tensión constante hasta llegar a un estallido final, en lugar de tener picos y valles muy pronunciados, como suele ocurrir en el cine de terror. Emanuele Tiziani, el montador, lo explica así: “Este suspense debe estar en el guion, pero el montaje puede ayudar dejando algunos planos más largos de lo normal, con algunas miradas, que tal vez hemos tomado de otro momento, para que el espectador pueda sentir que algo malo va a pasar. En el cine, cada segundo está dividido en 24 fotogramas. Y si cortamos un fotograma antes o después, el efecto cambia. Imagina si alargamos un segundo una mirada después, por ejemplo, de una pregunta... ¡Eso provoca un cambio muy grande!”.

Un guion que parte de la experiencia

De una forma u otra, todos los creadores vuelcan en sus obras algo de su propia vida: aunque el relato se desarrolle en otro país o incluso otro siglo, pueden hablar del amor o la pérdida a partir de sus propias vivencias.

En el caso de *Upon Entry*, el guion parte de muchos elementos autobiográficos de los propios guionistas, que deseaban retratar una experiencia que les marcó a ambos: migrar a otro país. Como han explicado en múltiples ocasiones, lo que les motivó a empezar a escribir fue la necesidad de mostrar algo que muchas veces resulta invisible: la violencia, el racismo y la sensación de indefensión a las que se somete a las personas migrantes, sobre todo aquellas de países pobres que viajan a países ricos. Todas las estrategias narrativas analizadas parten de esta intención, la de que los espectadores sientan en sus carnes ese abuso de poder, esa indefensión, y a través de esas emociones puedan cuestionar el mundo que les rodea.

El guion de Alejandro Rojas y Juan Sebastián Vásquez sentó las bases de una historia de amor, un drama con una fuerte carga política, un relato de suspense. El rodaje convirtió esas ideas y emociones en imágenes y sonidos.

Finalmente, el montaje de Emanuele Tiziani tomó todas esas ideas, emociones, imágenes y sonidos y los convirtió en una obra única, *Upon Entry*. A partir de ahí, la responsabilidad de la lectura de la película es exclusivamente del público.



Charlot emigrante (Charles Chaplin, 1917)

La emigración en el cine

El cine ha tratado las complejidades de la emigración desde sus inicios. Ya en 1917, el estadounidense Charles Chaplin dedicó su cortometraje **Charlot emigrante** a tratar, con mucho humor, las peripecias de varios europeos en busca de un futuro mejor en EEUU.

Unos años antes de la Segunda Guerra Mundial, en 1934, **Toni**, del francés Jean Renoir, nos habla de las tensiones que surgen entre diferentes culturas en un entorno laboral despiadado.

En el apogeo de la “caza de brujas” del senador McCarthy, Herbert Biberman, mostró en **La sal de la tierra** (1954) el racismo y los abusos que sufrían los migrantes mexicanos en EEUU: La película generó tanto revuelo que acabó siendo señalada por el Comité de Actividades Antiamericanas.

Durante los 50 y 60 van apareciendo obras producidas por países con abundante

población emigrante, películas como **La noire de...** (Ousmane Sembene, 1966), que trabajan desde el punto de vista de culturas oprimidas por la colonización europea.

España pasó de ser un país fundamentalmente emigrante durante los años 60 a convertirse en un destino anhelado durante el auge económico de los 90 y los 2000. Esta evolución se puede ver también en el cine español: películas como **Vente a Alemania, Pepe** (Pedro Lazaga, 1971) nos muestran esa primera etapa, mientras que otras como **Las cartas de Alou** (Montxo Armendáriz, 1990) y **Flores de otro mundo** (Icíar Bollaín, 1999) se convierten en retrato de la inmigración. Más recientemente, la emigración española ha vuelto a convertirse en un tema de interés: así se observa en títulos como **Julia ist** (Elena Martín, 2017).



Entrevista Juan Sebastián Vásquez y Alejandro Rojas

Coguionistas de *Upon Entry*

Fotografía: Cortesía de Juan Sebastián Vásquez y Alejandro Rojas.

*“Nuestro proceso de investigación en *Upon Entry* fue la vida misma”*

Los dos guionistas y directores de *Upon Entry* nos explican la génesis del proyecto, cómo afrontaron la investigación y de dónde surge su amor por el cine y su necesidad de hablar sobre emigración.

Trascámara: ¿Cómo surgió el proyecto de *Upon Entry*?

