

LIBRO  
BLANCO  
DE LA  
POST-  
PRO-  
DUCCIÓN  
DE CINE

ESTABLECIDO POR  
LOS PARTICIPANTES  
DE LOS ESTADOS GENERALES  
DE LA POST-  
PRODUCCIÓN DEL CINE

LA ASOCIACIÓN DE LOS  
SONIDISTAS

LA ASOCIACIÓN  
DE LOS MEZCLADORES

LA ASOCIACIÓN FRANCESA  
DEL SONIDO EN LA IMAGEN

LOS MONTADORES ASOCIADOS

CON LA COLABORACIÓN  
DE LA ASOCIACIÓN  
DE LOS DIRECTORES  
DE POST-PRODUCCIÓN

**FEBRERO 2019**

LIBRO  
BLANCO  
DE LA  
POST-  
PRO-  
DUCCIÓN  
DE CINE

Título original: Livre blanc de la post-production cinema.

# INTRODUCCIÓN

Hemos organizado los Estados Generales de la postproducción de cine sobre la base de una constatación: la postproducción de cine va mal. Pero no sabíamos hasta qué punto el malestar era profundo y afecta a todos los oficios de la postproducción.

Las jornadas del 24 de noviembre y 15 de diciembre de 2018, que reunieron a casi 160 montadores, montadores de sonido, técnicos de efectos sala (foley artist), mezcladores y directores de postproducción y a las cuales asistieron directores, fueron preparadas por un paciente trabajo colectivo<sup>1</sup>.

Primero, hemos realizado encuestas en profundidad a profesionales de nuestros cuatro oficios<sup>2</sup>.

Queríamos tener información estadística precisa y concreta sobre las prácticas de trabajo y las condiciones de los montadores, montadores de sonido, técnicos de efectos sala (foley artist) y mezcladores. Al mismo tiempo, hemos estudiado y verificado las cifras publicadas por el Centro Nacional de Cine y de la Imagen Animada (CNC) y la Federación de Industrias de Cine, del Audiovisual y Multimedia (FICAM Fédération des industries du cinéma, de l'audiovisuel et du multimédia). Entrevistamos a nuestros colegas, intercambiamos entre profesiones, recurrimos a la experiencia de los directores de postproducción, nos hemos esforzado en establecer el panorama más fiable y más completo de la post-producción en sus dimensiones económicas y sociales de la actividad.

Durante los dos días de los Estados Generales, talleres temáticos seguidos de momentos de restitución permitieron ampliar, complementar y, sobre todo, comparar estos análisis con la práctica de cada uno. El objetivo era llegar colectivamente a soluciones que pudieran llevar a un consenso entre todos los actores de la postproducción.

Si ya sabíamos que nuestros oficios habían sido tratados injustamente en el convenio colectivo de la producción cinematográfica, estos Estados Generales nos dieron herramientas para medir el aumento de la carga de trabajo, la reducción de presupuestos, la compresión de los calendarios de trabajo y las incoherencias en estos, la creciente división entre nuestros oficios, el subempleo de los asistentes, el aumento de la deslocalización ... En resumen, para poner cifras y palabras sobre lo que cada uno de nosotros, por separado, observaba en su práctica diaria.

Más allá de estas observaciones, en parte relacionadas con la evolución de las técnicas y la disminución de los recursos materiales y humanos asignados a la postproducción, estos Estados Generales destacaron otro fenómeno muy preocupante. Desde la quiebra en cascada de los laboratorios fotoquímicos y el colapso de las grandes estructuras, la postproducción

1-profesionales, mujeres y hombres incluidos

2- consulte en nuestra última página URL cada una de las encuestas

ha adquirido una cara decididamente nueva. Lo que está sucediendo es la industrialización de nuestras actividades.

Un modelo económico va viento en popa y va ganando cuota de mercado cada año: los paquetes, en otras palabras, la postproducción cerrada. Algunas producciones externalizan (total o parcialmente), el proceso de fabricación del sonido de las películas, pero también el trabajo del ayudante de montaje.

Aunque esta gestión permite a primera vista asegurar la dotación presupuestaria dedicada a la postproducción, es en realidad profundamente dañina para el proceso creativo de la película. Porque la postproducción, a pesar de la ambigüedad de su nombre, es un momento de creación en cada etapa. Sus desafíos técnicos y artísticos forman parte por completo de la fabricación de una película. Debemos tener en cuenta la importancia de lo que está en juego y garantizarle al director la elección de su equipo, por el bien de las películas y su diversidad.

Hay que actuar con urgencia.

Este libro blanco se presenta en 14 capítulos y 14 propuestas. Este no es un catálogo de normas a respetar, sino un argumento a favor de las buenas prácticas, teniendo en cuenta que cada película es diferente. 14 propuestas para poder poner en práctica con el apoyo de todos.

¿Todos? Sí, de todos:

Este libro blanco se dirige principalmente a los productores. Durante años, nuestras asociaciones y sindicatos han lanzado en vano numerosas llamadas de atención para detener la degradación de nuestras profesiones. Ha llegado el tiempo de ser por fin escuchados.

Nuestro libro blanco está dirigido por supuesto a directores, algunos de los cuales ya nos han asegurado su apoyo.

También está dirigido a instituciones y organizaciones de nuestro sector, empezando por el CNC (Centro Nacional de Cine y de la Imagen Animada), la sociedad de realizadores de películas (SRF), la sociedad civil de los autores y realizadores productores (ARP), a las escuelas públicas y privadas, a los organismos de formación y a la Afdas (organismo de formación), a los sindicatos de productores y asalariados, a la FICAM, a las asociaciones de técnicos de cine.

Y finalmente es para todos nosotros, montadores, montadores de sonido, técnicos de efectos sala (foley artist) y mezcladores, jefes de equipos o ayudantes, quienes deben actuar, individual y colectivamente, para combatir el aislamiento, la parcelación de las tareas y el recuperar el control de nuestras condiciones de trabajo.

De ello depende el porvenir de nuestro saber hacer y de la calidad de las películas.

*Fdo: Los participantes de los Estados Generales de la Postproducción de Cine,  
y ADAB, ADM, AFSI, LMA*

# ÍNDICE DE CAPÍTULOS

1. UNA PELÍCULA ES UN EQUIPO.....	7
2. UN PRESUPUESTO AUTÓNOMO PARA LA POSTPRODUCCIÓN.....	10
3. LOS INDISPENSABLES AYUDANTES.....	14
4. EL MONTADOR Y EL SEGUIMIENTO DE UNA PELÍCULA.....	19
5. LOS TIEMPOS DE MONTAJE QUE SE REDUCEN Y SIN EMBARGO.....	21
6. EL MONTAJE DE SONIDO, UN OFICIO QUE SE HA TRANSFORMADO....	23
7. EL MONTAJE DE DIÁLOGOS, RESPONSABILIDADES EN AUMENTO.....	26
8. EL DOBLAJE, FASE TÉCNICA Y DE CREACIÓN ARTÍSTICA.....	28
9. LOS EFECTOS SALA, UN TRABAJO EN PELIGRO.....	30
10. UN CALENDARIO COHERENTE PARA LAS MÚSICAS.....	33
11. POR UNA MEZCLA MENOS SOLITARIA.....	35
12. LUCHAR CONTRA LAS EXTERNALIZACIONES.....	38
13. EL DERECHO DEL TRABAJO DEBE APLICARSE.....	40
14. SUELDOS A LA ALTURA DE NUESTRAS RESPONSABILIDADES.....	43
 LAS 14 PROPUESTAS DE BUENAS PRÁCTICAS PARA EL MONTAJE Y LA POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO.....	 46



# 1

## UNA PELÍCULA, ES UN EQUIPO

### **VOLVER A PONER EL CONCEPTO DE EQUIPO EN EL CENTRO DE NUESTRAS PRÁCTICAS**

El cine es un arte colectivo. Una película es llevada a cabo desde su nacimiento hasta su finalización por la visión de un cineasta, pero también es el fruto de la colaboración de todo un equipo tanto en rodaje como en postproducción. Una película se construye en el intercambio, no es sólo la suma de talentos individuales.

Sin embargo, todas las encuestas realizadas por nuestras asociaciones revelan la fragmentación creciente de las tareas, el aislamiento, la falta de comunicación y colaboración entre los que intervienen en la postproducción...

¿Qué ha pasado?

La llegada del montaje digital generó en los productores al principio la ilusión de que podríamos hacer nuestro trabajo sin ayudantes. Sin embargo, si las prácticas técnicas del montaje y el montaje propiamente dicho han cambiado drásticamente, la carga de trabajo no se ha aligerado y el tiempo de maduración de una película no se puede comprimir.

De hecho, el papel del ayudante sigue siendo igual de importante, incluso más (ver capítulo 3). Pero el daño ya estaba hecho y, al no tener ese puesto una aceptación sistematizada, la contratación de ayudantes continuó mermando en todos los puestos de postproducción.

Toda una parte de su contribución no medible desapareció al mismo tiempo: poder intercambiar, beneficiarse de la perspectiva de una tercera persona, aligerar la carga de los jefes de equipo en cuestiones técnicas y de organización... y sobre todo generar el indispensable vínculo con el director de postproducción y con los otros colaboradores de la película, desde el rodaje hasta la mezcla.

Las instalaciones técnicas se han vuelto más ligeras y la necesidad de equipos de calidad para el montaje de sonido han llevado a la dispersión de las ubicaciones de las salas de montaje. La lejanía geográfica entre los montadores y los montadores de sonido y de diálogos, entre las salas de montaje y las de mezclas, es un segundo factor de disolución de los equipos.

La compresión de los tiempos de trabajo y los cambios en la planificación aportan su parte de responsabilidad: ¿Cómo tomarse el tiempo para intercambiar, para comunicarse cuando cada miembro del equipo, desde el montaje hasta la mezcla, si hay que estar corriendo para hacer el trabajo en los plazos exigidos?

También podemos cuestionar la formación profesional de nuestros respectivos oficios: ¿Es la adecuada para promover una práctica laboral colectiva? Especialmente la enseñanza por separado, a veces incluso hermética, del montaje y de los oficios de sonido impartida en la mayoría de las escuelas tiene sin duda responsabilidad en el desconocimiento que hay entre los técnicos jóvenes hacia los retos del trabajo de cada uno.

Nuestras prácticas y herramientas de trabajo han evolucionado mucho. Todos nosotros, técnicos y cineastas, hemos ganado considerablemente gracias a los nuevos campos de creatividad que se han abierto, pero las películas pierden mucho con la suma de las prácticas solitarias. Instaurar el concepto de trabajo en equipo como centro de nuestras prácticas es una necesidad absoluta.

La colaboración de todas las partes interesadas y, por supuesto, con el director que los ha elegido, es indispensable para el buen desarrollo técnico, económico y artístico de post-producción y debe comenzar desde la etapa de planificación de los calendarios de trabajo.

Es por eso por lo que la composición del equipo debe hacerse lo antes posible. Requiere un consenso entre el director, los jefes de equipo y el director de postproducción para elegir al resto de los miembros del equipo, pero también a los proveedores (elección que no debería hacerse exclusivamente bajo criterios financieros).