Juan Sebastián Vásquez: Alejandro y yo nos conocemos desde hace muchos años y teníamos ganas de hacer un proyecto juntos. Como los dos, como venezolanos emigrados, tenemos un pasado similar de experiencias sobre lo que es migrar, pues empezamos a plasmar esas historias sobre el papel. Poco a poco nos dimos cuenta que había muchísima gente de nuestro entorno que había pasado por situaciones iguales o peores y comprendimos que teníamos algo interesante que contar.

Alejandro Rojas: Siendo venezolano siempre te sientes un poco incómodo yendo a Estados Unidos; dependiendo de dónde vengas te revisan o te fichan o miran cosas que no tendrían por qué mirar. A partir de las historias personales que teníamos en común empezamos a preguntarnos cómo sería el relato de una pareja que está mudándose, que cree que todo está bien y que descubre que no es así.

T: Habéis pasado siete años escribiendo el guion. ¿Hay algo que desde el inicio tuviérais muy claro y que no haya cambiado en todo el proceso de escritura?

AR: Sabíamos que no queríamos salir del cuarto. Siempre tuvimos muy claro que iban a pasar por un interrogatorio juntos, luego les iban a separar, a interrogarles por separado y después se iban a volver a juntar. Y el final, el final estaba muy claro desde el primer momento.

T: Y, ¿qué es lo que más cambió con los años?

AR: El inicio de la película cambió mucho. En el guion teníamos una conversación en el taxi que permitía mostrar cómo estaba la relación de los protagonistas. Pero luego, cuando llegamos al montaje, el montador y los productores nos plantearon que lo importante era que el espectador emprendiera el viaje lo antes posible, y que cuanto menos se supiera de los personajes, mejor, porque todo se iba a ir descubriendo en el



interrogatorio. Así que Emanuele, el montador, redujo la escena a lo exactamente esencial.

JSV: También había una subtrama de los agentes de inmigración en la que Vásquez estaba haciendo un examen para convertirse agente y le estaban asignando casos pequeños para ver cómo lo hacía. Para nosotros era importante mostrar que esta es gente que está en su oficina y que su trabajo es ese, descubrir quién lleva droga, quién se va a casar de forma ilegal...

T: ¿Cuál fue vuestro proceso de documentación e investigación?

AL: Pues la vida misma. Hemos pasado muchas veces por ese cuarto de inspección secundaria, así que nuestro trabajo fue intentar recordar cómo te hablan, cómo es el lugar, a qué huele, cuáles son los sonidos...

JSV: Nos ayudó mucho un *reality* sobre agentes de inmigración en aeropuertos que intentan detectar a gente que quiere colar droga o fruta o animales de contrabando. Lo curioso es que, cuando llevamos la película al Festival de Reims, que es un festival de cine policíaco que cuenta con un jurado integrado por policías, y nos dieron el Premio de la Policía. "Por la rigurosidad con la que se han mostrado los métodos policiales en el interrogatorio", dijeron.

T: A la hora del diseño de personajes, ¿por qué decidisteis que Diego fuera de Venezuela y Elena de España?

AR: Diego es un poco espejo de nosotros, mientras que Elena tiene otra mentalidad y otros privilegios. Por eso viven su entrada a Estados Unidos de forma tan distinta: él trata de pasar desapercibido por temor a las autoridades, mientras

“A quien quiera convertirse en guionista, yo le diría que encuentre una historia que quiera tanto que no le importe dedicarle diez años de su vida”



que ella hace valer sus derechos. Hace falta que avance el interrogatorio para que Elena se resquebraje por dentro.

JSV: Esas diferencias eran importantes, porque si Diego hubiera sido sincero no habría película. Lo interesante es que Diego es una persona que miente por inseguridad y por inmadurez, no porque tenga un plan oculto. Pero esa mentira hace que Elena empiece a dudar y el interrogatorio cambia por completo.

T: Y, ¿cómo llegasteis a la decisión de que la agente Vásquez fuera de ascendencia latina? Es un detalle, pero marca muchísimo al personaje.

JSV: Porque en la investigación que hicimos en nuestro entorno y en otros casos de emigración, nos dimos cuenta que era algo común: gente que se muda a Estados Unidos y tienen esta necesidad de sobrevivir distanciándose de los otros emigrantes. Para integrarse se convierten en verdugos de la frontera. Lo curioso es que eso nos llama mucho la atención, pero no nos resulta tan problemático en el caso del agente Barret, que probablemente tenga una herencia irlandesa o de otro sitio de Europa. En su caso hemos asumido que tiene derecho a ser racista.

AR: Es gente que se olvida de su pasado y para encajar en el sistema se vuelven más estadounidenses que nadie. Para nosotros era importante mostrar eso.

T: ¿Cómo llegasteis al mundo del cine? ¿Fue algo que estaba ahí desde que erais pequeños, ocurrió más tarde, fue por azar...?

AR: Yo empecé a ver películas en Caracas con cinco, seis años. El cine tuvo mucho impacto en mí desde que era niño, primero en la pantalla grande, luego con el VHS, que mirabas y remirabas mil veces. Así que

después me interesó meterme en la industria, pero en Caracas no había muchas opciones, así que busqué lo más parecido y acabé en HBO haciendo reportajes y entrevistas sobre cine. Gracias a ese trabajo fui a muchos festivales, en cada uno veía veinte o treinta películas o más. Los festivales han sido mi escuela, he aprendido mucho viendo cine de todo el mundo y hablando de primera mano con los creadores.

JSV: Yo también estuve trabajando un tiempo en HBO, que es donde nos conocimos. Allí también pude conocer de primera mano el trabajo de los directores de fotografía y me di cuenta que quería contar historias con imágenes en movimiento. Así que empecé a hacer videoclips, me fui a Barcelona, hice un máster en la ESCAC... Gracias a eso me empezaron a salir ofertas en publicidad y, finalmente, tuve la posibilidad de trabajar en varios proyectos con Carles Torras, que ha terminado convirtiéndose en nuestro productor en *Upon Entry*.

T: Por último, imaginad que una persona joven que quiere convertirse en guionista de cine os pide consejo, ¿qué le recomendaríais?

JSV: Que encuentre una historia que quiera tanto que no le importe dedicarle diez años de su vida. Yo creo que se nota cuando el guionista ha escrito una película desde el corazón.

AR: Yo le diría que no hay reglas, que puede empezar por donde quiera. Lo importante es que, si lo quieres hacer, hazlo. Hazlo como puedas, ve creando y rodeándote de gente que vea lo mismo que tú pero que también te rete. Y lee muchos guiones. Lee un guion, luego ve la película y después vuelve a leer el guion fijándote en las cosas que se han rodado, las que se han descartado... Requiere bastante tiempo, pero yo lo recomendaría mucho.

Entrevista Emanuele Tiziani

Montador de *Upon Entry*

Fotografía: Cortesía de Emanuele Tiziani



“El montador aporta nuevas ideas, resuelve situaciones complicadas y encuentra soluciones creativas”

Hablamos con Emanuele Tiziani, montador de *Upon Entry*, sobre instinto, guion, amor y lo que implica su oficio.

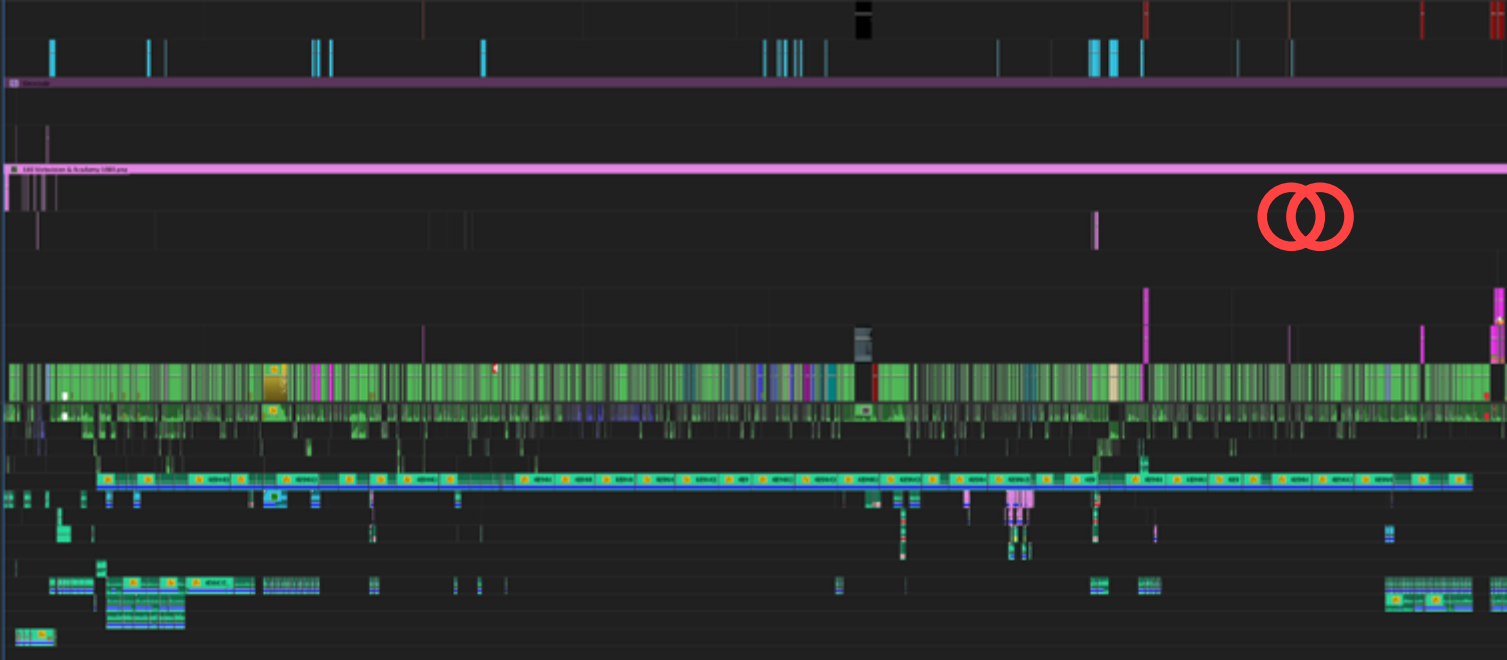
¿Cuál es la labor de un montador de cine?