La presencia del montador, del montador de sonido y del mezclador en la lectura del guión técnico antes del rodaje (que reúne al director, a los jefes de equipo y al director de producción) sería precisa para crear conciencia sobre todos los temas relacionados con montaje, para evitar escollos y para comenzar a pensar en el sonido.

Nuestras encuestas presentan los mismos problemas sobre tiempos de trabajo insuficientes y calendarios impuestos, que conducen a excesos, retrasos en el plan de trabajo u horarios infernales para cumplir con los plazos de entrega en caso de festivales o distribución. Por eso, varias reuniones deben organizarse sistemáticamente:

-Una reunión de postproducción es indispensable antes del rodaje para configurar un flujo de trabajo y, sobre todo, un calendario de trabajo que tenga en cuenta las especificidades de la película y los deseos del director. Se deben reunir con él/ella el director de fotografía, el DIT, el jefe de sonido, el director de producción, el director de postproducción, así como todos los integrantes de la postproducción: montador y ayudante de montaje, montador de sonido, montador de diálogos, técnico de efectos sala (foley artist) y mezclador. Esta reunión debe realizarse antes de los arbitrajes presupuestarios entre los directores de producción y postproducción. Debemos hablar entre nosotros y pensar juntos;

-Se debe programar otra reunión al final del rodaje, o al comienzo del montaje, según la iniciativa del director de postproducción, para ajustar el calendario y el presupuesto en de acuerdo con las nuevas restricciones (cantidad de material, cámaras, problemas en rodaje, de los actores, decorados ruidosos, etc.) y calcular tiempos de trabajo adecuados para el montaje, el montaje de sonido, los efectos sala y la mezcla. Es común que la cantidad de brutos rebase lo previsto durante el rodaje, esta información debe tenerse en cuenta lo más rápidamente posible.

-Otras reuniones deben de poder organizarse durante la etapa del montaje en caso de dificultades que conlleven a que se exceda el tiempo de montaje y que tengan consecuencias en la cadena de trabajo de sonido.

También es necesario organizar sesiones regulares de trabajo con los montadores de sonido y de diálogos durante el montaje, y esforzarse por resolver juntos todas las posibles dificultades halladas. Y, por supuesto, los montadores de sonido, el mezclador, el técnico de efectos sala (foley artist) deben estar presentes en las proyecciones de montaje. Son espectadores informados, sus opiniones y sus propuestas son importantes durante el trabajo. A través de la colaboración artística de todos, haremos posible la existencia de la mejor película.

---

## **PROPUESTA N° 1**

**Debemos generar el concepto de equipo como centro de nuestras prácticas. La colaboración de todos los involucrados entre sí y con el director es esencial para un buen desarrollo técnico, económico y artístico de la postproducción.**

**Esta colaboración debe comenzar antes del rodaje para organizar una postproducción adaptada a las especificidades de la película.**

**Es indispensable que el director de postproducción organice reuniones periódicas con el director, con los jefes de equipo y con el ayudante de montaje.**

---

# 2

## UN PRESUPUESTO AUTÓNOMO PARA LA POSTPRODUCCIÓN

### UNA BAJA SIGNIFICATIVA EN LOS RECURSOS ASIGNADOS A LA POSTPRODUCCIÓN

Desde hace varios años, las cifras publicadas por el CNC indican una caída drástica en los gastos destinados a los sueldos y recursos técnicos de postproducción (montaje, acabados y laboratorio) en el importe total de una película. Esta disminución se ha acelerado notablemente desde 2010.

#### Los medios técnicos

Durante un período de 10 años (2008-2017), el total del gasto asignado a medios técnicos de postproducción en el importe total de las películas cayó un 51%, teniendo en cuenta la inflación.

Los cambios tecnológicos y, en particular, la transición a un flujo de trabajo totalmente digital explica en parte esa caída. En todas las etapas de postproducción (montaje, montaje de sonido, mezcla, etalonaje, efectos visuales (VFX) ...), los equipamientos técnicos se han vuelto cada vez más eficientes, ligeros y menos y menos costosos.

Esto ha permitido que surjan múltiples proveedores pequeños y medianos y que algunas productoras se hayan hecho con equipamientos integrados. En este entorno ultra competitivo, los proveedores libraron una guerra comercial sin precedentes, ofreciendo descuentos a veces irrazonables u ofreciendo parte de sus servicios a través de paquetes. Además de la reestructuración masiva del sector y sus dramáticas consecuencias (quiebras, desaparición de grandes grupos históricos, gran cantidad de despidos, etc.), esta competencia frenética y estas prácticas tarifarias han llevado a una opacidad real en cuanto a la fijación de precios reales de los servicios.

Todo ha contribuido a que las producciones tengan cada vez una mayor dificultad para comprender el coste real de la postproducción. Esta se ha devaluado cada vez más tanto desde el punto de vista financiero como simbólico. Y eso ha tenido un impacto directo en el gasto relacionado con los sueldos de postproducción.

## Los sueldos

Entre 2008 y 2017, la cantidad de gastos relacionados con el personal de postproducción (montaje y acabados), en el coste de las películas, cayó un 19% (fuente: CNC). Todas las encuestas realizadas por las asociaciones de técnicos muestran una disminución significativa de tiempos de trabajo para cada puesto de la postproducción y un subempleo dramático en el caso de los ayudantes. Esta disminución es más preocupante que la explosión de la cantidad de brutos digitales, la multiplicación de los efectos visuales y la mejora de las herramientas de postproducción que amplía la gama de posibilidades y necesariamente conducen a más horas de trabajo.

Cualesquiera que sean las dificultades objetivas de los productores para financiar películas, todas las cifras muestran que la postproducción es la gran perdedora en los arbitrajes presupuestarios.

## UN PRESUPUESTO INFRAVALORADO

Todos estos parámetros han llevado a una alarmante infravaloración de los presupuestos de postproducción. Todo sucede como si la caída en el costo real de los medios técnicos de la postproducción, la competencia desenfrenada y la opacidad de las tarifas, hubieran llevado a la depreciación general de la postproducción y conduce a las producciones a otorgarle cada vez menos medios.

En 15 años, de 2003 a 2017, la parte destinada a la postproducción (salarios, medios técnicos, proveedores de servicios, VFX) en el presupuesto de las películas pasó del 12% al 8%, o sea una caída del 33%. Desde hace 10 años (2008-2017), la disminución observada ha sido del 20% (fuente: CNC).

Otro factor que contribuye a esta infravaloración es el poder que conservan los directores de producción en la elaboración de los presupuestos de postproducción, incluso cuando a día de hoy ya no están presentes después del rodaje y no se hacen cargo de las gestiones. Por lo tanto, tienden a subestimar los presupuestos de postproducción principalmente por tres razones:

- porque saben poco sobre las evoluciones tecnológicas de la postproducción, sus nuevos flujos de trabajo, sus posibilidades y sus riesgos;
- porque como ya no están presentes durante la postproducción, no tendrán que gestionar dificultades ni las aberraciones causadas por un presupuesto infravalorado;
- porque no serán responsables de posibles sobrecostes.

Finalmente, la última razón para la infravaloración del coste de la postproducción es el lugar que ocupa en la cadena de fabricación de una película. Al terminar el rodaje, la post hereda a menudo nuevas dificultades relacionadas con él (cantidad de horas grabadas, efectos visuales no previstos) y se la utiliza para ajustar valores del presupuesto.

De todo esto, resulta más horas de trabajo que a menudo están infravaloradas en el presupuesto inicial, lo que provoca que los técnicos carguen con la responsabilidad de los "sobrecostes" que no son, en realidad, más que una suma de previsiones insuficientes.

## UN PRESUPUESTO GLOBAL DE POSTPRODUCCIÓN DIFÍCILMENTE IDENTIFICABLE

Desde un punto de vista contable, el presupuesto para una película se compone de 9 grandes apartados entre los cuales se encuentran otros numerosos sub-puestos de trabajo de postproducción. Este es el caso particular de los sueldos que permanecen en el puesto 2 con los de los técnicos de rodaje, pero también cotizaciones sociales relacionadas con el puesto 4, derechos (archivos, documentos sonoros, traducciones para subtítulo) en el puesto 1, transporte, dietas y gastos de regiduría de postproducción en el puesto 6...

Este desglose no facilita la claridad de las cuentas. No permite tener una visión inmediata y global de la postproducción y comprender fácilmente la situación financiera de la postproducción en el momento final de una película. Se ha logrado un avance con la nueva estimación del CNC que ahora incluye todos los medios técnicos y servicios de postproducción en el apartado 8 (postproducción imagen y sonido). Este es un primer paso que debe tomarse para tener una visión clara de necesidades y costes específicos de la postproducción.

## UN PRESUPUESTO DE POSTPRODUCCIÓN AUTÓNOMO DEL PRESUPUESTO DE RODAJE ¿POR QUÉ?

Agrupar todos los gastos de postproducción en una partida presupuestaria específica sería decisivo para tener un presupuesto autónomo como el que practican los anglosajones, los alemanes y los países nórdicos.

Esto permitiría que el director de postproducción tuviera la responsabilidad total del presupuesto desde su elaboración hasta el cierre de cuentas, pasando por imprevistos frecuentes en la postproducción (retrasos de entrega para efectos visuales, dificultades para cerrar al montaje, la multiplicación de decisiones finales para cerrar el montaje, cantidad de doblajes, etc.).

## AUMENTAR EL PODER DE DECISIONES DE LOS DIRECTORES DE POSTPRODUCCIÓN

Por las razones mencionadas anteriormente, los directores de producción tienden a subestimar este presupuesto. A menudo es un calco del presupuesto previo al rodaje de la anterior película, sin tener en cuenta la situación financiera definitiva de la misma ni los detalles de la película en progreso. El intercambio entre directores de producción y directores de postproducción existe, pero siempre es el primero quien se beneficia de los arbitrajes presupuestarios definitivos.

Sin embargo, los directores de postproducción son los más conscientes de la realidad sobre el terreno y siguen siendo los interlocutores directos de los técnicos y artistas que trabajan en esta última etapa de la realización de la película.

Con verdadero poder de decisión, y en consulta con los técnicos interesados (reuniones antes del rodaje), los directores de postproducción podrían hacer valer su punto de vista con el productor sobre temas que a menudo se pasan por alto. Una mejor gestión, lo más cerca posible de problemas prácticos, permitiría anticipar y ahorrar dinero al evitar gastos innecesarios que frecuentemente son el resultado de una mala organización.

Dos ejemplos:

- Habitualmente nos enfrentamos con minutados de los guiones que son claramente inferiores a la realidad. No es raro encontrarse que una película de más de 2 horas haya sido minutada en 1 hora 40min. Entonces ¿cómo se puede hacer una estimación justa de la duración del montaje, del montaje de sonido, de los efectos sala, de la mezcla?

- El rodaje digital en muchos casos conduce a un aumento importante de la cantidad de brutos.

Si bien este incremento a menudo se observa al final del rodaje, el calendario de postproducción establecido con anterioridad no pudo tenerlo en cuenta. ¿Cómo cumplir con los plazos de entrega de toda la cadena en estos casos?

Por lo tanto, parecería más coherente que el director de producción y el de postproducción puedan establecer sus respectivos presupuestos y en el caso que haya problemas, el arbitraje sea realizado por el productor. Sin duda, esto permitiría evaluar mejor los presupuestos de postproducción.