Es complicado explicarlo, pero mi primera respuesta sería que el montador es quien, una vez que la película está rodada, une todos los planos que se han grabado en el orden definido por el guion. Después, le da al “play” y... la película cobra vida. Afortunadamente, el montaje no es realmente así, porque si no mi trabajo sería muy aburrido.

Lo primero que hay que recordar es que las escenas que vemos fluir en la pantalla se han grabado desde muchos ángulos, y desde cada ángulo se han grabado varias tomas, varias repeticiones. Al final, una secuencia que puede durar un minuto en la pantalla a lo mejor se tarda una jornada en grabar. Así que, cuando me siento frente al ordenador, tengo muchísimas posibilidades. Puedo elegir el tono de cada frase. Puedo decidir si es mejor que el público vea a quién habla o a quién escucha. Puedo hacer que un personaje no conteste inmediatamente o que conteste más rápido. Puedo mostrar a los dos personajes por separado o juntos en el mismo encuadre. Puedo decidir quitar una frase, moverla de lugar o incluso añadir otra para que se grabe después. Las posibilidades son casi infinitas, y hay que tomar decisiones.

Finalmente, cuando tenemos un primer montaje, veo la película con los directores y los productores. Ahí comienza una nueva fase, muy interesante. A lo mejor hay una secuencia que ralentiza demasiado el ritmo de la película y hay que quitarla. A lo mejor a una secuencia que tenía un tono un poco reflexivo le damos más ritmo. Quizá movemos de sitio una escena, para que el espectador sepa algo antes de lo que se había planeado en el guion. Así hasta que se encuentra el tono de la película.

Por último, hay una parte anímica que para mí es súper importante y de la que se habla muy poco. Cuando un director acaba de rodar y entra en la sala de montaje se encuentra agotado y en un punto muy angustioso de su proceso creativo. Algunas cosas han salido muy bien, otras no. Algunos planos no se han podido grabar, otros no han salido como se esperaba. Ese sueño, que durante años ha empujado para que se haga



El montaje final de *Upon Entry*, visto en un programa de edición. (Cortesía de Emanuele Tiziani)

realidad, ahora está encima de la mesa. Ya no se puede fantasear con él, no se pueden añadir conceptos, cambiarlos, modificarlos, etc. Es un momento muy duro. Y ahí es cuando llega el montador que, con su energía, aporta nuevas ideas, resuelve situaciones complicadas, encuentra soluciones creativas para volver a poner en marcha el proceso y llegar hasta el público.

¿Cómo es tu relación con el resto de departamentos?

El cine, a pesar de su estructura jerárquica donde cada departamento tiene sus funciones específicas y los límites entre ellos son claros, es un ambiente de extrema colaboración. Aunque aquellos con más poder de decisión, tanto económico como artístico, tengan una mayor influencia, existen numerosas formas de colaboración, al menos en el buen cine. Es crucial estar abiertos a los consejos que provienen de otros departamentos y mantener una buena comunicación con los demás profesionales. Alguien dijo una vez: "Al final, solo queda la película". Personalmente, no estoy de acuerdo. Al final, queda la película y todas las personas que trabajaron arduamente para que sea lo mejor posible.

¿Hay grandes diferencias entre lo que estaba planteado en el guion de *Upon Entry* y lo que llegó a la pantalla?

El inicio y el final. El inicio estaba planteado como una larga secuencia de diálogo entre Elena y Diego saliendo en taxi de Barcelona hacia el aeropuerto. Había una cierta "falta de alegría" entre los dos. Sin embargo, vimos que esto ralentizaba la llegada a la aduana del aeropuerto, donde todo comienza a "ir mal", y cambiaba, o más bien disminuía, la evolución de la pareja. Así que, aconsejados por uno de los productores, cambiamos toda la secuencia y pusimos música, dejando solo los momentos más cariñosos entre los dos. El final, cuando los dos se reúnen después del interrogatorio, tenía un diálogo bastante más largo. Hablaban sobre su pasado, malentendidos, dudas de fidelidad, etc. Esto borraba toda la tensión acumulada hasta entonces y desviaba la atención hacia nuevos conflictos. Decidimos optar por un incómodo silencio entre los dos, usando el plano-contraplano, trucos de montaje y efectos visuales para mantener al espectador concentrado en lo que acababa de pasar y sorprenderlo con el "Bienvenidos a Estados Unidos" del final.



Emanuele Tiziani (derecha), durante el rodaje de *Open 24h* (Carles Torras, 2011)

¿Cómo llegaste a enamorarte del cine?

No fue un amor a primera vista, de esas historias muy bonitas de directores que iban al cine cada día.

Yo empecé estudiando arquitectura en Venecia, y allí tenía un par de círculos de cine, pero lo veía como algo lejano y también como un arte para ricos. Mis sueños de la época tenían más que ver con la música. Empecé a montar por casualidad, porque en el estudio de arquitectos en el que estaba grababan eventos y me puse a editar los vídeos.

Cuando terminé arquitectura pensé que podía encontrar trabajo en el mundo del montaje, pero me di cuenta de que no sabía suficiente, así que empecé a estudiar algo relacionado con el cine. Me fui a Barcelona y ahí sí que empecé a enamorarme de verdad del cine. Mientras estudiaba, adopté una especie de regla: solo iba a leer libros que fueran entrevistas a directores, nada de teoría, quería leer de verdad las palabras de los directores. Así me enamoré del cine, pero hasta que ese enamoramiento se ha convertido en algo con lo que te puedes ganar la vida, ha sido una lucha muy larga.

¿Qué le recomendarías a una persona joven que quiera dedicarse al montaje?

Le recomendaría leer muchos libros y ver muchas películas, incluso varias veces la misma.

Le aconsejaría que intentara escribir algo propio para comprender lo complicado que puede ser, y que mostrara sus propios experimentos a amigos y familiares para entender las dificultades para que una idea se entienda.

Le recomendaría que hablara mucho con las personas, que supiera dejar a un lado su ego para dar espacio a los demás, y que aprendiera a proponer sus ideas con sutileza.