No se trata de negar las dificultades de los productores, ni las del conjunto de la profesión, pero es necesario que los arbitrajes presupuestarios sean más equilibrados y ello no se haga, como tan a menudo, a expensas de la postproducción.

---

## **PROPUESTA Nº 2**

**Es necesario establecer para cada película un presupuesto autónomo para postproducción.**

**También debemos dar un verdadero poder de decisión a los directores de postproducción.**

**Este puesto debe incluirse en el convenio colectivo del cine, como está en el convenio colectivo audiovisual.**

---

# 3

## AYUDANTES INDISPENSABLES

Si hay un problema compartido por nuestras cuatro profesiones, es el de la desaparición de ayudantes. Los resultados de todas nuestras encuestas lo confirman:

- los ayudantes de montaje trabajan de forma discontinua en el 52% de las ficciones en apéndice I, 71% de ficción en el apéndice III y 79% en documental. En el 25% de las ficciones, no hay trabajo conjunto entre el montador y el ayudante (que trabaja en otro lugar, o en otro turno);
- solo el 35% de las películas tienen un ayudante de montador de sonido;
- solo el 10% de las películas tienen un ayudante para la realización de los efectos sala;
- solo el 7% de los mezcladores tienen la oportunidad de trabajar regularmente con un co-mezclador o con un ayudante de mezclas.

Si el subempleo de los ayudantes apunta sobre todo a ahorrar dinero, tiene graves consecuencias en primer lugar en sus condiciones de trabajo, en las de los jefes de equipo, en la transmisión de nuestro oficio y, en última instancia, sobre la calidad artística de las películas. ¡Estos ahorros resultan muy caros!

### **EL AYUDANTE DE MONTAJE UN PUESTO SIEMPRE PRIMORDIAL**

El papel del ayudante de montaje es primordial porque tiene un conocimiento concreto del proyecto, domina el flujo de trabajo y conoce todo el proceso de la postproducción.

Él sabe anticipar los problemas y las solicitudes, hace que el trabajo sea más fluido entre los equipos y facilita el trabajo de los jefes de equipo. Por todas estas razones, el ayudante de montaje es un actor y referente central a lo largo de toda la postproducción.

Debe recordarse que el trabajo del ayudante no puede reducirse a su tiempo "útil", ocupado con tareas técnicas. La maduración de una película durante el montaje atraviesa momentos de intercambios, de reflexiones dentro del equipo que incluye el director, el montador y el ayudante de montaje, quien también es un interlocutor artístico.

Desde la llegada del digital, nuestras herramientas han cambiado radicalmente, los flujos de trabajo se han complejizado y el volumen de trabajo ha aumentado. Por lo tanto, el ayudante debe asumir esta complejidad creciente y sus consecuencias en la comunicación entre diferentes equipos. Su trabajo no puede reducirse a la preparación del material rodado y exportaciones del proyecto. El ayudante puede pre-montar secuencias, maquetar efectos visuales, generar subtítulos y créditos, trabajar en el sonido de la copia de trabajo, buscar referencias musicales, de archivo... Por lo tanto, alivia al montador de estos trabajos que consumen mucho tiempo.

Sin embargo, la presencia del ayudante de montaje en películas se reduce de año en año, debilitando el trabajo de todos los integrantes de la postproducción y, por lo tanto, la calidad de las películas. Este fenómeno también preocupa a los directores de postproducción que lamentan ver desaparecer un interlocutor fundamental.

## DEGRADACIÓN DE LA PROFESIÓN

Los resultados de nuestras encuestas resaltan una alarmante precariedad entre los ayudantes, debida a la reducción y fragmentación de su tiempo de trabajo y la caída de sus sueldos.

El ayudante, cuyo calendario de trabajo se disgrega, ya no puede implicarse eficazmente en el seguimiento de la película. Al final del montaje y en el momento en que tiene que pasar el proyecto a las etapas siguientes de trabajo de la postproducción, el ayudante es llamado regularmente por períodos cortos, específicos y difíciles de predecir. Obligado a permanecer disponible, sin certeza sobre la duración de sus períodos de contratación, debe a menudo rechazar otras ofertas de trabajo. Y cuando el ayudante, cuyas condiciones no lo han retenido en el proyecto, se va, con frecuencia el relevo del puesto a otro ayudante conlleva errores en las explicaciones para la toma de relevo y, por lo tanto, genera trabajo adicional. Se da el caso también que se le propone contratarlo por horas o haciendo un reagrupamiento en jornadas de trabajo. No es aceptable y constituye una práctica ilegal ( Ref, Cap.13 contratos de trabajo y horas extras).

Los ahorros realizados por la presencia discontinua del ayudante deben equilibrarse con el sobrecoste que puede causar sus ausencias (que se alargue el montaje, desorganización del trabajo del montador, horas extras, errores técnicos, tareas realizadas y facturadas por el proveedor del servicio ...). También tiene un coste adicional: el montador se encuentra obligado a realizar tareas de ayudantía a expensas de su colaboración con el director.

## DESVALORIZACIÓN DEL PUESTO DE TRABAJO

Lamentamos que a pesar de sus importantes responsabilidades, la profesión del ayudante de montaje se encuentre precarizada y menospreciada.

Observamos que los sueldos de los ayudantes se mantienen mayoritariamente en el mínimo legal, incluso para los ayudantes más experimentados.

También observamos que una parte del trabajo del ayudante es a menudo subcontratada por empresas proveedoras de servicios. Esta fuerte tendencia amenaza seriamente el oficio del ayudante, es reemplazado por técnicos que no realizan más que una serie de tareas repetitivas en varias películas a la vez, sin un monitoreo real de proceso de montaje, sin que les sea posible involucrarse en un equipo. La externalización del oficio produce la fragmentación del trabajo e industrializa las etapas de trabajo en la creación de una película.

Finalmente, notamos que la formación profesional para el puesto de ayudante es inexistente en escuelas de cine y educación continua. Algunos estudiantes se encuentran trabajando como jefes de equipo sin pasar por la experiencia de ocupar el puesto de ayudante. Ellos no saben concretamente lo que los ayudantes pueden aportarles, tienen dificultades para delegar y a menudo se encuentran con exceso de trabajo, en detrimento de su actividad de montar.

## EL AYUDANTE DE MONTAJE DE SONIDO

El enrarecimiento de este puesto es aún más notorio que el del ayudante de montaje. La contratación de un ayudante de montaje de sonido desafortunadamente nunca fue tenido en cuenta por las producciones desde la aparición del montaje de sonido digital y sigue siendo objeto de dolorosas negociaciones en la mayoría de los proyectos de hoy en día. A menudo solo es contratado como un refuerzo para poder cumplir con los plazos previstos.

La ausencia de ayudantes de montaje de sonido es aún más dañino que la subestimación de la planificación de horarios ya que conduce a una superposición casi sistemática del montaje con el montaje de sonido (a veces hasta la mezcla, o incluso más allá). Su trabajo es entonces esencial para aliviar el del montador y permitirle dedicarse a su trabajo creativo. Es absurdo financieramente hablando confiar estos pasos técnicos al jefe de equipo.

La intensificación de los ritmos de rodaje ha causado una falta de tiempo para grabar los preciados wildtracks, lo que regularmente obliga a los montadores de sonido a rehacer atmósferas y efectos in situ después del rodaje. Este trabajo debería confiarse al ayudante de montaje de sonido.

Del mismo modo, otras tareas "simples" pero que requieren mucho tiempo no deberían ser confiadas más que al ayudante de montaje de sonido: recuperación de exportaciones, preparación de timelines, "división de secuencias", registro y clasificación de sonidos que se han convertido en multicanal, creación de loops (para el montaje, el músico, el montaje de diálogos o para el doblaje, para las proyecciones), integración de todos los elementos para la mezcla. El ayudante de montaje de sonido prepara las pre-mezclas de sonido y conforma las sucesivas versiones de montaje. Su presencia es oro en los efectos sala y para sincronizarlos (requisito casi sistemático para la mezcla). Sin mencionar, por supuesto, la contribución no cuantificable de un trabajo en equipo y un oído crítico.

Sobre el deterioro y la devaluación del trabajo del ayudante de montaje de sonido, podemos hacer casi las mismas observaciones que para los ayudantes de montaje: sueldos bajos, planificación fragmentada, falta de un seguimiento, y la dificultad que producción les otorgue un verdadero puesto de trabajo.

## EL AYUDANTE DEL TÉCNICO DE EFECTOS SALA (FOLEY ARTIST)

Hace treinta años, el puesto del ayudante del técnico de efectos sala (foley artist) estaba presente en el 60% de las películas. Hoy, solo está presente en 1 de cada 10 películas (fuente: encuesta ADAB).

La desaparición de ayudantes es una realidad dramática para los efectos sala en Francia ya que la ayudantía es la única formación profesional posible. Uno se convierte en técnico de efectos sala (foley artist) después de ser ayudante muchos años. Por lo tanto, el contratar un ayudante para el técnico de efectos sala (foley artist) es vital para este puesto y su saber hacer único, reconocidos mundialmente.

La presencia del ayudante de efectos sala es un verdadero ahorro de tiempo. Él está presente desde el visionado de la película. Participa en todas las reuniones preparatorias con el montador o el montador de sonido. El ayudante de efectos sala es responsable de la preparación y organización del material para evitar el tiempo de búsqueda al técnico de efectos sala (foley artist). Puede preparar el trabajo de antemano de una secuencia, identificar los efectos sala que se realizarán, señalar los puntos de referencia o simplemente hacer los efectos salas él o junto con el jefe de equipo.

El ayudante respalda el técnico de efectos sala (foley artist) en todo momento, permitiendo que este último se centre únicamente en cuestiones artísticas. Estando los dos son mucho más rápidos, más eficaces, más creativos. El ayudante también tiene otra mirada, otra escucha, otra sensibilidad en la creación de la banda sonora que será beneficiosa de la película.

A pesar de esto, la contratación de ayudante de técnico de efectos sala (foley artist) casi siempre se descarta, para supuestamente abaratar costes.

## EL AYUDANTE DE MEZCLAS

La aparición del dolby stereo en los años 80 provocó la aparición del puesto de co-mezclador. Desde entonces, las consolas y los equipos periféricos se han automatizado cada vez más hasta su automatización total. En estas condiciones puede parecer difícil justificar la presencia de un co-mezclador en películas que no están muy bien financiadas y son de poca complejidad técnica.

Sin embargo, las 2/3 partes de los mezcladores han sido ayudantes o co-mezcladores son unánimes al decir que desean transmitir a otros de la misma manera que lo hicieron con ellos. Además, el 50% de ellos aprecian la perspectiva adicional que permite la presencia de un ayudante de mezclas. El trabajo compartido (por ejemplo, mezcla de los efectos sala y ambientes), descarga trabajo al mezclador, y promueve el diálogo artístico con el director.

# LA TRANSMISIÓN

El subempleo de los asistentes es dramático para la transmisión de nuestros oficios y, por lo tanto, para el cine en general.

Si las problemáticas del empleo de ayudantes pueden ser diferentes según nuestros oficios, el tema de la transmisión es común a todos. La desaparición de los ayudantes hace que sea casi imposible el aprendizaje del oficio, y la formación de nuestros oficios se realiza hoy casi exclusivamente en las escuelas (con la excepción de los efectos sala, para los cuales no hay otra formación que no sea la ayudantía). No obstante, la formación profesional no se acaba en la escuela. Se complementa trabajando en una película "real" en contacto con jefes de equipo experimentados.