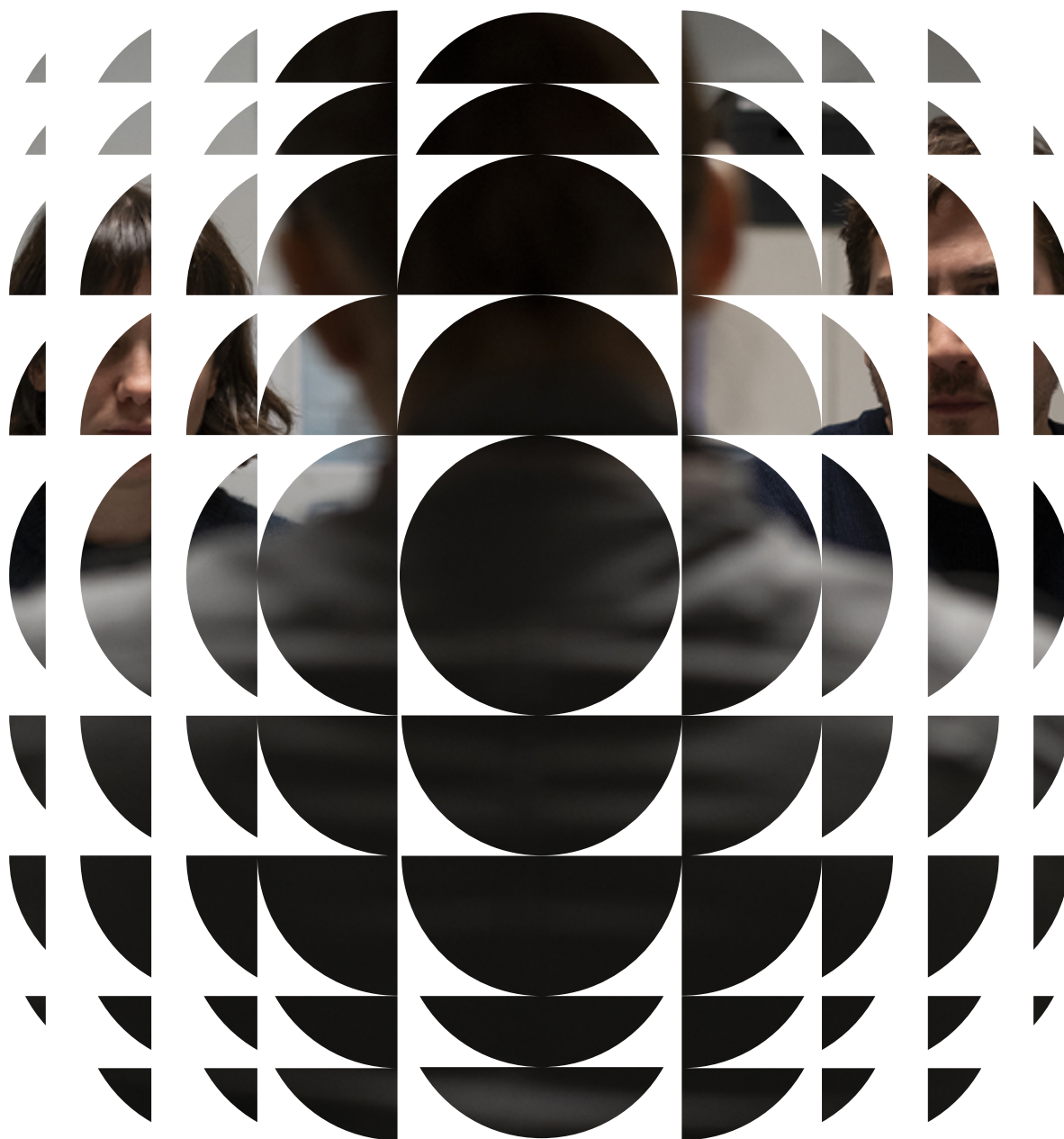
Le propondría que montase cualquier cosa, desde cortometrajes de amigos hasta vídeos de boda, para aprender tanto la narrativa como las posibilidades técnicas que ofrece el montaje.

Por último, le recomendaría correr una maratón, porque el montaje tiene mucho más que ver con eso que con una carrera de 100 metros.

“Es crucial estar abiertos a los consejos que vienen de otros departamentos y mantener una buena comunicación con los demás profesionales”

● TRASCÁMARA

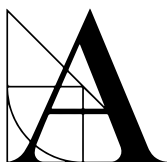
Programa educativo
de la Academia de Cine



animación :: storyboard

Propuesta de actividades

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



Del texto a la imagen



Objetivo:

Experimentar una primera aproximación al guion y montaje cinematográficos mediante una secuencia de imágenes

Temporalización:

50 minutos

1. Preparar las imágenes

Descarga [estas cinco imágenes](#) de *Upon Entry* en una carpeta propia, de forma que al reproducirlas en la pantalla del aula solo aparezcan esas fotos.

2. Leer las imágenes

Muestra la secuencia completa de imágenes en clase dos veces, de forma que todo el alumnado recuerde las cinco fotos. Ahora, vuelve a mostrarlas, pero detente 30 segundos en cada imagen para que cada estudiante pueda escribir un frase breve que describa la escena.

3. Escribir el guion de la secuencia

Acto seguido, cada estudiante escribirá un párrafo breve (tres o cuatro líneas) que resuma la historia que cuentan esas cinco imágenes. Una vez hecho, leed en alto tres o cuatro ejemplos al azar. ¿Qué diferencias y similitudes de interpretación de esa secuencia de imágenes han surgido?

4. Una ¿nueva? secuencia

Ahora, descarga en otra carpeta [esta segunda secuencia de imágenes](#). Es la misma selección, pero añadiendo dos fotos nuevas. Repetid el paso 2 con esta nueva secuencia. ¿Han cambiado las descripciones de las fotos que se repiten?

5. Un nuevo guion

Repetid el paso 3 con esta nueva secuencia. ¿Cuánto cambia el relato al añadir nuevas imágenes al principio y al final? ¿Por qué ocurre eso?

6. Todas las historias del mundo

Por último, probad a coger las cinco fotos del paso 1 y cambiar la numeración al azar, de forma que salga una nueva secuencia aleatoria. Reproducidla e intentad escribir un nuevo guion que tenga sentido argumental. ¿Es posible que cualquier secuencia genere una historia?

El final de *Upon Entry*

Tras la película y el coloquio, es el momento de trabajar en clase algunos conceptos relacionados con el guion, el montaje y *Upon Entry*.

Objetivo:

Desarrollar un debate en torno al final de *Upon Entry* que sirva para reflexionar sobre las decisiones narrativas de la película

Temporalización:

30 minutos

Un final abierto

Upon Entry termina cuando, inesperadamente, los dos personajes protagonistas reciben la aprobación de su visado y se les permite entrar en los Estados Unidos. No llegamos a saber qué hacen después, si la pareja sigue unida, si permanecen allí o vuelven a España...

- ¿Qué creéis que sucede con Diego y Elena después del final?
- ¿Por qué pensáis que eligieron este final tan abrupto?
- Ahora, convertíos en guionistas y montadores por unos minutos. ¿Os parece que la película podría haber terminado de otra forma? Poned en común un final diferente que se os ocurra: vuestro final "alternativo".
- Describid ese final alternativo en una oración breve y decidid cuál sería la última imagen. ¿Iría acompañado de música o no? ¿Tendría nuevo diálogo?
- Una vez hayáis acordado este nuevo final, comparadlo con el de la película y haced una argumentación a favor y otra en contra de vuestro final.

Congratulations

La película cierra con la entrada de la canción *Congratulations*, de Kevin Morby, que se puede escuchar en [la cuenta de YouTube del propio artista](#). La estrofa que han escogido para el final de *Upon Entry* es la siguiente (traducida del original inglés):

*Felicidades
Felicidades
Has sobrevivido
Oh, sigues vivo
Esta vida es agotadora
Pero, oh, cuánta diversión*

- ¿Por qué os parece que han escogido esta canción para este momento de la película? ¿De qué forma conecta con el final?

Historias de un aeropuerto



Objetivo:

Emulando el trabajo de los guionistas de cine, reflexionar sobre las mil historias que nos rodean sin que nos demos cuenta y las estrategias necesarias para contarlas.

Temporalización:

100 minutos (2 sesiones)

Tormenta de ideas

En clase, haced un puesta en común proponiendo historias que solo puedan ocurrir en un aeropuerto, una estación de tren o de autobuses. Para que fluyan las ideas, empezad creando una lista de situaciones y personajes característicos de esos espacios: la compra de los billetes, la búsqueda de un alojamiento, los momentos de espera, preguntar direcciones; en cuanto a los personajes, los guardas de seguridad, turistas, personal de taquillas, tripulaciones de vuelo, guías de turismo...

Repartir las historias

Cuando tengáis tres o cuatro historias que os parezcan interesantes, cada estudiante elegirá una para trabajar, aquella que más le atraiga.

Creando una estructura

Con las historias ya repartidas, es momento de desarrollarlas, creando una estructura de cinco escenas, cada una de ellas descrita en una o dos frases.

- En la primera escena presentad a los personajes principales y explicad qué están haciendo en el aeropuerto o estación.
- En la segunda escena, introducid un conflicto que les dificulte llevar a cabo su objetivo inicial.
- En la tercera escena, ese conflicto se vuelve aún más complejo.
- En la cuarta escena, los personajes protagonistas piensan una forma de resolver su problema.
- Finalmente, en la quinta escena, consiguen resolver el conflicto y completar su propósito inicial.

Lectura de las historias

Por último, leed en alto una selección de vuestras historias ya desarrolladas. Intentad comparar las diferentes estructuras que hayan surgido de una misma historia. ¿En qué se diferencian? ¿En qué se parecen? ¿Cuál de las cinco escenas de la estructura os ha resultado más difícil de imaginar?

De un género a otro

Objetivo:

Descubrir el poder del montaje para alterar radicalmente la intención de una o varias imágenes.

Temporalización:

120 minutos

Los brutos

Descargad el [tráiler oficial de *Upon Entry*](#). Este archivo será el material en bruto con el que trabajaréis. Antes de empezar, ved el vídeo dos o tres veces para familiarizaros con él.

El montaje

Cada estudiante tiene que crear un nuevo tráiler de *Upon Entry* usando el tráiler oficial. El nuevo tráiler puede durar igual o menos que el oficial, se puede cambiar la música, descartar planos, introducir nuevos rótulos, etc La única regla es que el resultado cambie el género de la película, convirtiendo lo que es el tráiler de una obra de suspense en el tráiler de una comedia romántica, un drama, una película de acción o de terror....