El diálogo, la comunicación entre el jefe de equipo y el ayudante son imprescindibles para mantener nuestras profesiones, las tradiciones de nuestros oficios y nuestro saber hacer. La presencia del ayudante es un requisito que todos debemos defender.

El futuro de nuestros oficios depende de ello.

---

## PROPUESTA Nº 3

**Los jefes de equipo deben negarse a realizar trabajos de ayudante. Deben defender las condiciones de trabajo de sus ayudantes ante las producciones (negociación de sueldos, previsión de semanas en el calendario del ayudante y sus tareas...). Parte de la enseñanza del trabajo específico del ayudante debe estar reservado a escuelas y centros de formación. Debemos restablecer el lugar de los ayudantes de la postproducción, los perfectos aliados de los jefes de equipo y las piezas clave de la organización y la comunicación entre todos los integrantes de la película. El ayudante de montaje debe ser contratado a jornada completa durante la duración total del montaje. Todas las medidas que favorezcan la contratación de ayudantes deben ser estudiadas. Los técnicos de efectos sala (foley artist) reiteran su solicitud al CNC de un bono de fondo de apoyo que se otorgaría a las producciones para salvaguardar el oficio de los ayudantes de técnicos de efectos sala (foley artist).**

---

# 4

## EL MONTADOR Y EL SEGUIMIENTO DE LA PELÍCULA

Muy a menudo, al montador ya no se le considera el responsable del seguimiento de la película hasta su finalización. Este puesto ha sido transferido al director de postproducción por la parte que conlleva de organización y coordinación dentro de la postproducción. Este traspaso de rol no tiene en cuenta ni la responsabilidad artística del montador, ni la importancia de su colaboración con los distintos colaboradores de la película.

El montador, por sus competencias técnicas, su experiencia, su proximidad con el director y el hecho de ser elegido generalmente antes del rodaje, supone ser un interlocutor primordial para la organización de la postproducción; además de vínculo indispensable con los jefes de equipo del rodaje (la script, el director de fotografía, el jefe de sonido).

El montador es asimismo el aval de la coherencia de la tercera etapa de la re-escritura de la película que no concluye hasta finalizar las mezclas. Sin embargo, las encuestas muestran como el montador puede supervisar cada vez menos el seguimiento del trabajo sobre el sonido, además mantiene una relación cada vez más distanciada con el montador de sonido el de diálogos, el de efectos sala (foley artist) o el mezclador. Esto se explica principalmente por la infravaloración de los recursos asignados a estas etapas del trabajo. El montador o bien no es remunerado o lo es mínimamente por ese seguimiento de la película.

Bien es cierto que debido a las evoluciones tecnológicas, desde la sala de montaje se puede trabajar un poco más el sonido, la música, los efectos visuales, etc. Como además se beneficia de la mayor calidad de la que goza hoy en día la imagen, una película puede parecer "acabada" en esta etapa. Eso ha suscitado que los productores o incluso que los directores perciban como poco significativas las subsiguientes contribuciones del acabado de la película: montaje de sonido, mezclas, etalonaje. Sin embargo, la película, aunque nazca en la sala de montaje, se redescubre permanentemente en sus siguientes etapas de postproducción. Su construcción y su enriquecimiento son continuos gracias a las aportaciones de los diferentes colaboradores y la discusión de los diferentes puntos de vista.

El montador tiene en la cabeza las apuestas narrativas de la película. Después de meses de colaboración cotidiana en el montaje, el montador es el perfecto intérprete del director, gracias a que conoce en profundidad sus intenciones y las necesidades de la película. El montador es un preciado interlocutor para el montador de sonido, el técnico de efectos sala (foley artist), el mezclador, el músico, el responsable de VFX, el etalonador...

El montador puede comunicar mejor que nadie las intenciones definidas en la sala de montaje y apoyar las aportaciones e iniciativas del resto de colaboradores en coherencia con las expectativas del director.

La remuneración de esta presencia y responsabilidad deben de ser tomadas en consideración en la elaboración de los presupuestos y en los calendarios, y pactadas con el director de postproducción.

---

## **PROPUESTA Nº 4**

**El montador debe poder estar presente en todas las etapas de la fabricación de una película, desde el montaje hasta el chequeo de la copia final, con el objetivo de poder asegurar el seguimiento de la película y colaborar de forma eficaz con los diferentes miembros del equipo.**

---

# 5

## EL TIEMPO DE MONTAJE SE REDUCE Y SIN EMBARGO...

Según la encuesta de los Montadores Asociados, los montadores acaban haciendo horas extras, esto es así en el 80 % de las películas y el 46 % de las ficciones sobrepasan el tiempo de montaje previsto. En cambio, desde hace 15 años, el tiempo que se concede al montaje no deja de reducirse.

Sin embargo, desde la revolución digital, la cantidad media de brutos ha aumentado considerablemente. El número de tomas y de ángulos de cámara se multiplica y de hecho no es raro la utilización de varias cámaras. Por lo que el tiempo de selección de material se alarga y en consecuencia, las opciones de escritura se multiplican.

Sin embargo, las proyecciones de trabajo, continuas y numerosas, exigen un gran trabajo de sonido y música. Ya no hay límite en el número de pistas de audio. Un trabajo sobre el sonido directo, los ambientes y los efectos de la película, hoy ejecutable, se ha convertido en la norma. Es casi imposible presentar el montaje sin música. Lo que exige muchísimo trabajo de búsqueda, de escuchas, de experimentación, y a veces de tiempo de dedicación para valorarlo junto a un nuevo interlocutor, el supervisor musical. Un trabajo de estrecha colaboración con el músico es llevado a cabo: el montador recibe sus maquetas, las monta en otros lugares, las corta, las ajusta, las remonta de distintas formas. Se producen numerosas idas y venidas entre la sala de montaje y el músico.

Cuando una base sonora es maquetada y las músicas están colocadas en la copia de trabajo, el montador equilibra provisionalmente los niveles para una proyección óptima. Muy a menudo, los equipamientos de la sala de montaje (audio e insonorización) no se encuentran a la altura de las exigencias requeridas. No garantizan una escucha uniforme a lo largo del proceso de la creación de la banda de sonido, lo que puede conducir a futuras sorpresas y por lo tanto a una pérdida de tiempo.

**En las películas, sin embargo, hay cada vez más trucajes y efectos visuales,** lo que implica mucha mayor carga de trabajo en la sala de montaje.

Incluso en aquellas películas sin efectos especiales aparentes, siempre hay alguno por hacer: reencuadrar para eliminar una percha o su sombra, ralentizar, acelerar o invertir el ángulo de un plano, etalonarlo o rencuadrarlo son manipulaciones frecuentes. Es posible hacer maquetas de muchas cosas y eso se le pide al montador. En cuanto aquellos VFX previstos y presupuestados se requieren varias idas y venidas con el equipo de VFX para que las distintas maquetas puedan ser integradas a la película. Las entregas de los VFX definitivos desbordan ampliamente el final del montaje. Sin embargo, ello necesita la supervisión del montador para garantizar la buena integración de estos efectos dentro de la continuidad de la película.

**Y sin embargo, la sala de montaje se ha convertido en el lugar para elaborar los créditos, maquetas de subtítulos y otras muchas peticiones** como selección de fotogramas o de brutos para el tráiler o cualquier otra vía de promoción de la película.

**Y sin embargo, y esto es un punto fundamental, la validación del montaje definitivo puede llevar mucho tiempo.** El productor acompaña al montaje, asiste a las proyecciones y se establece un diálogo cotidiano entre él, el director y el equipo de montaje. Pero al final del trabajo el distribuidor con sus propias exigencias puede poner en duda cosas de la película, su duración, su naturaleza. Puede afirmar un nuevo punto de vista, manifestar dudas, pedir cambios. El montaje es entonces cuestionado. El montador se encuentra entonces en el centro de una lucha de poder entre todos los interlocutores. Las proyecciones y los cambios pueden llevarse a cabo incluso cuando el montaje parecía ser ya el definitivo. No es raro que tanto el ayudante como el montador tengan que estar disponibles durante semanas después de haber expirado ya la fecha de sus contratos de trabajo, en una especie de limbo, a la espera de la toma de decisiones. Son entonces las obligaciones ligadas a las mezclas las que a menudo dictaminan el final del trabajo.

---

## **PROPUESTA N° 5**

**Es indispensable establecer calendarios que tengan en cuenta las nuevas cargas de trabajo del montaje y presupuestos que prevean la remuneración de los acabados. El equipamiento de la sala de montaje (monitor, altavoz, aislamiento sonoro, conexión a internet) debe estar a la altura de las exigencias técnicas de los progresos tecnológicos. Es la condición para un trabajo eficaz y evita malas sorpresas en las proyecciones o cuando se pasa al montaje de sonido.**

---

# 6

## EL MONTAJE DE SONIDO, UN OFICIO QUE SE HA TRANSFORMADO

El sonido es uno de los elementos estructuradores de una película. El montaje de sonido, un lugar privilegiado de escritura de la banda de sonido.

En 30 años, las posibilidades tecnológicas y la evolución de las normas de difusión se ha complejizado considerablemente en la elaboración de la banda de sonido de las películas, desde el rodaje hasta las mezclas. El montaje de sonido es, desde hace mucho tiempo, una especialidad por completo.

El montador de sonido tiene la responsabilidad artística y técnica de escoger y montar en la imagen los wild tracks que provienen del rodaje, pero también los sonidos adicionales y, si lo considera oportuno, debe crear o solicitar que se creen, todos aquellos sonidos necesarios para la elaboración del universo sonoro de la película, definido junto al director.

### **EVOLUCIÓN Y CONSTATAACIONES SOBRE LA PRÁCTICA DEL MONTAJE DE SONIDO**

El jefe de sonido no puede a día de hoy facilitar todos los materiales sonoros para las necesidades de la película, y, durante el rodaje, no siempre le es posible hacer todos los wild tracks adicionales, aunque sean esenciales.

La carga de montaje del montador de sonido está aumentando. Hoy en día debe organizar y asegurar los wildtracks de sonido indispensables, buscar y facilitar la casi totalidad de sonidos adicionales que permitirán la creación del universo sonoro de la película.

La evolución de la calidad de las salas de montaje de sonido, tanto en el plano acústico como tecnológico, y el nivel elevado de la especialización de los montadores de sonido permite proponer a los directores la escucha de una banda de sonido equilibrada. Pero este confort se ha convertido en una exigencia. Nuestro trabajo requiere siempre de una mayor precisión, de un mejor acabado. Las productoras quieren ahora poder escuchar tal trabajo en las proyecciones de copias de trabajo.

Sin embargo, mientras que la carga de trabajo aumenta, el tiempo de montaje tiende a reducirse. A menudo el montaje sufre con toda su fuerza los cambios constantes de los calendarios de postproducción.

Una falta de diálogo y concertación en el momento de la elaboración de los calendarios de postproducción conlleva una estimación equívoca de los tiempos de trabajo, con plazos demasiado ajustados que conducen al rebasamiento de horas de trabajo en montaje, mientras las fechas de mezcla y de entrega no cambian.

Por lo tanto, los montadores de sonido se ven obligados muy a menudo a trabajar en la celeridad, a recomenzar varias veces su trabajo, a multiplicar las horas extras (que en el 69% de los casos no son remuneradas) y en algunos casos a no poder estar presentes en las mezclas.

Resultado: mucho tiempo y energía perdidos con tareas anexas y mucho menos tiempo para ejercer su verdadero trabajo.

La desaparición del puesto de ayudante de montaje de sonido amplifica las coacciones ya que la parte de trabajo que debería ser garantizada por este tiene ahora que ser asumida por el montador de sonido (ver capítulo 3).

La ausencia cada vez más frecuente de los montadores en la etapa del montaje de sonido, priva al montador de sonido de información esencial sobre la película, de un historial de versiones, de intenciones precisas y de requerimientos que el director no puede volver a transmitir totalmente. Es por ello indispensable organizar sesiones de trabajo en sala con el director y el montador, sesiones que sean integradas en los planes de postproducción y que se conviertan en verdaderas y regulares entradas en el calendario.

En fin, es indudable constatar que el trabajo de los montadores de sonido no es reconocido en su justa medida, ni desde el punto de vista técnico ni artístico. Los sonidos que escogen y crean para la construcción de la banda de sonido junto con el director no son aleatorios. Como consecuencia, este trabajo tampoco es reconocido económicamente. El montador de sonido es el que menos percibe de toda la cadena de jefes de equipo en la postproducción. Como lo prueba la encuesta llevada a cabo por AFSI (la asociación francesa de montadores de sonido), el 81% de los montadores de sonido con 15 años de experiencia o más cobran el mínimo por convenio. Es necesaria la revalorización de este mínimo para nuestro oficio.

---

## PROPUESTA N° 6

Hay que organizar reuniones que reagrupen al conjunto de los actores de la postproducción, antes del rodaje, para establecer de forma consensuada los calendarios y recursos específicos. Se debe solicitar al montador de sonido por su conocimiento específico de las necesidades sonoras de la película. Y después, a lo largo de la fabricación de la película para anticipar problemas y garantizar una mejor colaboración, con el objetivo de conseguir calidad y eficacia.

Durante el tiempo del rodaje, hay que prever y organizar un tiempo de trabajo al jefe de sonido que le permita cumplir con las necesidades de la postproducción.

Hay que reafirmar la necesidad de la presencia del montador de diálogos y del montador de sonido durante el proceso de mezclas con el fin de asegurar el seguimiento de nuestro trabajo y contribuir a la coherencia del conjunto de la banda de sonido. El trabajo del montaje de sonido debe ser reconocido a la altura de sus aportes técnicos y artísticos a través de una revalorización salarial. El salario mínimo por convenio del montador de sonido debe equipararse al nivel del jefe de sonido en rodaje. A responsabilidad equivalente, salario equivalente.

---

# 7

## EL MONTAJE DE DIÁLOGOS, RESPONSABILIDADES EN AUMENTO

La fase del montaje dedicada a los diálogos tiene por objetivo la mejora y el enriquecimiento del sonido directo de la película, con el fin de elevarla a su máximo potencial, tanto técnico como artístico. Esta exigencia hace posible apoyar al máximo los deseos del director. Es el nexo de unión entre la fase de montaje, donde el uso del sonido directo es limitado, y la de mezcla, de la que una parte de las responsabilidades ha sido transferida al montador de diálogos, principalmente por motivos ligados al desarrollo tecnológico.

### **UN OFICIO DE PLENO DERECHO**

Desde hace unos 15 años, el montaje de diálogos se ha convertido en un puesto especializado, y, por lo tanto, requiere de un jefe de pleno derecho. La llegada de nuevas herramientas (grabación multipistas, softwares especializados...) y de crecientes exigencias de calidad (restauración sonora...) han requerido que estas responsabilidades se transfieren del ayudante de montaje a un jefe de departamento dentro del equipo de montaje sonido. Como tal, el montador de diálogos colabora de forma directa con el director, el montador, el montador de sonido y el mezclador.

## CALENDARIOS MAL AJUSTADOS

La duración del proceso de montaje de diálogos varía en base a distintos criterios: duración y cortes de la película, calidad del sonido directo, número de pistas grabadas en rodaje, avance del trabajo por parte del equipo de montaje, voluntades artísticas del director... El montador de diálogos debe por tanto ser consultado sobre la duración de trabajo necesario en cada película.

Por otro lado, la frecuencia con la que se rebasa el calendario en montaje obliga a realizar varios conformados y supone un aumento de trabajo para el equipo de sonido. Esto ha de ser tenido en cuenta y se deben encontrar soluciones: adaptar el calendario y/o reforzar los equipos.

## UNA PRESENCIA EN EL DOBLAJE

El montador de diálogos es un colaborador indispensable en esta fase (Ver capítulo 8).

## UNA PRESENCIA EN MEZCLAS

En tanto que jefe de departamento y responsable del sonido directo, es necesario que el montador de diálogos, al igual que el montador de sonido, esté presente en mezclas con el fin de asegurar la continuidad de su trabajo con el director, colaborando con el mezclador.

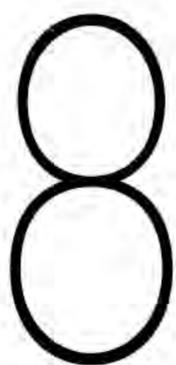
---

## PROPUESTA Nº 7

**El montador de diálogos tiene un puesto clave en la postproducción, con responsabilidades crecientes. Debe por tanto ser consultado en cada película con el fin de estimar de la mejor manera posible la organización y los tiempos de trabajo necesarios.**

**El montador de diálogos debe estar presente en las fases de mezcla y doblaje.**

---



# EL DOBLAJE, FASE TÉCNICA Y DE CREACIÓN ARTÍSTICA

## CONTROL DE DIÁLOGOS

La sesión de selección de las frases a doblar es un momento importante dado que es la primera escucha en sala de mezclas del sonido directo con el mezclador. Los doblajes pueden ser decididos por motivos técnicos o artísticos. La presencia del director, del montador, del montador de sonido, del montador de diálogos y del responsable del doblaje son por tanto indispensables. Es lógico que se les pague por esta jornada de trabajo.

El montador de diálogos debe haber tenido tiempo de hacer un primer trabajo con el sonido directo (despliegue del multipistas, búsqueda de tomas alternativas, limpieza) con el fin de evitar doblajes innecesarios. Por lo tanto, la jornada de control de diálogos, se debe planificar cuando el trabajo del montador de diálogos esté suficientemente desarrollado.

## DOBLAJES

El doblaje requiere de dirección de actores. Es por tanto un acto de puesta en escena que exige la presencia del director y de sus colaboradores: el montador y el montador de diálogos. El montador es quien vela por la coherencia de la película, ayuda al director en sus decisiones. En cuanto al montador de diálogos conoce bien el directo, sus límites y, durante la grabación, puede proponer posibles maneras de sincronizar y ediciones que permitan valorar en su justa medida las nuevas grabaciones. Su presencia le permite entender mejor las intenciones del director y, una vez integrados los doblajes con el resto del sonido directo, proponerle diferentes versiones de montaje en caso de ser necesarias.

La presencia del montador de sonido en la grabación de los doblajes de ambientes es importante dado que es el más indicado para determinar qué se necesita para enriquecer la banda sonora. Los ambientes, para ser logrados, requieren de preparación: textos escritos o propuestas de bases sobre las que improvisar, búsqueda de actores para los ambientes adicionales, dirección de sala. El planning del montaje de sonido debe ser adaptado para permitir al montador de sonido realizar este trabajo de preparación con el jefe de sala encargado del doblaje.

La presencia de un microfonista durante las grabaciones es indispensable porque confiere una mayor libertad de movimiento y de actuación a los actores, y permite una toma de sonido más "raccord" con el directo.

Los doblajes montados se entregan al montador de diálogos, que los integra en el directo. En todos los casos se necesitan ajustes. El director, acompañado por el montador de imagen, debe validar las elecciones de los doblajes sincronizados y montados para evitar pérdidas de tiempo en mezclas. La mayoría de las decisiones debe haber sido tomada de antemano, en la sala de montaje. Este tiempo de trabajo raramente se prevé en la duración global acordada con el montador de diálogos. Debe planificarse además del tiempo que dedica al montaje del sonido directo.

---

## PROPUESTA N° 8

**Además de la presencia del director y del mezclador, los doblajes requieren la del montador, el montador de diálogos y del responsable de los doblajes. El montador de sonido debe poder estar presente durante la grabación de los ambientes.**

**Recurrir a un microfonista es indispensable.**

**La validación de los doblajes por parte del director y el montador debe hacerse con el montador de diálogos antes de la mezcla.**

---

# 9

## LOS EFECTOS SALA, UN TRABAJO EN RIESGO

### PRESENCIA DEL DIRECTOR, EL MONTADOR Y EL MONTADOR DE SONIDO

La fase de los efectos sala es un momento de creación artística donde el intercambio es fácil y rápido. Es un trabajo en tiempo real en el que se puede evaluar el resultado de inmediato, cosa que lo convierte en un laboratorio de creación inestimable. Los directores y montadores lo saben bien, y, a pesar de ello, las salas de efectos sala están desiertas hoy en día.

Según el estudio realizado por técnicos de efectos sala (foley artist), hace 10 años los directores estaban presentes en el 63% de las películas. Esto solo ocurre en el 28% de las películas hoy. Los montadores solo están presentes en el 10% de los casos. La presencia de los montadores de sonido de ha vuelto escasa por culpa de los calendarios apretados y de la ausencia de ayudantes. La falta de tiempo y el solapamiento de fases de trabajo explican la dificultad de los directores para estar en la grabación de efectos sala.

Hoy en día el técnico de efectos sala (foley artist) está excesivamente aislado del resto del equipo. Prepara su trabajo en solitario y organiza su tiempo de la misma manera. Ya no se reúne con el equipo en las proyecciones de preparación del trabajo. Su interacción con el montador de sonido es a distancia. Este último y el mezclador son los únicos que le marcan pautas artísticas específicas de la película y le dan feedback de su trabajo. Pero esto no puede sustituir una interacción con el director, el montador y el montador de sonido en una sala de mezclas, que permite responder con sutileza y precisión a las intenciones de la dirección.

Despoblar las salas de efectos sala significa considerar esta fase como una mera formalidad.

## EL TEMA DE LAS SINCRONIZACIONES

Solo el 29% de las películas se benefician de la presencia de un ayudante de ProTools en los efectos sala. La importancia de este puesto está infravalorada. En su ausencia son el mezclador y el técnico de efectos sala (foley artist) quienes lo reemplazan, ralentizando el ritmo y rompiendo dinámicas de trabajo.

La gran mayoría de los técnicos de efectos sala (foley artist) consideran que la presencia de un ayudante de ProTools es indispensable. Permite, por un lado, que el técnico de efectos sala (foley artist) y el técnico de sonido permanezcan concentrados en lo esencial, y así ganar velocidad y calidad de trabajo. Por otro lado, es quien garantiza la perfecta sincronización del sonido con el sonido directo, que es la condición necesaria para que los foleys puedan ser utilizados en mezclas para la V.O. Este trabajo de sincronización en caso de realizarse fuera del tiempo dedicado a los efectos sala, debe confiársele a uno de los miembros del equipo de efectos sala o al ayudante de montaje de sonido, pero no al montador de sonido ya que su calendario no le permite realizar esta tarea.

## TIEMPOS DE TRABAJO

El 78% de los técnicos de efectos sala (foley artist) se quejan de tiempos de trabajo demasiado cortos y sin embargo es común que los calendarios se revisen a la alza durante los efectos sala. Todo eso es debido a la ausencia casi sistemática de ayudantes de efectos sala, la escasez de puestos de ayudantes de ProTools y la elección de salas a veces poco adecuadas. Además, muy a menudo, no es posible organizar proyecciones con el director en una sala por falta de tiempo.

Consecuentemente, en la mayor parte de los casos se acuerdan horas extras, jornadas adicionales o jornadas nocturnas para terminar los efectos sala. Para evitar esta situación aberrante el técnico de efectos sala (foley artist) debe ser consultado a la hora de establecer los calendarios de postproducción.

## EL TEMA DE LOS AYUDANTES

Recordemos que hace 30 años la figura del ayudante de efectos sala existía en el 60% de las películas. Hoy en día solo está presente en el 10%.

El tema de la falta de empleo de ayudante de efectos sala es preocupante, siendo este cargo la única vía de aprendizaje para convertirse en técnico de efectos sala (foley artist). Los técnicos de efectos sala (foley artist) franceses tienen fama mundial, pero su saber hacer simplemente va a desaparecer si no se toman medidas a corto plazo para salvaguardar el puesto de ayudante de técnico de efectos sala (foley artist).

Desde hace unos meses, los técnicos de efectos sala (foley artist) están en conversaciones con los sindicatos para un fondo de apoyo del CNC para tratar el tema de los ayudantes y que sean incluidos en las producciones. Es urgente que se tome esta medida (ver capítulo 3).

---

## PROPUESTA Nº 9

El saber hacer del técnico de efectos (foley artist) sala debe tenerse en cuenta a la hora de evaluar su tiempo y sus condiciones de trabajo.

El técnico de efectos sala (foley artist) debe asistir a una proyección de la película para intercambiar con los equipos de montaje y montaje de sonido sobre los desafíos artísticos de los efectos sala.

Hay que organizar la presencia del director, el montador y el montador de sonido durante los efectos sala para apoyar al técnico en su trabajo.

La presencia de un ayudante de ProTools (de ser posible el ayudante de montaje de sonido) debe ser sistemática durante los efectos sala.

La presencia de un ayudante de efectos sala es necesaria. Para asegurar el futuro y la conservación del saber hacer del técnico de efectos sala (foley artist) pedimos que el CNC establezca de forma urgente fondos de desarrollo para los ayudantes de efectos sala.

---

# 10

## UN CALENDARIO COHERENTE PARA LAS MÚSICAS

Las encuestas realizadas a montadores, montadores de sonido y mezcladores constatan todas lo mismo: el trabajo con las músicas, que es primordial para un porcentaje muy grande de películas, parece que actualmente parece carecer de un seguimiento y organización. Como consecuencia, la entrega de músicas definitivas suele ser tardía.

Según la encuesta del LMA, el montador monta las músicas en el 98% de las películas, pero en el 64% de los casos, se trata de músicas de referencia o maquetas suministradas por el músico. Las músicas definitivas llegan más tarde, tras la finalización del montaje, si no es en medio, incluso al final de las mezclas...

### **LAS MÚSICAS ADICIONALES**

Las negociaciones de los derechos musicales para las músicas adicionales pueden ser complejas y por lo tanto largas. Cuando un tema es muy caro, o no utilizable, y la noticia llega tarde, el montaje puede verse afectado.

### **LA MÚSICA ORIGINAL**

Rara vez el músico tiene la posibilidad de entregar las músicas antes del rodaje porque a menudo no está ni elegido. En general, es durante el montaje cuando empieza su trabajo de composición y su colaboración con el director.

Si la elección del músico es tardía en el proceso del montaje, los montadores suelen tener que colocar músicas de referencia que permitan encontrar el universo musical de la película y de evaluarlo en proyección. Cuanto más tarde se incorpore el músico, más difícil será desprenderse de esas músicas de referencia.

Hoy en día, el músico tiene la posibilidad de proponer maquetas de sus composiciones que permitan intercambiar, probar, mover, recomponer músicas y, de esta manera, contruir la partitura musical de la película.

Estas maquetas deben ser transmitidas lo antes posible al montador de sonido, que entonces puede trabajar el montaje de sonido en función de las propuestas musicales. Si las músicas llegan muy tarde, el montaje de sonido de ciertas secuencias puede resultar inapropiado, incluso tener que volver a realizarse. Los montadores de sonido están de hecho implicados en intercambios artísticos con respecto a la música en un 25% de las películas (fuente AFSI).

Aunque las maquetas musicales son muy útiles, no pueden reemplazar la sensación de los arreglos, del timbre de los instrumentos, de la interpretación, de la toma de sonido y su espacialización. Ocurre también que el tempo sea modificado en las grabaciones o que el músico haga nuevos cambios en su partitura.

Es por lo tanto indispensable prever la grabación y la mezcla de la banda sonora original con suficiente antelación a la mezcla. De esta forma, el director y el montador tendrán el tiempo de colocar la música juntos en el montaje y hacer los cambios pertinentes. El montador de sonido podrá también adaptar su trabajo. El mezclador no tendría que montar las músicas en la sala y se podrá dedicar a la mezcla en lugar de tener que tranquilizar un director confrontado a esos nuevos elementos.

---

## **PROPUESTA N° 10**

**Es aconsejable que el compositor de la banda sonora sea elegido lo antes posible para que todos — cineasta, músico, montador, montador de sonido, mezclador — tengan el tiempo suficiente para trabajar e intercambiar.**

**Es importante planificar correctamente la entrega de las primeras propuestas y la de la música definitiva. Hay que prever un tiempo de montaje entre la entrega de las músicas y el comienzo de la mezcla.**

**Las músicas adicionales deben ser negociadas lo antes posible.**

---

# 11

## POR UNA MEZCLA MENOS SOLITARIA

Bajo la supervisión del director, el proceso de mezclas consiste en interpretar, trasladar y conseguir la propuesta sonora elaborada en el proceso de montaje y posteriormente en el montaje de sonido. La mezcla tiene la finalidad de transmitir al espectador el sentido y la emoción deseados.

Este trabajo artístico y técnicamente complejo debería efectuarse en presencia del montador y del montador de sonido, colaboradores indispensables en la transmisión de las intenciones sobre las que han reflexionado previamente.

La mezcla es la última etapa donde se juega la puesta en escena del sonido. Esto la convierte en una etapa decisiva.

### CONSTATACIÓN

Los resultados de la encuesta llevada a cabo en septiembre de 2018 en el sector de los mezcladores llevan a la conclusión de una profunda evolución de la profesión que cuestiona sus fundamentos.

La ilusión cada vez más extendida de que el sonido de una película está acabado antes del proceso de la mezcla, la dispersión de los lugares de trabajo, los calendarios de entrega que hacen que a menudo las diferentes fases de la postproducción se solapen participan del trabajo cada vez más solitario del mezclador y eso tiene consecuencias sobre el resultado final.

En efecto, la mezcla obtiene una coherencia indispensable a su realización esencialmente gracias al intercambio continuo entre los miembros del equipo.

En el momento en que ese trabajo de equipo se diluye por la presencia cada vez más incierta de los directores, por el frecuente cuestionamiento de la presencia de los montadores de sonido, de los montadores de diálogos, y por la constante ausencia de los montadores de imagen, el empobrecimiento del trabajo se convierte en una realidad. En este contexto, el mezclador obra sin visión global, con el riesgo de responder más a una exigencia técnica y una interpretación personal que a la idea de la película.

Los tiempos de mezcla, casi siempre insuficientes, raramente conversados y teniendo cada vez menos en cuenta la especificidad de cada película, también contribuyen ampliamente a este empobrecimiento.

Por otro lado, la desaparición casi sistemática de ayudantes de mezclas ya no permite la transmisión directa de un oficio que necesita de mucho tiempo para su aprendizaje. Las escuelas son ahora los únicos sitios que existen para aprender, pero no es una formación suficiente. En contadas ocasiones los jóvenes pueden disfrutar de un aprendizaje real y como consecuencia corren el probable riesgo de exponerse demasiado pronto a responsabilidades para las cuales están mal preparados.

En definitiva, desde la llegada del digital, los materiales han evolucionado considerablemente. Su aumento cualitativo, al ser la inversión cada vez más accesible, ya permite la construcción de un estudio a un coste mucho más bajo que el de una sala de mezclas convencional, con la condición de estar limitado a trabajar a volúmenes bajos. Esto ha llevado también a la aceleración de la desaparición de las salas de mezclas de grandes dimensiones.

El trabajo de equipo se ha vuelto más complicado con la aparición reciente de estudios que no responden a los principales criterios que fundamentan nuestro trabajo:

- La sala de mezclas debe simular por su volumen y sus condiciones de escucha (tratamiento acústico y sistema de escucha) a una sala de cine, con el fin de asegurar la "transferencia" (escucha) de la mezcla en las salas comerciales. De lo contrario, todos los esfuerzos puestos en la fabricación de la banda sonora pueden resultar parcial o totalmente vanos.
- La sala de mezclas, por su tamaño y disposición, debe permitir a todos los colaboradores acceder a una escucha similar a la del mezclador con el fin de poder opinar, proponer y construir sobre una base común.

---

## PROPUESTA N° 11

El mezclador debe negarse a mezclar si el montador de sonido no está contratado para las mezclas.

La presencia de los directores en la mezcla debe volver a ser la norma y las productoras deben prever los medios para que los montadores estén también presentes en la sala de mezclas.

Las condiciones de la mezcla -tiempo, elección de la sala, y presencia de un ayudante- deben ser por sistema conversados de antemano.

El CNC, a través de la Comisión superior técnica de la imagen y del sonido (CST), debe establecer una lista de especificaciones de las condiciones mínimas –técnicas y arquitectónicas- a las cuales debe responder una sala de mezclas de cine.

Esto reemplazaría la antigua certificación DOLBY y garantizaría el respeto de las condiciones de mezcla propicias para la puesta en escena, el trabajo en equipo y a la escucha de la banda sonora en las salas comerciales. Cualquier proveedor que solicite ayudas para las industrias técnicas tendría la obligación de completar esta lista de especificaciones; el CST tendría entonces la tarea de supervisar su implementación.

---

# 12

## LUCHAR CONTRA LAS EXTERNALIZA- CIONES (HACIA EL EXTRANJERO)

Un mal endémico azota de manera severa la postproducción de sonido desde hace años: las externalizaciones.

Tienen consecuencias desastrosas para los montadores de sonido, los técnicos de efectos sala (foley artist) y los mezcladores.

Según un estudio realizado por la AFSI en 2017, el 33 % de las películas francesas han externalizado parte o toda su postproducción de sonido en el extranjero en los dos años anteriores.

La mayoría de estas películas reciben, por otro lado, dinero público francés. Sin embargo, el cometido del CNC no es incitar a las productoras a externalizar.

En un entorno europeo de competencia fiscal, el CNC ha tomado medidas para frustrar la externalización del cine francés mediante el aumento de las bonificaciones fiscales. Desafortunadamente, constatamos hoy que estas medidas no solucionan en nada los problemas de la postproducción.

¿Por qué?

La implementación de la nueva bonificación fiscal desde el 1 de enero de 2016 benefició sobre todo al rodaje, en algunos casos a los VFX, pero no a la postproducción.

Las cifras suministradas por FICAM no permiten diferenciar los sectores imagen y sonido, pero son elocuentes:

- En 2016: el 10% de los servicios de postproducción de imagen y sonido fueron externalizados.
- En 2018: el 15 % de los servicios de postproducción de imagen y sonido fueron externalizados.

### **Lo que supone un aumento de la externalización en un 50% entre 2016 y 2018**

Si combinamos los datos de la FICAM y del CNC con los resultados de la encuesta AFSI, podemos deducir que las actividades de postproducción de sonido son las más afectadas por la externalización.

Los montadores de sonido, los técnicos de efectos sala (foley artist) y los mezcladores no son reconocidos por el convenio colectivo como jefes colaboradores creativos, despreciando su contribución técnica y artística a las obras. Por esta razón, ninguna cláusula del convenio les protege. Por lo tanto, estos puestos no son tomados en cuenta en el cálculo de puntos necesarios para el derecho a la bonificación fiscal.

Otorgar el estatus de jefe colaborador creativo a los profesionales del sonido, aunque no resolviese del todo el asunto de la externalización, permitiría al menos reducir sus consecuencias en la postproducción.

Además de las consecuencias para estos profesionales de esta externalización del empleo, es lamentable que se le impongan estos miembros del equipo a un director por razones meramente financieras.

---

## **PROPUESTA Nº 12**

**De acuerdo con las propuestas presentadas por los sindicatos, pedimos la atribución de la calificación jefe colaborador creativo a los montadores de sonido, técnicos de efectos sala (foley artist) y mezcladores, para que se les tenga en cuenta en la suma de puntos de cara a la solicitud de bonificaciones fiscales.**

**Pedimos a los productores que tomen consciencia de la gravedad de esta situación y que no reduzcan el valor de estas profesiones a variables económicas.**

---

# 13

## EL DERECHO AL TRABAJO DEBE APLICARSE A LA POSTPRODUCCIÓN

Este capítulo no debería existir. el derecho está hecho para ser aplicado. ¡Incluso el del trabajo! Aunque si este se haya visto muy afectado en estos últimos años, el hecho es que muchas obligaciones legales aún se aplican a los empresarios. y que algunas casi nunca son respetadas en nuestro sector... una vez terminado el rodaje. La mayor parte de producciones están, por lo tanto, en la ilegalidad.

### EL TEMA DE LOS CONTRATOS

Empecemos por los contratos de trabajo. En la gran mayoría de casos, ya sea en montaje, montaje de sonido, efectos sala o en la mezcla, estos contratos son establecidos a posteriori, una vez finalizado el trabajo. Estrictamente hablando, ya no se trata de contratos (que involucran a las dos partes, el empresario y el trabajador), sino constataciones, que ya no sirven más que para aportar justificantes de cara al CNC. Por desgracia, tenemos que reiterar una obviedad: Los contratos deberían firmarse “como muy tarde 48 horas después del reclutamiento” (artículo 1242-13 del código de trabajo) y cumplir los requisitos del artículo 14, capítulo 4 , título 1 del convenio colectivo del cine.

### EL TEMA DE LAS HORAS EXTRAS

Continuemos por los incrementos salariales, en primer lugar, por las horas extras. Para los montadores y montadores de sonido, y en especial los ayudantes, estas corresponden a fases puntuales de intensidad: entrega de materiales en un plazo específico (para VFX, doblajes,

efectos sala, músicas, preparación de materiales para la mezcla y el etalonaje), proyecciones (que están siempre muy elaboradas al ser un momento delicado por lo que se juega en ellas), finalización del proceso de montaje, etc...

Pero no olvidemos que las horas extras a menudo vienen a suplir tiempos de trabajo insuficientes (ver capítulos 2, 5, 6...) debido a calendarios comprimidos, que implican una multiplicación de idas y venidas entre los diferentes actores de la postproducción. Para los técnicos de efectos sala (foley artist) y los mezcladores, el hecho de que las salas de mezclas, por razones competitivas, hayan dejado de facturar el rebasamiento horario de manera sistemática, ha hecho que sus jornadas de trabajo puedan ser más largas.

En cualquier caso, estas horas extras son muy raramente contabilizadas y aún más raramente pagadas como tales. En el mejor de los casos, están sujetas a acuerdos en la suma global pactada, normalmente menos de lo que debería ser pagado. Hay una flagrante desigualdad de trato aquí en comparación con lo que sucede en los rodajes donde los horarios son colectivos para la mayoría del equipo y donde todos llenan una hoja de horas trabajadas. ¿Por qué es tan difícil, incluso nos hace sentir culpables, que nuestras profesiones exijan que se tengan en cuenta las horas extras? Una hoja de cómputo de horas trabajadas, entregada por la producción a los empleados, sería un primer paso para que todos tomen consciencia de esta realidad.

Lo que es cierto para las horas extras lo es aún más para otro tipo de incrementos salariales: horas nocturnas, trabajo en domingo, días festivos. Nuestras encuestas muestran que casi nunca se aplican.

## **EL TEMA DE LA AGRUPACIÓN DE LAS HORAS**

Parece que se está implementando otra práctica para los ayudantes de montaje: la agrupación de las horas de trabajo. A diferencia de lo que pasa con las horas extras, cada hora trabajada por el asistente se cuenta. Si, por ejemplo, viene a trabajar 2 horas el lunes, 3 horas el martes y 3 horas el miércoles, estas horas se sumarán para pagar un día de 8 horas. Esta agrupación es totalmente ilegal. El convenio colectivo del cine lo estipula en su artículo 34 (título 2, capítulo 6): "La remuneración mínima diaria garantizada no puede ser inferior a 7 horas.»

Ocurre lo mismo si viene a trabajar 2 o 3 días a la semana, se le pedirá que agrupe estos días en semanas de 39 horas consecutivas, que están menos pagadas que los días de trabajo sueltos. Esta es una precarización aún mayor para un trabajo que de por sí ya es muy frágil. El ayudante se convierte así en un empleado explotable y manipulable al antojo de producción.

## **EL TEMA DE LAS INDEMNIZACIONES PARA EL TRANSPORTE**

En lo que respecta a las ayudas para transporte público, casi nunca se cumple el artículo L3261-2 del Código del Trabajo, que prevé que el empleador pague el 50% del abono (carné Navigo, etc). Hay que recordar que estas indemnizaciones deben mencionarse en las nóminas y desgravan en la declaración de Hacienda.

## EL PROBLEMA DE LA SUBCONTRATACIÓN

Llamamos la atención de los productores y del CNC sobre otro punto en el que el derecho laboral parece ser burlado sistemáticamente. Se trata de la subcontratación de ciertas tareas que se delegan a los equipos de postproducción mediante paquetes ofrecidos por los proveedores de servicios. No es raro ver bandas de sonido de películas que se entregan cerradas. Sin embargo, el artículo 15 del título 2 del convenio colectivo de la industria cinematográfica estipula claramente que nuestros trabajos deben estar en contacto directo con los productores:

*"En ningún caso, los puestos de trabajo que correspondan a una de las funciones definidas en el artículo 3 del capítulo 1 podrán ser ocupados por una agencia de trabajo temporal francesa o extranjera o por una empresa tercera.*

*Todos los técnicos cubiertos por este acuerdo deben ser empleados por una de las productoras delegadas o por la empresa de producción cinematográfica ejecutiva que actúe en nombre de las productoras delegadas.*

*En el caso de una coproducción internacional, los puestos de trabajo se distribuyen entre las empresas coproductoras de la película en cada uno de los países que participan en la coproducción".*

No hay razón alguna para que continúen estas violaciones del derecho laboral. Los productores deben actuar con rapidez y firmeza para detenerlas, ya sea dentro de sus propias producciones o tomando medidas con sus sindicatos. El CNC y la Comisión de Acreditación deben estar especialmente alerta, ya que los fondos de apoyo están sujetos al cumplimiento de las obligaciones sociales.

---

### PROPUESTA Nº 13

**El derecho laboral debe aplicarse en la postproducción: los contratos deben ser firmados dentro de los plazos legales, los incrementos de salario deben ser computados y pagados.**

**Las indemnizaciones para transporte público previstas en el Código del Trabajo deben proponerse siempre en la hoja de datos completada por los empleados.**

**Los días aislados deben ser pagados como tales, la agrupación de las horas de trabajo es ilegal.**

**Está prohibida la subcontratación, por medio de paquetes, de las actividades que corresponden a los oficios enumerados en el convenio colectivo.**

---

# 14

## SALARIOS A LA ALTURA DE NUESTRAS RESPONSABILIDADES

La movilización y las huelgas del invierno y primavera del 2018 llevaban una serie de reivindicaciones salariales. Aunque las negociaciones están congeladas desde abril de 2018, este libro blanco marca la voluntad de aclarar el debate y permitir llegar a una solución positiva.

### LOS SUELDOS

Respecto a los sueldos, no se trata de una simple demanda de aumento, sino de establecer una parrilla de sueldos en la que se tenga en cuenta la responsabilidad real y las competencias de los montadores, montadores de sonido, técnicos de efectos sala (foley artist) y mezcladores así como de sus ayudantes. Todos estos oficios han sido injustamente tratados durante la negociación del convenio colectivo de la industria cinematográfica. Hay que establecer una equidad con respecto al rodaje.

Los **montadores** han sido históricamente considerados como el último de la fila como así lo afirmaba la petición firmada por numerosos cineastas en el 2012 . Una injusticia debida en gran parte a una discriminación de género, al haber sido el montaje una profesión esencialmente femenina. La petición de un mínimo salarial en el convenio de 2100 euros brutos semanales solicitada por un sindicato es razonable si lo comparamos con los sueldos de los jefes de equipo en rodaje.

Los sueldos de los **ayudantes de montaje** deben ser revisados, tanto más cuanto que en el momento de la firma del convenio colectivo de la industria cinematográfica había bajado con respecto al sueldo pagado hasta este momento por muchas productoras. La petición de 1185,42 euros brutos semanales está en coherencia con el sueldo del ayudante del jefe de sonido directo.

El puesto de **montador de sonido** apareció en el último convenio colectivo. Anteriormente se le pagaba lo mismo que al montador. En esa ocasión, el salario mínimo de convenio fue reducido, convirtiéndose en el más bajo de los mínimos para los jefes del equipo de postproducción. Además, según la encuesta de montadores de sonido realizada por el AFSI, en el 80% de los casos, este mínimo de convenio es el máximo acordado...

Las responsabilidades de un montador de sonido durante el proceso de montaje de imagen son las mismas que la del jefe de sonido directo durante el rodaje. Los sueldos deben ser equivalentes, es decir 1810, 91 euros semanales brutos.

Los montadores de sonido también solicitan el puesto específico de un ayudante de montaje de sonido.

Los **técnicos de efectos sala (foley artist)** estaban clasificados como artistas en el antiguo convenio colectivo de 1950. En el convenio actual, se les considera sólo como técnicos y su salario mínimo ha sido establecido muy por debajo de las tarifas vigentes. Esta diferencia es tanto más significativa cuanto que el Anexo 3 introduce una disminución significativa. Ellos piden un salario de 2.605,66 euros brutos/semana.

Los **mezcladores** no aparecían en el convenio de 1950. Por lo tanto, su puesto se creó en el convenio actual, pero con un mínimo equivalente al del jefe de sonido directo, siendo muy inferior a lo que se les pagaba anteriormente en la práctica. Esto plantea varios problemas, en particular con el apéndice 3 y sus importantes reducciones, pero también con los jóvenes que se incorporan a la profesión y que, al aceptar estos salarios de convenio más bajos, se convierten en competidores de los mezcladores más experimentados. Los mezcladores exigen un salario mínimo por convenio de 2605,66 euros brutos semanales, que se acerca más, aunque sea inferior, al sueldo que se suele pagar.

Para los **ayudantes de los técnicos de efectos sala (foley artist) y de los mezcladores**, el salario que se pide es de 1707,60 euros brutos semanales.

**Otros puntos del convenio colectivo podrían mejorarse para garantizar la igualdad de trato entre los técnicos de rodaje y los de postproducción.**

Existen dietas en el rodaje, pero no hay nada previsto para el resto. Cabe señalar que en el convenio colectivo de la producción audiovisual se incluye una indemnización para comidas, a pesar de que los presupuestos que constan en el convenio suelen ser mucho más bajos. Se ha hecho un cálculo del coste de estas comidas sobre la base de una asignación diaria de 17,29 euros, la misma que para el rodaje. Sobre la siguiente base: 18 semanas de montaje con un ayudante de montaje a tiempo completo, 10 semanas de montaje de sonido, 7 semanas de montaje de diálogos, 6 días de efectos sala con un ayudante, 3 días de doblaje y 4 semanas de mezcla. El coste total de las ayudas para comida ascendería a 6.400 euros... Un precio más que moderado para restablecer la equidad entre todos los técnicos que contribuyen a la fabricación de la misma película.

En caso de litigio, el personal de postproducción no se beneficia de la mediación con su empleador. Los técnicos de cine pueden elegir un delegado de set. Aquí también hay desigualdad de trato, reforzado por el hecho de que los técnicos de postproducción están muy aislados en su relación con la producción. Se podría nombrar o elegir a un delegado de postproducción o a una persona externa (asesor de empleados u otro) para conciliar las partes.

La aplicación de los incrementos de sueldo para la postproducción debería redactarse más claramente de la misma manera que se formula para el rodaje.

---

## **PROPUESTA N° 14**

**Los salarios mínimos por convenio de los montadores, montadores de sonido, técnicos de efectos sala (foley artist), mezcladores y sus ayudantes deben ser aumentados para tener en cuenta su cualificación y sus responsabilidades.**

**Las indemnizaciones de comidas deben estar inscritas en el convenio colectivo de la industria cinematográfica como lo están en el convenio colectivo audiovisual.**

---

LAS 14  
PROPUESTAS  
DE BUENAS  
PRÁCTICAS  
PARA EL  
MONTAJE Y  
LA POST-  
PRODUCCIÓN  
DE SONIDO

1 Proponemos volver a poner la noción de equipo en el centro de todas nuestras prácticas. La colaboración de todos los que intervienen en la postproducción, tanto entre ellos como con el director, es indispensable. Dicha colaboración tiene que empezar antes del rodaje. El director de postproducción tiene que organizar reuniones periódicas con el director, con los jefes de equipo y con el ayudante de montaje.

---

2 Proponemos que para cada película se establezca un presupuesto autónomo para la postproducción. Asimismo, se debe dar a los directores de post-producción un verdadero poder de decisiones.

---

3 Pedimos que vuelvan los ayudantes. El ayudante de montaje, pieza fundamental en la organización y la comunicación, debe ser contratado a tiempo completo durante todo el tiempo del montaje. Todas las medidas susceptibles de favorecer el empleo de los ayudantes deben de ser examinadas. Los técnicos de efectos sala (foley artist) reclaman al CNC que se implemente de forma urgente una bonificación de fondos de apoyo dedicado a los ayudantes de efectos sala.

---

4 Proponemos que el montador pueda estar presente en todas las etapas de fabricación de la película, desde el montaje hasta el chequeo de la copia final, a fin de poder asegurar un verdadero seguimiento y colaborar eficazmente con los diferentes miembros del equipo.

5

Proponemos que la evolución del trabajo del montador, su creciente carga de trabajo y la presión ejercida sobre él sean tomadas en cuenta en la evaluación de los tiempos de montaje y en la remuneración de los acabados.

El equipamiento de las salas de montaje (monitor, altavoces, insonorización) debe de estar a la altura de las exigencias ligadas a los progresos técnicos.

---

6

Proponemos que el montaje sea considerado en su justo valor, tanto desde el punto de vista artístico como por su complejidad técnica. El montador de sonido tiene que tener el suficiente tiempo para trabajar y se tiene que organizar una verdadera colaboración entre el director, el montador y el mezclador (especialmente con sesiones de trabajo planificadas).

---

7

Proponemos que el montaje de diálogos sea reconocido como un puesto clave, vistas sus crecientes responsabilidades. El montador de diálogos debe de ser consultado para poder estimar lo mejor posible la organización y los tiempos de trabajo. Debe estar presente en las mezclas.

---

8

Proponemos que la presencia del montador de diálogos y del montador de imagen en los doblajes sea reconocida como indispensable. El montador de sonido debe poder estar presente en las grabaciones de ambientes. Es indispensable recurrir a un microfonista para hacerlo.

Es esencial que el director apruebe los doblajes montados antes de las mezclas.

9

Proponemos poner fin al aislamiento del técnico de efectos sala (foley artist). Hay que organizar la presencia del director, del montador y del montador de sonido para escuchar el trabajo y/o acompañar al técnico de efectos sala (foley artist) en su búsqueda sonora. La presencia de un ayudante Pro Tools debe ser sistemática durante la sesión de efectos sala.

Hay que asegurar el futuro y el saber hacer de la profesión de técnico de efectos sala (foley artist). Pedimos al CNC que se instaure de manera urgente la implementación de una bonificación de fondos de apoyo dedicado a los ayudantes de técnicos de efectos sala (foley artist).

---

10

Proponemos que el compositor de la música original sea escogido lo más pronto posible para que todos –director, músico, montador, montador de sonido y mezclador- tengan el tiempo de trabajo e intercambio suficiente.

Hay que prever un tiempo de montaje entre la entrega de las músicas y el inicio de las mezclas. Las músicas adicionales deben ser negociadas lo antes posible.

---

11

Proponemos que no haya mezclas sin la presencia del montador de sonido y pedimos a los directores y a los productores que hagan volver a las salas de mezclas a los montadores ya que son interlocutores indispensables en esta etapa de trabajo.

Las condiciones de las mezclas –principalmente el tiempo, la elección de una sala y la presencia de un ayudante- deben ser sistemáticamente consensuadas con antelación.

Proponemos que el CNC, a través de la CST, defina lista de especificaciones mínimas para la sala de mezclas que todo proveedor debería respetar si quiere acceder a las ayudas de las industrias técnicas.

12

Pedimos la reducción de las externalizaciones de la postproducción de sonido, ya que ello causará la desaparición de los efectos sala franceses y precarizará la situación de todos los técnicos del sector.

De acuerdo con las solicitudes de los sindicatos, pedimos que a los montadores de sonido, técnicos de efectos sala (foley artist) y mezcladores se les atribuya la cualificación de jefe colaborador para que puedan ser tenidos en cuenta para la puntuación en las bonificaciones fiscales.

Pedimos a los productores que tomen consciencia de la gravedad de esta situación y que no reduzcan la aportación de esos puestos a unas meras cifras en el presupuesto de una película.

---

13

Pedimos que el derecho laboral se aplique en la postproducción sin rodeos.

---

14

Pedimos que el convenio colectivo de la industria cinematográfica sea mejorado con un trato equitativo de los técnicos de rodaje y de los de postproducción. El sueldo mínimo por convenio de los montadores, montadores de sonido, técnicos de efectos sala (foley artist) y mezcladores (y los de sus respectivos ayudantes) deben ser aumentados para tener en cuenta su cualificación y sus responsabilidades.

Las indemnizaciones de comidas deben ser aplicados en la postproducción.

**Estas propuestas son realistas,  
por lo tanto, ¡solo queda ponerlas en práctica!**

Llamamos al conjunto de los actores del sector,  
en particular a los productores,  
pero también a los directores de producción,  
a los de postproducción,  
al CNC, la FICAM, Audiens,  
a las escuelas públicas y privadas,  
a los sindicatos de empresarios y de trabajadores  
a poner en práctica estas propuestas  
para poder mantener la vitalidad del sector,  
la diversidad y la calidad de las películas.

Las encuestas de las asociaciones están disponibles en PDF en estas webs:

*Encuesta sobre las prácticas de montaje en el sector del cine (ficción y documental)- Noviembre 2018:*  
[www.monteursassocies.com/publications/enquete-sur-les-pratiques-du-montage-dans-le-secteur-du-cinema](http://www.monteursassocies.com/publications/enquete-sur-les-pratiques-du-montage-dans-le-secteur-du-cinema)

*Balance de la situación del montaje de sonido dentro la producción cinematográfica en 2017:*  
[www.afsi.eu/articles/27330-etat-des-lieux-du-montage-son](http://www.afsi.eu/articles/27330-etat-des-lieux-du-montage-son)

*Síntesis del cuestionario de los técnicos de efectos sala (foley artist) enviado a los miembros de la ADAB- Diciembre 2018:*  
[www.monteursassocies.com/content/medias/adab-synthese-questionnaire-bruiteurs.pdf](http://www.monteursassocies.com/content/medias/adab-synthese-questionnaire-bruiteurs.pdf)

*Balance de la situación de las mezclas- Noviembre 2018:*  
[www.associationdesmixeurs.fr/2018/11/19/etat-des-lieux-du-mixage-rapport-complet](http://www.associationdesmixeurs.fr/2018/11/19/etat-des-lieux-du-mixage-rapport-complet)

---

Une co-édition ADAB, ADM, AFSI & LMA

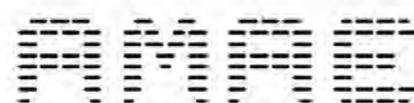
Conception graphique : Caroline Sauvage

Impression : Imprimerie Roques

Parution : février 2019

Traducción al español del Livre Blanc hecha por  
Juan Alba y las socias de AMAE: Vanessa Marimbert,  
Martina Seminara y Jimena Valero.

Revisión y adaptación lingüística: Irene Blecua y  
Elsa Fernández.



Asociación de Montadores Audiovisuales de España



ADAB

**ADV**  
ASSOCIATION DES  
DÉBATTANTS

**AFSI** ASSOCIATION  
FRANÇAISE  
DU SON  
À L'IMAGE

**L/M/A** LES  
MONTEURS  
ASSOCIÉS

LIBRO

BLANCO

DE LA

POST-

PRO-

DUCCION

DE CINE