- Si necesitáis inspiración, observad cómo funcionan los tráilers de las películas que están a punto de estrenarse. ¿Cuánto duran los planos? ¿Qué tipo de música usan? ¿Cómo empiezan? ¿Cómo terminan?
- Observad que, por ejemplo, en las películas de acción el montaje tiende a ser más rápido, mientras que en la comedia o el relato romántico los planos duran más; igualmente, la música en los tráilers de acción habitualmente es más contundente y espectacular, mientras que el cine de terror opta por sonidos sostenidos e inquietantes para generar tensión.

La proyección

Finalmente, proyectad en clase una selección de los tráilers, intentando que cubran la mayor cantidad de géneros posibles.

- Una vez vistos, poned en común vuestra opiniones. ¿Han conseguido su objetivo de cambiar el género? ¿Os han descubierto técnicas de montaje que no se os habían ocurrido? ¿Veríais esas películas?

Bibliografía y referencias consultadas

Academia de Cine. (15 de junio de 2023). *Upon Entry, en la Academia* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Oh566HAG7ho>

Anónimo. (13 de junio 2019). Alicia Luna: "Los guionistas somos como vampiros. Chupamos todo lo que vemos y oímos a nuestro alrededor". *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/06/13/actualidad/1560424991_223542.html#?prm=copy_link

Anónimo. (20 de junio 2019). Isabel Peña: "Equivocarse es una forma de avanzar". *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/06/19/actualidad/1560963635_767423.html#?prm=copy_link

Bloguionistas-. (22 de enero de 2024). Entrevista a los guionistas y directores de UPON ENTRY (LA LLEGADA) [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/7lrQmJ6fGc8?feature=shared>

Bordwell, D; Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós Comunicación.

de Pablo, A. (Septiembre 2011). La piel que habito. *Cameraman*, (52). 16-51.

Lumet, S. (2002) *Así se hacen las películas*. Rialp

Marchamalo, J. (enero 2007). Entrevista con Rafael Azcona. *Cuadernos hispanoamericanos*, (679), 125-136.

Mateo Hidalgo, J. (2021). De la literatura negra al cine español: la importancia del guion en Los peces rojos (1955). *Quaderns de Cine*, (17). 33-60.

Monjas, C. (5 de mayo 2021). Julia Juaniz: "Mi obra nunca va a ser de respuestas, siempre de preguntas". Academia de Cine. <https://www.academiadecine.com/2021/05/05/julia-juaniz-mi-obra-nunca-va-a-ser-de-respuestas-siempre-de-preguntas/>

Pereda, O. (26 de junio 2016). Teresa Font: "La sala de montaje es un confesionario". *El Periódico*. https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20160625/teresa-font-sala-montaje-confesionario-5222651?utm_source=copy-url&utm_medium=social&utm_campaign=btn-share

Rodher, J. (s.f.). Migrantes de la pantalla. Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones. <https://www.inclusion.gob.es/web/cartaespana/-/migrantes-de-la-pantalla>

Villain, D. (1994) *El montaje*. Cátedra.

● TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

● Guion y ⊗ Montaje

Créditos

Material didáctico publicado por TRASCÁMARA, el Programa educativo de la Academia de Cine, desarrollado en conjunto con Aulafilm (Las Espigadoras).

Los textos son propiedad de la Academia de Cine.

Las fotografías de *Upon Entry* son propiedad de Zabriskie Films/ Basque Films/Sygnatia/Karma Films.

Todas las imágenes de esta guía son propiedad de sus debidos autores y aparecen aquí con fines educativos, sin ánimo de lucro. Se ha tratado de contactar y acreditar debidamente todas ellas, en caso de error u omisión por favor diríjense a la dirección de contacto para su subsanación inmediata.

Coordinación editorial: Helena Fernández.

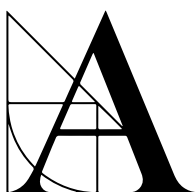
Redacción: Pablo López.

Diseño y maquetación: Jabi Medina.

Marzo, 2024

Contacto: info@aulafilm.com

Un programa educativo de:



ACADEMIA
DE CINE

Desarrollado en conjunto con:



● **guion** @ **montaje** :: **animación** :: **storyboard** © **arte** ⊕ **dirección** * **fotografía** * **producción**

● TRASCÁMARA

Programa educativo
de la Academia de Cine

Un programa educativo de:



Desarrollado en conjunto con:

