Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 51, año 2026. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-10176-27-0

Técnica y edición de vídeo y sonido

Introducción al vídeo y a la inteligencia artificial aplicada a la comunicación audiovisual (2026)

Mónica Hinojosa-Becerra; Ángel Torres-Toukoumidis; Isidro Marín-Gutiérrez; Javier Ruiz-San Miguel

Separata

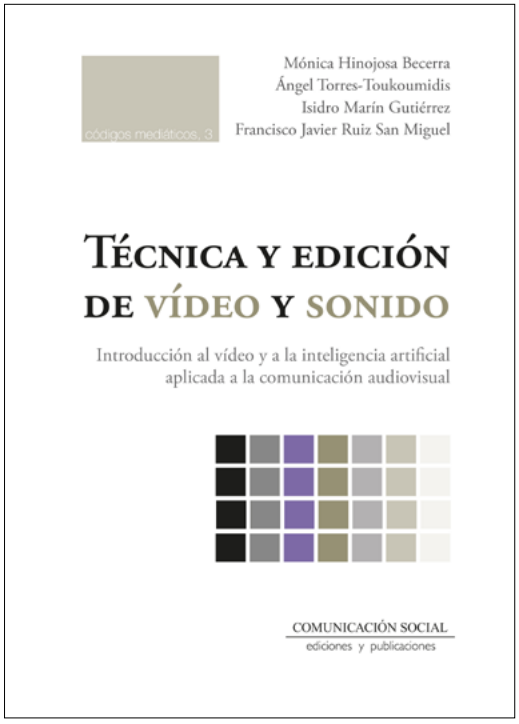
Capítulo 8

Título del Capítulo
«Teoría del montaje y edición audiovisual»

Autoría
Mónica Hinojosa-Becerra;
Ángel Torres-Toukoumidis;
Isidro Marín-Gutiérrez;
Javier Ruiz-San Miguel

Cómo citar este Capítulo
Hinojosa-Becerra, M.; Torres-Toukoumidis, Á; Marín-Gutiérrez, I.; Ruiz-San Miguel, J. (2026): «Teoría del montaje y edición audiovisual». En Hinojosa Becerra, M.; Torres-Toukoumidis, Á; Marín-Gutiérrez, I.; Ruiz-San Miguel, J., *Técnica y edición de vídeo y sonido. Introducción al vídeo y a la inteligencia artificial aplicada a la comunicación audiovisual*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-10176-27-0

D.O.I.:
https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55



El libro *Técnica y edición de vídeo y sonido. Introducción al vídeo y a la inteligencia artificial aplicada a la comunicación audiovisual* está integrado en la colección «Contextos», en la serie Códigos Abiertos de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

La industria audiovisual atraviesa uno de los procesos de transformación más profundos de su historia. La convergencia entre producción digital, plataformas de *streaming*, redes sociales, inteligencia artificial y nuevas formas de consumo mediático ha redefinido las competencias que deben adquirir los futuros profesionales de la comunicación. La formación universitaria enfrenta el desafío de integrar conocimientos teóricos, competencias técnicas, pensamiento crítico y capacidades de adaptación tecnológica.

Ya no resulta suficiente dominar cámaras, programas de edición o técnicas narrativas tradicionales; es imprescindible comprender cómo los procesos audiovisuales se articulan en ecosistemas digitales complejos donde convergen creatividad, tecnología, datos e inteligencia artificial.

Técnica y edición de vídeo y sonido. Introducción al vídeo y a la inteligencia artificial aplicada a la comunicación audiovisual responde a estas necesidades formativas. Se trata de un manual concebido para acompañar al estudiante durante todo el proceso de aprendizaje, desde los fundamentos del lenguaje audiovisual hasta la construcción de un portafolio profesional orientado a la empleabilidad.

El texto combina rigor académico, orientación práctica y actualización tecnológica, ofreciendo una propuesta integral alineada con los principios del Espacio Europeo de Educación Superior y con las demandas actuales de la industria audiovisual internacional.

Técnica y edición de vídeo y sonido

colección «Contextos»
Serie 'Códigos Mediáticos, 3'

Mónica Hinojosa Becerra
Ángel Torres-Toukoumidis
Isidro Marín Gutiérrez
Francisco Javier Ruiz San Miguel

Técnica y edición de vídeo y sonido

Introducción al vídeo y a la inteligencia artificial aplicada a la comunicación audiovisual

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

SALAMANCA
2026

1ª edición: Salamanca (España), 2026.

Esta obra ha sido sometida a un proceso de revisión por pares académicos para evaluar la calidad, pertinencia y rigor de su contenido.

Diseño y producción gráfica: Pepa Peláez, Editora.

Del texto: © *by* Mónica Hinojosa Becerra; Ángel Torres Toukoumidis, Isidro Marín Gutiérrez y Francisco Javier Ruiz San Miguel, 2026
Los distintos textos que componen este libro han sido publicados bajo Licencia Creative Commons CC BY-NC-ND



De esta edición:
Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, sello propiedad de:
© *by* Pedro J. Crespo, Editor y Pepa Peláez, Editora (2026)

Contacto:
Gestión: Avda. Juan Pablo II, 42, Ático A. 37008 Salamanca.
Taller editorial y almacén: c/ Escuelas, 16. 49130 Manganeses de la Lampreana (Zamora).

info@comunicacionsocial.es
https://www.comunicacionsocial.es

ISBN: 978-84-10176-27-0

Sumario

Prólogo **13**

Introducción general **15**
Objetivos generales del manual 16
Objetivos específicos del manual 16
Competencias generales y específicas 17
Resultados de aprendizaje 18
Metodología 18

1. El audiovisual como sistema de comunicación **19**
1.1. ¿Qué es la comunicación audiovisual? 20
1.2. El proceso de comunicación audiovisual 20
1.3. Características del lenguaje audiovisual 22
1.4. Imagen y construcción de significado 23
1.5. El papel del sonido 24
1.6. La teoría de la audiovisión 24
1.7. Comunicación audiovisual en la era digital 24
1.8. Inteligencia artificial y comunicación audiovisual 26
Preguntas de reflexión 27
Actividad práctica 27

2. Composición y encuadre **29**
2.1. ¿Qué es la composición audiovisual? 30
2.2. El encuadre como acto de selección 30
2.3. El espacio visual 32
2.4. Principios básicos de composición 33
2.5. La regla de los tercios 33
2.6. Simetría y asimetría 36
2.7. Líneas visuales 37
2.8. Profundidad visual 40
2.9. El espacio negativo 42
2.10. Composición y emociones 43
2.11. Composición en plataformas digitales 45
2.12. Errores frecuentes de composición 46
2.13. Composición e Inteligencia Artificial 46
Conclusiones 47

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Preguntas de reflexión 48
Actividad práctica 48

3. Planos, ángulos y movimientos de cámara 49
3.1. La distancia como recurso narrativo 50
3.2. Clasificación de los planos 50
3.3. Función narrativa de los planos 55
3.4. Los ángulos de cámara 57
3.5. El movimiento como lenguaje 61
3.6. Movimientos sobre eje fijo 61
3.7. Movimientos con desplazamiento 63
3.8. Zoom: ¿movimiento o ilusión? 69
3.9. El movimiento y las emociones 70
3.10. Planos, ángulos y movimientos en redes sociales 72
3.11. Inteligencia Artificial y planificación visual 72
Preguntas de reflexión 74
Actividad práctica 74

4. Iluminación audiovisual 75
4.1. ¿Qué es la iluminación audiovisual? 76
4.2. La naturaleza de la luz 76
4.3. Temperatura de color 78
4.4. Funciones de la iluminación 78
4.5. Iluminación de tres puntos 80
4.6. High Key y Low Key 81
4.7. La luz y el rostro humano 82
4.8. Iluminación y géneros audiovisuales 86
4.9. Iluminación natural y artificial 89
4.10. Equipamiento básico de iluminación 91
4.11. La iluminación en redes sociales 94
4.12. Inteligencia Artificial e iluminación 96
Caso práctico 98
Preguntas de reflexión 98
Actividad práctica 98

5. La cámara digital y el control de la imagen 99
5.1. ¿Qué es una cámara digital? 100
5.2. Componentes principales de una cámara 101
5.3. El triángulo de exposición 105
5.4. ISO: sensibilidad del sensor 106
5.5. Apertura del diafragma 107
5.6. Velocidad de obturación 108
5.7. Profundidad de campo 110
5.8. Distancia focal 111
5.9. Balance de blancos 112
5.10. Resolución y formatos de grabación 113
5.11. Frame Rate (fps) 115
5.12. Rango dinámico 116

5.13. Herramientas de monitoreo profesional 117
5.14. Perfiles Log 121
5.15. Cámaras para distintos contextos 122
5.16. Inteligencia Artificial y cámaras digitales 124
Caso práctico 126
Preguntas de reflexión 126
Actividad práctica 127

6. El sonido audiovisual 129
6.1. ¿Qué es el sonido? 130
6.2. La percepción sonora 131
6.3. Componentes del lenguaje sonoro 132
6.4. El silencio como recurso expresivo 134
6.5. Sonido diegético y extradiegético 135
6.6. Funciones narrativas del sonido 137
6.7. Tipos de micrófonos 138
6.8. Técnicas de captación sonora 140
6.9. Niveles de audio 141
6.10. Edición de sonido 142
6.11. Diseño sonoro 144
6.12. El efecto Foley 145
6.13. El sonido en distintos géneros audiovisuales 146
6.14. Podcasts y narrativa sonora 148
6.15. Inteligencia Artificial y sonido 148
Caso práctico 150
Preguntas de reflexión 151
Actividad práctica 151

7. Producción audiovisual 153
7.1. ¿Qué es la producción audiovisual? 154
7.2. Fases de la producción audiovisual 155
7.3. El productor audiovisual 156
7.4. Estructura básica de un equipo audiovisual 158
7.5. Documentos fundamentales de preproducción 160
7.6. El desglose de producción 161
7.7. Cronograma de producción 163
7.8. Presupuesto audiovisual 164
7.9. Gestión de riesgos 166
7.10. Producción para redes sociales 167
7.11. Producción multiplataforma 168
7.12. Producción sostenible 170
7.13. Inteligencia Artificial y producción audiovisual 170
7.14. Producción universitaria 172
Caso práctico 174
Preguntas de reflexión 175
Actividad práctica 175

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

8. Teoría del montaje y edición audiovisual 177
8.1. ¿Qué es el montaje? 178
8.2. Diferencia entre montaje y edición 179
8.3. Orígenes históricos del montaje 179
8.4. El efecto Kuleshov 180
8.5. El montaje como generador de significado 181
8.6. Tipos de montaje 183
8.7. El montaje de continuidad 184
8.8. El raccord 186
8.9. La regla de los 180 grados 187
8.10. La regla de los 30 grados 189
8.11. Ritmo audiovisual 190
8.12. Transiciones audiovisuales 191
8.13. El montaje sonoro 193
8.14. El montaje en distintos formatos audiovisuales 194
8.15. El montaje para TikTok y Reels 196
8.16. Inteligencia Artificial y edición audiovisual 197
Caso práctico 199
Preguntas de reflexión 199
Actividad práctica 199

9. Adobe Premiere Pro 201
9.1. ¿Qué es Adobe Premiere Pro? 202
9.2. Edición lineal y no lineal 203
9.3. Flujo general de trabajo 205
9.4. Creación de un proyecto 206
9.5. Interfaz de Premiere Pro 207
9.6. Importación de materiales 209
9.7. Organización mediante bins 210
9.8. Creación de secuencias 212
9.9. Selección de material 212
9.10. Montaje inicial 214
9.11. Herramientas básicas de edición 216
9.12. Edición avanzada 216
9.13. Transiciones 218
9.14. Títulos y gráficos 219
9.15. Edición de audio 220
9.16. Corrección básica de color 222
9.17. Trabajo con proxies 222
9.18. Exportación 224
9.19. Integración con Creative Cloud 226
9.20. Inteligencia Artificial en Premiere Pro 226
Caso práctico 229
Preguntas de reflexión 229
Actividad práctica 230

10. Adobe Audition **231**
10.1. ¿Qué es Adobe Audition? 232
10.2. Flujo de trabajo profesional 233
10.3. Interfaz de Adobe Audition 234
10.4. Configuración de proyectos 236
10.5. Grabación de audio 237
10.6. Edición básica de audio 238
10.7. Restauración sonora 240
10.8. Captura de perfil de ruido 241
10.9. Diagnóstico y reparación 242
10.10. Procesamiento dinámico 244
10.11. Ecualización 245
10.12. Edición multipista 246
10.13. Automatización 248
10.14. Diseño sonoro 249
10.15. Integración con Premiere Pro 250
10.16. Producción de podcasts 252
10.17. Masterización básica 253
10.18. Exportación 255
10.19. Inteligencia Artificial en Audition 256
10.20. Aplicaciones profesionales 258
Caso práctico 260
Preguntas de reflexión 260
Actividad práctica 260

11. Corrección de color y etalonaje **261**
11.1. ¿Qué es la corrección de color? 262
11.2. ¿Qué es el etalonaje? 263
11.3. Teoría básica del color 264
11.4. Psicología del color 266
11.5. Temperatura de color 267
11.6. Narrativa cromática 268
11.7. Introducción a DaVinci Resolve 270
11.8. Flujo profesional de corrección 271
11.9. Corrección primaria 273
11.10. Corrección secundaria 274
11.11. Los nodos en DaVinci Resolve 275
11.12. Herramientas de análisis 277
11.13. LUTs 278
11.14. Corrección de piel 279
11.15. Color y géneros audiovisuales 281
11.16. Corrección para redes sociales 282
11.17. HDR y nuevas tecnologías 284
11.18. Inteligencia Artificial y color 285
11.19. Construcción de identidad visual 287
Caso práctico 289
Preguntas de reflexión 289

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

12. Inteligencia artificial aplicada a la producción audiovisual 291
12.1. ¿Qué es la Inteligencia Artificial? 292
12.2. Evolución de la IA en la comunicación audiovisual 293
12.3. Inteligencia Artificial generativa 295
12.4. IA aplicada a la preproducción 296
12.5. IA aplicada a la producción audiovisual 298
12.6. IA aplicada a la edición de vídeo 300
12.7. IA aplicada al sonido 301
12.8. IA aplicada a la imagen 303
12.9. IA aplicada al vídeo 304
12.10. Deepfakes 306
12.11. IA y periodismo audiovisual 307
12.12. IA y comunicación institucional 308
12.13. IA y creatividad 309
12.14. Aspectos éticos fundamentales 310
12.15. Regulación de la Inteligencia Artificial 311
12.16. Nuevos perfiles profesionales 312
12.17. Competencias del comunicador del futuro 313
12.18. IA en la educación audiovisual 315
12.19. Hacia una producción audiovisual híbrida 316
Caso práctico 317
Preguntas de reflexión 317
Actividad práctica 317

13. Portfolio profesional, empleabilidad y emprendimiento audiovisual 319
13.1. La empleabilidad en el sector audiovisual 320
13.2. Transformaciones del mercado laboral audiovisual 321
13.3. ¿Qué es un portfolio profesional? 322
13.4. Tipos de portfolio audiovisual 323
13.5. Estructura recomendada del portfolio 324
13.6. El reel audiovisual 325
13.7. Marca personal 326
13.8. LinkedIn y presencia profesional digital 327
13.9. Plataformas para portfolios audiovisuales 328
13.10. Currículum para profesionales audiovisuales 329
13.11. Networking profesional 330
13.12. Prácticas profesionales 331
13.13. Emprendimiento audiovisual 332
13.14. Modelo de negocio audiovisual 333
13.15. Freelance y economía creativa 334
13.16. Inteligencia Artificial y empleabilidad 335
13.17. Aprendizaje permanente 336
13.18. Internacionalización profesional 337

13.19. Perfil del comunicador audiovisual del futuro 338
Caso práctico 339
Preguntas de reflexión 340
Actividad práctica final integradora 340

Casos prácticos 341
Caso Práctico 1. Producción integral de un vídeo institucional universitario 341
Caso Práctico 2. Mini documental social 343
Caso Práctico 3. Podcast académico universitario 344
Caso Práctico 4. Campaña audiovisual para redes sociales 345

Glosario de términos 347

Bibliografía 373

Índice de figuras 377

8.

Teoría del montaje y edición audiovisual

La grabación de imágenes y sonidos constituye únicamente una parte del proceso de creación audiovisual. Una producción puede disponer de excelentes planos, actuaciones destacadas y recursos técnicos avanzados, pero si estos materiales no se organizan adecuadamente durante la fase de montaje, difícilmente lograrán construir una narrativa eficaz.

El montaje representa uno de los elementos más influyentes del lenguaje audiovisual porque determina la forma en que el espectador interpreta la información presentada. Mediante la selección, ordenación y combinación de imágenes y sonidos, el montaje transforma fragmentos aislados de realidad en relatos coherentes capaces de generar emociones, transmitir ideas y construir significados complejos.

Desde los experimentos pioneros del cine soviético hasta las actuales producciones para plataformas digitales, el montaje ha evolucionado hasta convertirse en una herramienta narrativa, estética y comunicativa fundamental. Su influencia es tan profunda que el sentido de una secuencia puede modificarse completamente alterando únicamente el orden de los planos.

Comprender los principios del montaje permite desarrollar competencias esenciales para cualquier profesional audiovisual, independientemente de que trabaje en cine, televisión, periodismo, publicidad, comunicación institucional o creación de contenidos digitales.

Objetivos de aprendizaje

Al finalizar este capítulo, el estudiante será capaz de comprender los fundamentos teóricos del montaje audiovisual, identificar las principales escuelas y teorías del montaje, analizar la relación entre montaje y significado, aplicar criterios narrativos en procesos de edición, diseñar secuencias audiovisuales coherentes y utilizar el montaje como herramienta expresiva.

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Competencias

—*Competencias generales*
CG1. Pensamiento crítico audiovisual.
CG2. Capacidad narrativa.
CG3. Resolución de problemas creativos.
—*Competencias específicas*
CE1. Aplicar principios de montaje audiovisual.
CE2. Construir narrativas mediante edición.
CE3. Utilizar recursos de continuidad y ritmo.

8.1. ¿Qué es el montaje?

El montaje audiovisual puede definirse como el proceso de selección, organización y articulación de imágenes y sonidos con el propósito de construir un discurso audiovisual coherente. Aunque desde un punto de vista técnico consiste en unir diferentes planos registrados durante el rodaje, desde una perspectiva narrativa constituye el proceso mediante el cual la producción adquiere su significado definitivo. El montaje no se limita a ordenar imágenes, sino que organiza la información visual y sonora para construir el relato que finalmente percibirá el espectador (Dancyger, 2013; Murch, 2004).

Cada decisión de montaje implica responder a cuestiones fundamentales como qué mostrar, cuándo mostrarlo, durante cuánto tiempo mantener un plano y en qué orden presentar la información. Estas decisiones condicionan el ritmo de la narración, la percepción del espacio y del tiempo, la construcción de las emociones y la interpretación que realiza el espectador sobre los acontecimientos representados (Bordwell *et al.*, 2020; Pearlman, 2025).

Desde los primeros estudios sobre teoría cinematográfica, numerosos autores han señalado que el significado audiovisual no reside únicamente en las imágenes aisladas, sino en las relaciones que se establecen entre ellas mediante el montaje. Sergei Eisenstein defendía que la yuxtaposición de planos genera nuevas ideas y emociones que no existen por separado, convirtiendo el montaje en uno de los principales mecanismos de construcción del lenguaje cinematográfico (Eisenstein, 2001).

En la producción audiovisual contemporánea, el montaje integra además la imagen, el sonido, la música, los efectos visuales y la gradación del color dentro de una estructura narrativa unificada. Por ello, constituye una de las fases más creativas del proceso de postproducción y una de las principales herramientas para dirigir la atención del espectador y construir la experiencia audiovisual (Murch, 2004; Dancyger, 2013).

8.2. Diferencia entre montaje y edición

En la práctica profesional y en el lenguaje cotidiano, los términos montaje y edición suelen utilizarse como sinónimos para referirse al proceso de construcción de una obra audiovisual. Sin embargo, desde una perspectiva académica, diversos autores establecen una distinción conceptual entre ambos términos con el fin de diferenciar las tareas técnicas de las decisiones narrativas (Dancyger, 2013; Murch, 2004).

La edición hace referencia principalmente al proceso técnico de organización del material audiovisual. Comprende la selección de las tomas, la clasificación de los archivos, el ensamblaje de los planos, la sincronización del sonido y la preparación de la secuencia de trabajo mediante herramientas informáticas especializadas. La edición constituye el conjunto de operaciones necesarias para construir la estructura material de la obra audiovisual (Dancyger, 2013).

El montaje posee una dimensión esencialmente narrativa y expresiva. A través de la selección del orden de los planos, la duración de cada imagen, el ritmo, las transiciones y la relación entre imagen y sonido, el montaje construye el significado del relato y orienta la interpretación del espectador. Desde esta perspectiva, el montaje constituye uno de los principales mecanismos del lenguaje audiovisual y no un simple procedimiento técnico (Eisenstein, 2001; Murch, 2004).

En la producción audiovisual contemporánea, ambas dimensiones suelen integrarse dentro de un mismo flujo de trabajo desarrollado mediante sistemas de edición no lineal. El profesional que edita una obra audiovisual realiza simultáneamente tareas técnicas y decisiones narrativas, por lo que la separación entre edición y montaje resulta cada vez menos visible en la práctica profesional, aunque continúe siendo útil desde un punto de vista didáctico y teórico (Pearlman, 2025; Bordwell *et al.*, 2020).

8.3. Orígenes históricos del montaje

Durante los primeros años de la historia del cine, las películas estaban formadas principalmente por planos únicos, estáticos y de larga duración, en los que la cámara registraba una acción continua sin apenas manipulación posterior. El montaje desempeñaba una función muy limitada y la narración dependía casi exclusivamente de lo que ocurría delante de la cámara. La evolución del montaje transformó radicalmente estas posibilidades al permitir organizar las imágenes en secuencias capaces de construir relatos cada vez más complejos (Bordwell *et al.*, 2020; Dancyger, 2013).

Uno de los primeros grandes innovadores fue Georges Méliès, quien descubrió las posibilidades narrativas del corte cinematográfico para crear des-

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

apariciones, transformaciones y efectos visuales que ampliaban el potencial expresivo del nuevo medio. Sus películas demostraron que el montaje podía utilizarse no solo para registrar la realidad, sino también para construir mundos imaginarios mediante recursos visuales innovadores (Aumont, 1992; Mercado, 2012).

Posteriormente, Edwin S. Porter desarrolló una concepción más narrativa del montaje al organizar diferentes planos para representar acciones sucesivas y simultáneas. Obras como *The Great Train Robbery* (1903) introdujeron formas tempranas de continuidad narrativa que permitieron superar la estructura del plano único característica del cine primitivo (Bordwell *et al.*, 2020).

La consolidación del montaje narrativo se produjo con D. W. Griffith, quien perfeccionó recursos como el montaje paralelo, la alternancia entre diferentes tamaños de plano y la organización dramática del tiempo cinematográfico. Sus aportaciones establecieron buena parte de los principios que posteriormente caracterizarían el cine clásico y demostraron que el montaje podía convertirse en el principal mecanismo de construcción del relato audiovisual (Dancyger, 2013).

Las investigaciones desarrolladas posteriormente por Lev Kuleshov y Sergei Eisenstein ampliaron todavía más las posibilidades del montaje al demostrar que la combinación de planos genera significados nuevos que no existen en las imágenes consideradas de forma aislada. Estas aportaciones sentaron las bases de la teoría moderna del montaje y consolidaron su papel como uno de los principales recursos del lenguaje cinematográfico (Eisenstein, 2001; Kuleshov, 1974).

8.4. El efecto Kuleshov

Uno de los experimentos más influyentes de la historia del lenguaje cinematográfico fue desarrollado por el cineasta y teórico soviético Lev Kuleshov durante la década de 1920. Su objetivo consistía en demostrar que el significado de una secuencia audiovisual no depende exclusivamente del contenido de cada plano, sino de la relación que el espectador establece entre las imágenes presentadas de forma consecutiva (Kuleshov, 1974; Bordwell *et al.*, 2020).

En el experimento más conocido, Kuleshov mostró repetidamente el mismo primer plano de un actor con expresión aparentemente neutra, alternándolo sucesivamente con imágenes de un plato de comida, un niño jugando y un ataúd. Aunque el rostro permanecía exactamente igual en todas las secuencias, los espectadores interpretaron emociones diferentes (hambre, ternura o tristeza) en función de la imagen que aparecía inmediatamente después (Kuleshov, 1974).

Este experimento puso de manifiesto que el significado cinematográfico no reside únicamente en los planos considerados de forma aislada, sino que surge

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

Figura 125. El efecto Kuleshov.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

de la relación establecida entre ellos mediante el montaje. Es el espectador quien construye mentalmente la continuidad narrativa e interpreta las emociones a partir de la asociación entre las imágenes, convirtiéndose en un participante activo del proceso comunicativo (Eisenstein, 2001; Aumont, 1992).

Las conclusiones de Kuleshov influyeron profundamente en el desarrollo de la teoría del montaje soviético y sirvieron de base para las investigaciones posteriores de Sergei Eisenstein sobre el montaje intelectual. En la actualidad, el efecto Kuleshov continúa siendo uno de los principios fundamentales del lenguaje audiovisual y demuestra que el montaje constituye un proceso de construcción del significado más que una simple técnica de unión entre planos (Dancyger, 2013; Murch, 2004).

8.5. El montaje como generador de significado

La denominada escuela soviética del montaje defendía que el auténtico lenguaje del cine no residía únicamente en las imágenes registradas por la cámara, sino en la forma en que estas eran organizadas mediante el montaje. Desde esta perspectiva, el significado cinematográfico surge de la relación establecida entre los diferentes planos y no de cada imagen considerada de

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Figura 126. El montaje como generador de significado.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

forma aislada. Esta concepción transformó profundamente la teoría del cine y continúa influyendo en la realización audiovisual contemporánea (Eisenstein, 2001; Bordwell *et al.*, 2020).

Sergei Eisenstein desarrolló la denominada teoría del montaje intelectual, según la cual la confrontación entre dos imágenes genera una idea nueva que no existe en ninguno de los planos por separado. Para Eisenstein, el montaje debía provocar una respuesta intelectual y emocional en el espectador, convirtiéndose en el principal mecanismo de construcción del significado cinematográfico (Eisenstein, 2001).

Dziga Vertov defendía un modelo basado en la capacidad documental de la cámara. Su propuesta del cine-ojo (Kino-Eye) consideraba que el montaje permitía revelar aspectos de la realidad que el ojo humano no era capaz de percibir directamente, otorgando al cine una función de conocimiento y transformación social (Vertov, 1984).

Vsevolod Pudovkin concebía el montaje como un proceso de construcción progresiva del relato mediante la asociación lógica y emocional de los planos. A diferencia de Eisenstein, que enfatizaba el conflicto entre imágenes, Pudovkin otorgaba mayor importancia a la continuidad narrativa y a la articulación gradual del significado cinematográfico (Pudovkin, 1958).

A pesar de sus diferencias teóricas, estos autores coincidían en una idea fundamental: el montaje constituye el principal recurso del lenguaje cinemato-

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

gráfico para construir significado, organizar el tiempo y el espacio narrativos y orientar la interpretación del espectador. Sus aportaciones continúan siendo una referencia esencial para comprender la narrativa audiovisual contemporánea (Aumont, 1992; Dancyger, 2013).

8.6. Tipos de montaje

El montaje puede clasificarse atendiendo a la función narrativa y comunicativa que desempeña dentro de la obra audiovisual. Aunque en la práctica estos tipos suelen combinarse entre sí, su diferenciación resulta útil para comprender las distintas estrategias utilizadas en la construcción del relato cinematográfico y audiovisual (Dancyger, 2013; Bordwell *et al.*, 2020).

El montaje narrativo tiene como objetivo principal construir una historia de forma clara, lógica y comprensible para el espectador. La continuidad entre los planos facilita la comprensión de las acciones, de las relaciones entre los personajes y del desarrollo temporal de la narración. Este tipo de montaje constituye la base del cine clásico, de la mayor parte de las series de ficción y de numerosas producciones televisivas contemporáneas (Bordwell *et al.*, 2020).

El montaje descriptivo prioriza la presentación ordenada de la información antes que la intensidad dramática. Su finalidad consiste en mostrar espacios, procesos, objetos o acontecimientos de manera comprensible, facilitando la observación y el análisis por parte del espectador. Resulta especialmente frecuente en documentales, reportajes, vídeos educativos y producciones divulgativas (Dancyger, 2013).

El montaje expresivo busca provocar una respuesta emocional mediante la organización del ritmo, la duración de los planos y la combinación de las imágenes. En este tipo de montaje, el tiempo de permanencia de cada plano, la velocidad de los cortes y la relación entre imagen y sonido adquieren una importancia decisiva para construir tensión, dinamismo, serenidad o cualquier otra emoción que la narración pretenda transmitir (Pearlman, 2025; Murch, 2004).

El montaje ideológico utiliza la asociación entre imágenes para construir argumentos, transmitir ideas o defender determinados posicionamientos sociales, culturales o políticos. Mediante la relación entre planos, el montaje invita al espectador a establecer conexiones intelectuales que van más allá del contenido literal de las imágenes. Este recurso ha sido ampliamente utilizado en el cine político, el documental crítico y la comunicación social (Eisenstein, 2001).

El montaje poético concede prioridad a las asociaciones visuales, simbólicas y estéticas sobre la continuidad narrativa convencional. La relación entre los planos responde principalmente a criterios expresivos, metafóricos o

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Figura 127. Tipos de montaje.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

emocionales, permitiendo construir significados abiertos y favoreciendo una interpretación más activa por parte del espectador. Este tipo de montaje es habitual en el cine de autor, el ensayo audiovisual y determinadas producciones experimentales (Aumont, 1992; Dancyger, 2013).

En la producción audiovisual contemporánea, estos tipos de montaje rara vez aparecen de forma aislada. Una misma obra puede combinar estrategias narrativas, expresivas e ideológicas según las necesidades de cada secuencia, demostrando que el montaje constituye un recurso flexible cuya finalidad última consiste en organizar el significado del relato audiovisual (Bordwell *et al.*, 2020).

8.7. El montaje de continuidad

El montaje de continuidad constituye el modelo narrativo predominante en el cine clásico, la televisión, las series y gran parte de la producción audiovisual contemporánea. Su finalidad consiste en organizar las imágenes y los sonidos de forma que el espectador perciba la narración como un desarrollo continuo y coherente, sin que las transiciones entre los diferentes planos llamen la atención sobre el propio proceso de montaje (Bordwell *et al.*, 2020; Dancyger, 2013).

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

Figura 128. El montaje de continuidad.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

La principal característica de este sistema consiste en crear la ilusión de continuidad espacial y temporal entre planos registrados de forma independiente. Aunque una escena pueda haberse grabado en diferentes momentos, localizaciones o jornadas de rodaje, el montaje permite que el espectador la perciba como una única acción desarrollada de forma natural (Murch, 2004).

Para conseguir este efecto, el montaje de continuidad se apoya en varios principios fundamentales. La coherencia espacial mantiene una orientación constante del espacio representado, permitiendo que el espectador comprenda la posición relativa de los personajes y de los objetos. La coherencia temporal organiza las acciones respetando una secuencia lógica que facilita la comprensión del relato. La continuidad de acción garantiza que los movimientos iniciados en un plano concluyan de forma natural en el siguiente, mientras que la continuidad visual preserva la estabilidad de elementos como la iluminación, el vestuario, la posición de los personajes y la composición de la imagen (Bordwell *et al.*, 2020; Dancyger, 2013).

El resultado de la aplicación de estos principios es una narración fluida que permite al espectador concentrarse en la historia sin percibir las operaciones de montaje. Esta aparente invisibilidad constituye precisamente una de las mayores fortalezas del montaje de continuidad y explica su amplia implantación en la producción audiovisual profesional (Murch, 2004; Pearlman, 2025).

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

La continuidad no constituye una obligación absoluta. Numerosos autores utilizan rupturas deliberadas de estos principios con fines expresivos, generando sorpresa, tensión, desorientación o nuevas formas de interpretación narrativa. En estos casos, la discontinuidad deja de ser un error para convertirse en un recurso creativo al servicio del relato (Aumont, 1992; Bordwell *et al.*, 2020).

8.8. El raccord

El raccord hace referencia al conjunto de principios que garantizan la continuidad visual y sonora entre planos consecutivos durante el montaje. Su principal finalidad consiste en evitar rupturas perceptibles que puedan distraer al espectador o dificultar la comprensión de la narración. Gracias al raccord, acciones registradas en momentos y lugares diferentes pueden percibirse como una única secuencia continua y coherente (Bordwell *et al.*, 2020; Dancyger, 2013).

El raccord de movimiento garantiza que una acción iniciada en un plano continúe de forma natural en el siguiente. La continuidad del desplazamiento permite que el espectador perciba la acción como un único acontecimiento, aunque haya sido registrada mediante diferentes tomas (Murch, 2004).

El raccord de dirección mantiene la orientación de los desplazamientos dentro del espacio audiovisual. Cuando un personaje avanza hacia una determinada dirección en un plano, debe conservar esa orientación en el plano siguiente para evitar confusión espacial y preservar la coherencia narrativa (Bordwell *et al.*, 2020).

El raccord de mirada asegura que la dirección visual de los personajes resulte coherente con aquello que observan. La correcta relación entre un personaje que mira y el objeto o persona observados facilita la comprensión de las relaciones espaciales y constituye uno de los principios fundamentales del montaje de continuidad (Aumont, 1992).

El raccord de vestuario y caracterización garantiza que la apariencia de los personajes permanezca constante entre planos consecutivos. Cambios involuntarios en la ropa, el peinado, el maquillaje o los accesorios pueden romper la ilusión de continuidad y afectar a la credibilidad de la narración (Millerson, 2007).

El raccord de iluminación mantiene la coherencia de la dirección, intensidad, calidad y temperatura de la luz entre diferentes planos pertenecientes a una misma secuencia. La continuidad lumínica resulta esencial para preservar la unidad visual del relato y evitar cambios perceptibles durante el montaje (Brown, 2021).

Además de estos tipos, en la práctica profesional adquieren especial importancia el raccord de eje, que respeta la orientación espacial de la escena me-

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

Figura 129. El raccord.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

diante la conocida regla de los 180 grados, y el raccord sonoro, que mantiene la continuidad de ambientes, diálogos y efectos entre los distintos planos de una secuencia (Dancyger, 2013; Chion, 1993).

En conjunto, el raccord constituye uno de los principales mecanismos que permiten construir una narración audiovisual fluida y coherente. Aunque en determinadas producciones la ruptura deliberada del raccord puede emplearse con fines expresivos, en la mayor parte del cine narrativo su correcta aplicación resulta esencial para favorecer la inmersión del espectador en la historia (Murch, 2004).

8.9. La regla de los 180 grados

La regla de los 180 grados constituye uno de los principios fundamentales del montaje de continuidad y de la planificación audiovisual. Su finalidad consiste en preservar la orientación espacial del espectador mediante el mantenimiento de un mismo eje imaginario durante la grabación y el montaje de una escena. Gracias a este procedimiento, las relaciones espaciales entre los personajes y los objetos permanecen constantes, facilitando la comprensión de la acción (Bordwell *et al.*, 2020; Dancyger, 2013).

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Figura 130. La regla de los 180º.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

Cuando dos personajes interactúan o un sujeto desarrolla una acción determinada, puede trazarse un eje de acción imaginario que une los principales elementos de la escena. Mientras la cámara permanezca situada en uno de los lados de ese eje, la dirección de las miradas, los desplazamientos y la posición relativa de los personajes se mantienen coherentes para el espectador. De este modo, cada plano complementa al anterior sin generar desorientación espacial (Murch, 2004).

La principal ventaja de la regla de los 180 grados consiste en facilitar una lectura clara del espacio narrativo. El espectador puede identificar con facilidad quién mira a quién, hacia dónde se desplazan los personajes y cuál es la organización espacial de la escena, sin necesidad de reconstruir continuamente la posición de los elementos representados (Bordwell *et al.*, 2020).

La regla de los 180 grados no constituye una norma absoluta. Su ruptura puede emplearse deliberadamente para generar desconcierto, tensión, conflicto o desorientación psicológica, siempre que responda a una intención narrativa claramente justificada. En estos casos, el cambio de eje deja de ser un error técnico para convertirse en un recurso expresivo del lenguaje audiovisual (Dancyger, 2013; Aumont, 1992).

Cuando resulta necesario cruzar el eje durante una secuencia, es habitual utilizar planos de transición, movimientos de cámara o planos neutros que

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

Figura 131. La regla de los 30º.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

permitan reorientar progresivamente al espectador y mantener la continuidad espacial del relato (Murch, 2004; Millerson, 2007).

8.10. La regla de los 30 grados

La regla de los 30 grados constituye uno de los principios clásicos del montaje de continuidad y se aplica cuando se realizan dos planos consecutivos sobre un mismo sujeto o una misma acción. Según esta recomendación, la posición de la cámara debe variar aproximadamente 30 grados respecto al plano anterior, o bien modificar de forma significativa el tamaño del plano, con el fin de que el cambio resulte claramente perceptible para el espectador (Bordwell *et al.*, 2020; Dancyger, 2013) (véase la figura 131).

El objetivo principal de esta regla consiste en evitar los denominados saltos de montaje (jump cuts), que se producen cuando dos planos demasiado similares aparecen consecutivamente. En estas situaciones, el espectador percibe un cambio brusco en la posición del sujeto o de la cámara que rompe la continuidad visual y genera una sensación de discontinuidad no deseada (Murch, 2004).

La aplicación de la regla de los 30 grados favorece una transición más fluida entre planos y contribuye a mantener la continuidad narrativa de la escena.

Además de modificar el ángulo de cámara, también es habitual combinar este recurso con variaciones en el tamaño del plano, pasando, por ejemplo, de un plano general a un plano medio o de un plano medio a un primer plano, reforzando así la progresión visual de la secuencia (Bordwell *et al*., 2020; Pearlman, 2025).

Al igual que ocurre con la regla de los 180 grados, la ruptura deliberada de esta recomendación puede utilizarse como un recurso expresivo. En determinados géneros o estilos audiovisuales, el jump cut se emplea intencionadamente para transmitir dinamismo, fragmentación temporal, urgencia o determinadas sensaciones psicológicas. Este procedimiento es frecuente en videoclips, publicidad, documentales contemporáneos y contenidos para plataformas digitales (Dancyger, 2013; Murch, 2004).

La regla de los 30 grados debe entenderse como una herramienta para facilitar la continuidad visual y no como una norma inalterable. Su aplicación o su ruptura dependerán siempre de la intención narrativa y del efecto que el realizador desee provocar en el espectador (Aumont, 1992).

8.11. Ritmo audiovisual

El ritmo audiovisual hace referencia a la organización temporal de las imágenes y los sonidos dentro de una obra audiovisual. Su construcción depende de la duración de los planos, de la velocidad de las transiciones, de la organización de las acciones y de la interacción entre la imagen, el sonido y la música. El ritmo constituye uno de los principales recursos del montaje para dirigir la atención del espectador, modular la intensidad emocional y organizar el desarrollo narrativo (Pearlman, 2025; Murch, 2004).

Un ritmo lento suele caracterizarse por planos de mayor duración, movimientos pausados y transiciones menos frecuentes. Este tipo de construcción temporal favorece la contemplación, la reflexión y la observación detallada del espacio o de los personajes. Es habitual en el cine de autor, el documental observacional y determinadas secuencias dramáticas donde se pretende potenciar la carga emocional de la escena (Dancyger, 2013).

Un ritmo rápido utiliza planos breves, mayor frecuencia de cortes y una organización dinámica de las acciones. Este planteamiento incrementa la sensación de tensión, energía y movimiento, siendo característico de secuencias de acción, deportes, videoclips, publicidad y numerosos contenidos destinados a plataformas digitales (Bordwell *et al*., 2020).

El ritmo audiovisual no depende exclusivamente de la duración de los planos. También intervienen otros factores como la música, los diálogos, los efectos sonoros, la velocidad de los movimientos de cámara, la interpretación de los actores, la composición visual y la intensidad de las acciones representadas. La interacción de todos estos elementos determina la percepción temporal

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

Figura 132. El ritmo.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

del espectador y contribuye decisivamente a la construcción del significado audiovisual (Pearlman, 2025; Chion, 1993).

El ritmo constituye una decisión narrativa antes que un simple recurso técnico. Su adecuada planificación permite organizar la atención del espectador, construir emociones y mantener el equilibrio entre los diferentes momentos de la narración, adaptando la intensidad del relato a las necesidades expresivas de cada secuencia (Murch, 2004; Dancyger, 2013).

8.12. Transiciones audiovisuales

Las transiciones audiovisuales constituyen los procedimientos mediante los cuales el montaje establece la relación entre planos, escenas o secuencias. Su función principal consiste en organizar la continuidad narrativa, facilitar la comprensión del paso del tiempo o del cambio de espacio y modular el ritmo del relato. Aunque las aplicaciones informáticas ofrecen una gran variedad de efectos de transición, la producción audiovisual profesional utiliza únicamente aquellos que poseen una justificación narrativa clara (Murch, 2004; Dancyger, 2013).

El corte directo constituye la transición más utilizada en cine, televisión y producción audiovisual contemporánea. Consiste en pasar de un plano a otro

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Figura 133a. Las transiciones.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

sin efectos intermedios, favoreciendo una narración fluida y una continuidad prácticamente invisible para el espectador. Su sencillez y eficacia explican que represente la inmensa mayoría de las transiciones empleadas en la producción profesional (Bordwell *et al.*, 2020).

El fundido a negro se produce cuando la imagen desaparece progresivamente hasta quedar completamente oscura. Tradicionalmente se utiliza para indicar el final de una secuencia, un cambio importante de escenario, una elipsis temporal o la conclusión de la obra audiovisual. Su utilización aporta una sensación de cierre y de pausa narrativa (Dancyger, 2013).

El fundido encadenado o encadenado consiste en la superposición progresiva de dos imágenes, de modo que una desaparece mientras la siguiente aparece simultáneamente. Este recurso suele emplearse para representar transiciones temporales suaves, recuerdos, sueños o cambios de localización donde se pretende mantener una continuidad visual y emocional entre ambas escenas (Murch, 2004).

La cortinilla sustituye una imagen por otra mediante un desplazamiento gráfico que recorre la pantalla. Aunque fue ampliamente utilizada en la televisión clásica y en determinados géneros audiovisuales, su presencia en la narrativa cinematográfica contemporánea es mucho menos frecuente, reservándose principalmente para programas de entretenimiento, retransmisiones

deportivas o determinados productos audiovisuales de carácter divulgativo (Millerson, 2007).

En la práctica profesional, la selección de una transición debe responder siempre a una intención narrativa. El uso indiscriminado de efectos visuales puede distraer al espectador y romper la continuidad del relato. La recomendación general consiste en priorizar el corte directo siempre que la narración no requiera una transición específica que aporte información adicional sobre el paso del tiempo, el cambio de espacio o el estado emocional de los personajes (Murch, 2004; Bordwell *et al.*, 2020) (véase la figura 133a).

8.13. El montaje sonoro

El montaje sonoro comprende el proceso de selección, organización y sincronización de todos los elementos acústicos que forman parte de una producción audiovisual. Al igual que ocurre con el montaje de imagen, su finalidad no consiste únicamente en ordenar materiales, sino en construir una narrativa sonora coherente capaz de complementar, enriquecer y ampliar el significado de las imágenes (Chion, 1993; Holman, 2010).

Durante la edición sonora se organizan los diálogos, los ambientes, la música, los efectos sonoros y los silencios, integrándolos dentro de una estructura narrativa común. Cada uno de estos elementos cumple una función específica, pero es su combinación la que permite construir un paisaje sonoro equilibrado y coherente con la intención expresiva de la obra audiovisual (Sonnenschein, 2001).

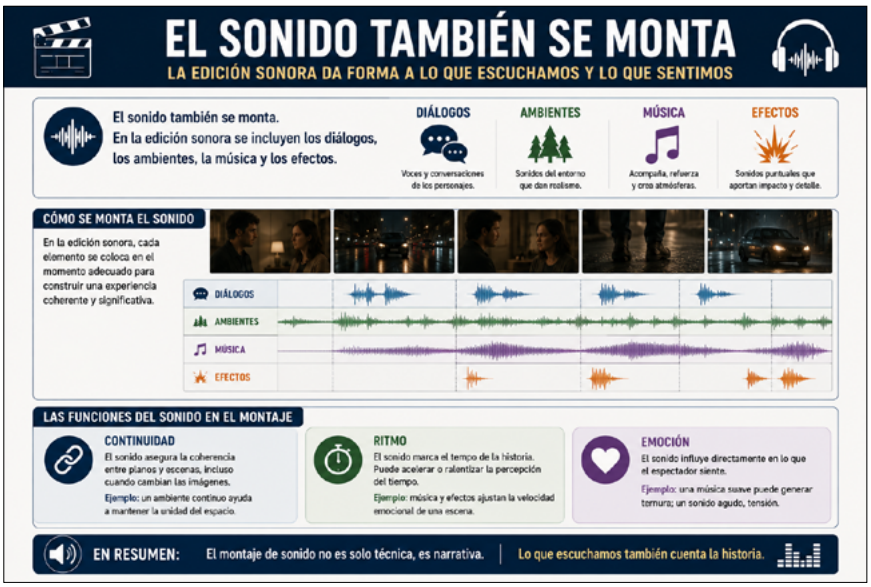
Una de las principales funciones del montaje sonoro consiste en garantizar la continuidad acústica entre planos y secuencias. La correcta transición de ambientes, voces y efectos evita rupturas perceptibles y favorece la sensación de unidad narrativa, incluso cuando las imágenes han sido registradas en momentos o localizaciones diferentes (Chion, 1993).

El montaje sonoro también desempeña un papel decisivo en la construcción del ritmo audiovisual. La duración de los silencios, la aparición de determinados efectos, la sincronización con la música o la cadencia de los diálogos modifican la percepción temporal de la secuencia y condicionan la intensidad emocional del relato. El ritmo audiovisual surge de la interacción constante entre el montaje de imagen y el montaje sonoro (Pearlman, 2025; Murch, 2004).

El montaje sonoro contribuye de manera decisiva a la construcción emocional de la obra audiovisual. La combinación de voces, música, ambientes y silencios permite crear atmósferas, reforzar el dramatismo de una escena, anticipar acontecimientos o dirigir la atención del espectador hacia determinados elementos narrativos. De este modo, el sonido deja de ser un complemento de la imagen para convertirse en un componente esencial del lenguaje audiovisual (Chion, 1993; Sonnenschein, 2001) (véase la figura 133b).

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Figura 133b. El montaje sonoro.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

8.14. El montaje en distintos formatos audiovisuales

El montaje audiovisual adopta características diferentes según el formato, el medio de distribución y los objetivos comunicativos de cada producción. Aunque los principios básicos del lenguaje audiovisual permanecen constantes, la duración de los planos, el ritmo, las transiciones y la organización narrativa se adaptan a las expectativas de la audiencia y a las particularidades de cada contexto de difusión (Bordwell *et al.*, 2020; Dancyger, 2013).

En el cine, el montaje suele orientarse hacia el desarrollo progresivo de la narración, favoreciendo la continuidad espacial y temporal y permitiendo construir personajes, conflictos y emociones a lo largo de un relato de mayor duración. La planificación del ritmo responde a las necesidades dramáticas de cada secuencia y no únicamente a la velocidad de los cortes (Murch, 2004).

En el documental, el montaje combina la organización de la información con la construcción emocional del relato. La selección y ordenación de entrevistas, imágenes de archivo, ambientes y recursos visuales permite estructurar un discurso que informa, interpreta la realidad y, en muchas ocasiones, propone una determinada mirada sobre los hechos representados (Nichols, 2017).

Los informativos televisivos priorizan la claridad expositiva y la comprensión inmediata del mensaje. El montaje organiza la información siguiendo

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

Figura 134. El montaje según el formato audiovisual.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

una estructura lógica y favorece la continuidad entre imágenes, locuciones y declaraciones, evitando recursos que puedan dificultar la interpretación de los acontecimientos (Millerson, 2007).

En la publicidad, el montaje se caracteriza por una elevada intensidad narrativa y una fuerte capacidad de síntesis. La duración reducida de las piezas obliga a organizar la información de forma muy eficiente, utilizando ritmos dinámicos, asociaciones visuales y una estrecha coordinación entre imagen, sonido y música para captar rápidamente la atención del espectador y reforzar el recuerdo del mensaje (Dancyger, 2013).

En las redes sociales y en las plataformas digitales, el montaje adquiere un ritmo aún más acelerado. La competencia por captar la atención durante los primeros segundos favorece la utilización de planos breves, cortes frecuentes, subtítulos, grafismos y formatos adaptados al consumo en dispositivos móviles. La duración reducida de los contenidos exige una planificación narrativa especialmente precisa y una elevada capacidad de síntesis audiovisual (Torres-Toukoumidis & Marín-Gutiérrez, 2020; Scolari, 2013).

El montaje no constituye un procedimiento uniforme, sino un recurso flexible que adapta sus estrategias a las características de cada formato audiovisual. El profesional de la edición debe comprender las particularidades narrativas de cada medio para construir relatos eficaces y adecuados a las expectativas

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Figura 135. El montaje para TikTok y reels.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

de sus audiencias (Pearlman, 2025; Bordwell *et al.*, 2020).

8.15. El montaje para TikTok y Reels

La consolidación de plataformas como TikTok, Instagram Reels y YouTube Shorts ha dado lugar a nuevas formas de montaje adaptadas al consumo audiovisual en dispositivos móviles. A diferencia del montaje cinematográfico tradicional, estas producciones se caracterizan por una elevada velocidad narrativa, una fuerte capacidad de síntesis y una planificación específicamente diseñada para captar la atención del usuario desde los primeros segundos de reproducción (Scolari, 2013; Torres-Toukoumidis & Marín-Gutiérrez, 2020).

Entre las características más habituales de este tipo de montaje destacan la utilización de planos de corta duración, cortes rápidos, formatos verticales, subtítulos permanentes, textos en pantalla, grafismos, música continua y un ritmo visual muy dinámico. La combinación de estos recursos permite transmitir una gran cantidad de información en pocos segundos y facilita la adaptación del contenido a los hábitos de consumo propios de las plataformas digitales (Torres-Toukoumidis & Marín-Gutiérrez, 2020).

El objetivo principal de este modelo de edición consiste en retener la atención del espectador durante los primeros segundos, ya que las plataformas digitales favorecen un consumo rápido basado en el desplazamiento continuo (scroll). El inicio del vídeo adquiere una importancia decisiva y suele incorporar elementos visuales o sonoros capaces de despertar inmediatamente el interés de la audiencia (Scolari, 2013).

La rapidez del montaje no debe confundirse con la ausencia de planificación narrativa. Incluso en contenidos de muy corta duración, la organización de los planos, el ritmo de la edición y la relación entre imagen, sonido y texto continúan respondiendo a decisiones comunicativas orientadas a construir un mensaje claro y eficaz. El montaje para redes sociales representa una adaptación del lenguaje audiovisual clásico a un nuevo contexto de consumo, pero mantiene los principios fundamentales de organización

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

narrativa desarrollados por la teoría del montaje (Bordwell *et al.*, 2020; Pearlman, 2025).

La creciente importancia de estas plataformas ha convertido el montaje vertical en una competencia profesional imprescindible para realizadores, productores y creadores de contenido. En la actualidad, numerosas producciones planifican desde su origen diferentes versiones del mismo material audiovisual para adaptarlo simultáneamente al cine, la televisión, las plataformas de streaming y las redes sociales, optimizando así su alcance comunicativo y su difusión multiplataforma (Ruiz San Miguel *et al.*, 2016; Torres-Toukoumidis & Marín-Gutiérrez, 2020).

8.16. Inteligencia Artificial y edición audiovisual

La inteligencia artificial está transformando profundamente los procesos de edición audiovisual mediante la automatización de numerosas tareas técnicas y organizativas. Los sistemas actuales son capaces de detectar silencios, generar subtítulos automáticos, identificar rostros, clasificar materiales, seleccionar tomas, sincronizar imagen y sonido, crear versiones adaptadas para diferentes plataformas y automatizar procesos repetitivos del flujo de trabajo de postproducción (Hinojosa Becerra, Marín-Gutiérrez, & Maldonado Espinosa, 2024; Torres-Toukoumidis & León-Alberca, 2024).

Estas herramientas permiten reducir considerablemente los tiempos de edición y mejorar la eficiencia de la producción, especialmente en proyectos con grandes volúmenes de material audiovisual. La IA facilita la organización de archivos, la búsqueda inteligente de secuencias, la generación automática de subtítulos y la adaptación del contenido a diferentes formatos de distribución, optimizando la producción multiplataforma (Brown, 2021).

La inteligencia artificial identifica principalmente patrones técnicos, pero carece de la capacidad para interpretar plenamente las emociones, el contexto narrativo, la intención dramática o el significado simbólico de una secuencia. La decisión sobre qué plano utilizar, cuándo realizar un corte, cómo organizar el ritmo del relato o qué emoción transmitir continúa dependiendo del criterio creativo del editor y del realizador (Murch, 2004; Hinojosa Becerra *et al.*, 2024).

La inteligencia artificial debe entenderse como una herramienta de apoyo a la edición y no como un sustituto del montador. La construcción del significado audiovisual sigue siendo una actividad creativa basada en la sensibilidad narrativa, la experiencia profesional y la capacidad para organizar imágenes y sonidos en función de los objetivos comunicativos del proyecto (Dancyger, 2013; Torres-Toukoumidis & León-Alberca, 2024).

ISBN: 978-84-10176-27-0
Técnica y edición de vídeo y sonido
Colección Contextos, 55, Serie Códigos Mediáticos, 3

Figura 136. La IA y el montaje audiovisual.



Fuente: Elaboración propia apoyada en inteligencia artificial.

Errores frecuentes en la edición audiovisual

Entre los errores más habituales de los editores que se inician en la producción audiovisual destaca la incorporación de cortes innecesarios, que interrumpen la continuidad narrativa y dificultan la comprensión de la historia. Del mismo modo, un ritmo excesivamente acelerado puede provocar fatiga visual y reducir la capacidad del espectador para procesar la información presentada (Pearlman, 2025)(véase la figura 136).

Otro problema frecuente consiste en la falta de raccord entre planos consecutivos, generando confusión espacial o temporal. El abuso de transiciones y efectos visuales suele producir una apariencia poco profesional cuando estos recursos no responden a una necesidad narrativa claramente justificada (Dancyger, 2013).

También resulta habitual descuidar el montaje sonoro, relegándolo a un segundo plano respecto a la imagen. Una mezcla deficiente, una música excesivamente dominante o una continuidad acústica insuficiente pueden disminuir considerablemente la calidad percibida de la producción audiovisual y dificultar la comprensión del mensaje (Chion, 1993; Holman, 2010).

Una edición eficaz no depende de la cantidad de efectos utilizados ni de la velocidad del montaje, sino de la capacidad para organizar las imágenes y

https://doi.org/10.52495/c8.emcs.51.c55

los sonidos de forma coherente con la narración. La simplicidad, la claridad narrativa y la continuidad suelen constituir los principales indicadores de un montaje profesional (Murch, 2004).

Caso práctico

Realiza una entrevista institucional universitaria. El material de que vas a disponer es realizar una entrevista principal, crear u obtener los recursos audiovisuales para el soporte de la entrevista y grabar imágenes del campus universitario. La estrategia de montaje es seleccionar las mejores respuestas, organizar bien la narrativa, incorporar los recursos visuales, añadir la música, ajustar bien el ritmo y corregir la continuidad. El resultado es un vídeo institucional de tres minutos con narrativa clara y ritmo dinámico.

A las conclusiones que llegamos en este capítulo es que el montaje constituye uno de los recursos más poderosos del lenguaje audiovisual. A través de la organización estratégica de imágenes y sonidos, el editor construye significados, controla el ritmo narrativo y dirige la experiencia emocional del espectador.

Comprender las teorías del montaje, las reglas de continuidad y los principios de edición permite transformar materiales dispersos en relatos audiovisuales coherentes y eficaces. En un entorno dominado por la producción constante de contenidos digitales, estas competencias resultan esenciales para cualquier profesional de la comunicación audiovisual.

Preguntas de reflexión

¿Por qué el efecto Kuleshov sigue siendo relevante en la actualidad?
¿Cómo influye el ritmo en la experiencia del espectador?
¿Qué ventajas ofrece el montaje de continuidad?
¿Por qué el sonido resulta fundamental en la edición?
¿Qué tareas puede automatizar la IA y cuáles siguen dependiendo del editor?

Actividad práctica

Edite una secuencia de dos minutos utilizando el mismo material bruto para crear tres versiones diferentes: una versión informativa, una versión emocional y una versión promocional. Posteriormente redacte un informe de 3.000 palabras explicando los criterios de selección, el ritmo empleado, las estrategias narrativas, las diferencias entre versiones y la influencia del montaje en la construcción del significado.

Bibliografía

Aaker, D.A. (1996). *Construir marcas poderosas*. Gestión 2000.

Adobe. (2025). *Adobe Premiere Pro User Guide*. Adobe Inc.

Adobe. (2025a). *Adobe Audition User Guide*. Adobe Inc.

Alton, J. (2013). *Painting with Light*. University of California Press.

Álvarez Olalla, M.D.P. (2021). Propuesta de Reglamento en materia de responsabilidad civil por el uso de inteligencia artificial, del Parlamento Europeo, de 20 de octubre de 2020. *Revista CESCO de Derecho de consumo*, (38), 1-10. https://doi.org/doi.org/10.18239/RCDC_2021.38.2742

Arnheim, R. (2005). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Alianza Forma.

Arruda, W., & Dixson, K. (2007). *Career distinction: Stand out by building your brand*. John Wiley & Sons.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.

Blackmagic Design. (2025). *DaVinci Resolve 20 Reference Manual*. Blackmagic Design.

Boden, M.A. (2014). *La mente creativa: Mitos y mecanismos*. Gedisa.

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2020). *El arte cinematográfico: Una introducción*. McGraw-Hill.

Bridgstock, R. (2009). *The graduate attributes we've overlooked: Enhancing graduate employability through career management skills*. *Higher Education Research & Development, 28*(1), 31-44. https://doi.org/10.1080/07294360802444347

Brown, B. (2021). *Cinematography: Theory and practice: For cinematographers and directors*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429353239

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.

Ciller, C., & Palacio, M. (2016). *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales*. Síntesis.

Dancyger, K. (2013). *Técnica del montaje cinematográfico: Historia, teoría y práctica*. Omega.

Dondis, D.A. (2015). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.

Drnas de Clément, Z. (2022). Inteligencia artificial en el derecho internacional, Naciones Unidas y Unión Europea. *Revista Estudios Jurídicos. Segunda Época*, (22). https://doi.org/10.17561/rej.n22.7524

Eco, U. (1995). *Los límites de la interpretación*. Lumen.

Eisenstein, S. . (2001). *La forma del cine*. Siglo XXI Editores.

Elliot, A.J., & Maier, M.A. (2014). *Color psychology: Effects of perceiving color on psychological functioning in humans*. *Annual Review of Psychology, 65*, 95-120. https://doi.org/10.1146/annurev-psych-010213-115035

Ferrés, J. (1996). *Televisión subliminal: Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Paidós.

Ferrés, J. (2002). *El lenguaje audiovisual: Leer el mundo a través de la pantalla*. En *El valor de la educación* (pp. 543-555). Universitas.

Field, S. (2001). *El libro del guion: Fundamentos de la escritura de guiones*. Plot Ediciones.

Florida, R. (2010). *La clase creativa: La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Paidós

Fraile Prieto, T., & Viñuela Suárez, E. (Eds.). (2022). *La música en el audiovisual contemporáneo*. Tirant Humanidades.

Freeman, M. (2020). *El ojo del fotógrafo: Composición y diseño para crear mejores fotografías*. Blume.

Goodfellow, I., Bengio, Y., & Courville, A. (2016). *Deep Learning*. MIT Press.

Hall, S. (2017). Codificar y decodificar. En E. Grimson & C. Cingolani (Comps.), *Intervenciones culturales* (pp. 233–252). Paidós.

Hart, J. (2008). *The art of the storyboard: A filmmaker's introduction*. Focal Press. https://doi.org/10.4324/9780080552781

Harvey, L. (2001). *Defining and measuring employability*. *Quality in Higher Education, 7*(2), 97–109. https://doi.org/10.1080/13538320120059990

Hinojosa Becerra, M., Marín Gutiérrez, I., & Maldonado Espinosa, M. (2024). Inteligencia Artificial y la producción audiovisual. En Á. Torres-Toukoumidis & T. León-Alberca (Coords.), *ComunicAI. La revolución de la Inteligencia Artificial en la Comunicación* (pp. 117-139). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. https://doi.org/10.52495/c6.emcs.23.ti12

Hinojosa Becerra, M., Marín-Gutiérrez, I., & Maldonado Espinosa, M. (2024a). Reflexiones sobre los desafíos de la IA en la producción audiovisual. En *Entre pantallas y realidades: Una travesía por el universo audiovisual* (pp. 777-793). McGraw Hill.

Holben, J., & Probst, C. (2022). *The Cine lens manual: The definitive filmmaker's guide to cinema optics*. Adakin Press.

Holman, T. (2010). *Sound for Film and Television*. Focal Press. https://doi.org/10.4324/9780240814322

Howkins, J. (2007). *La economía creativa: Cómo ganar dinero con las ideas*. Adhoc.

Hullfish, S. (2023). *The Art and Technique of Digital Color Correction*. Routledge. https://doi.org/10.1201/9781003383802

Jarvis, P. (2007). *Globalisation, lifelong learning and the learning society: Sociological perspectives* (Vol. 1). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203964408

Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003099857

Kuleshov, L. (1974). *Kuleshov on Film: Writings*. University of California Press.

Lidwell, W., Holden, K., & Butler, J. (2010). *Principios universales del diseño*. Blume.

Lupton, E. (2024). *Pensar con tipos*. Editorial Gustavo Gili.

Mascelli, J.V. (2013). *Los cinco principios básicos de la cinematografía*. Plot Ediciones.

McCabe, S. A., & Bernal, B.H. (2026). Perfil y funciones del eco-manager, la figura responsable de la sostenibilidad en la industria audiovisual. *Revista de Comunicación de la SEECI*, *59*, 1-29. https://doi.org/10.15198/seeci.2026.59.e924

Mercado, G. (2012). *La mirada del cineasta: Aprende (y rompe) las reglas de la composición cinematográfica*. Anaya Multimedia.

Millerson, G. (2007). *Realización y producción de televisión*. Ediciones Omega.

Murch, W. (2004). *En el momento del parpadeo*. Ocho y Medio.

Nichols, B. (2017). *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Olins, W. (1990). *Corporate Identity: Making Business Strategy Visible Through Design*. Harvard Business School Press.

Osterwalder, A., & Pigneur, Y. (2011). *Generación de modelos de negocio: Un manual para visionarios, revolucionarios y retadores*. Deusto.

Pearlman, K. (2025). *Cutting Rhythms: Creative Film Editing*. Routledge. DOI: https://doi.org/doi.org/10.4324/9781003619604

Peters, T. (1997). *The Brand Called You*. *Fast Company, 10*, 83–90. https://www.fastcompany.com/28905/brand-called-you

Pudovkin, V. I. (1958). *Film technique and film acting: The cinema writings of V. I. Pudovkin*. Vision Press.

Rodríguez Bravo, Á. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Paidós.

Roger-Monzó, V. (2022). Green shooting: análisis del discurso en la prensa de la producción audiovisual sostenible en España (2015-2019). *Cuadernos. info*, (51), 175-199. http://dx.doi.org/10.7764/cdi.51.27751

Ruiz Gómez, L.A., Hinojosa Becerra, M., Ruiz San Miguel, F.J., & Maldonado Espinosa, M. (2020). Uso de Instagram como herramienta de debate y aprendizaje. En *2020 15th Iberian Conference on Information Systems and Technologies (CISTI)* (pp. 1-6). IEEE. https://doi.org/10.23919/CISTI49556.2020.9140998

Ruiz San-Miguel, F. J., Hinojosa Becerra, M., & Marín Gutiérrez, I. (2016). Nuevos modelos de negocios en el sector audiovisual. En M. J. Barriga Cano (Coord.), *¿Nuevas alternativas de la comunicación?: Soportes, contenidos y audiencias* (pp. 52-70). Ediciones Egregius.

Rumsey, F., & McCormick, T. (2021). *Sound and recording: Applications and theory*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781000399349

Russell, S., & Norvig, P. (2024). *Inteligencia artificial: Un enfoque moderno*. Pearson.

Schawbel, D. (2011). *Me 2.0: Build a Powerful Brand to Achieve Career Success*. Kaplan Publishing.

Scolari, C.A. (2018). *Las leyes de la interfaz: Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Gedisa.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.

Torres-Toukoumidis, Á.L., & León-Alberca, T.B. (Coords.). (2024). *ComunicAI: La revolución de la inteligencia artificial en la comunicación*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Torres-Toukoumidis, Á., & Marín-Gutiérrez, I. (2020). *YouTube como objeto de investigación en la comunicación*. En *YouTube y la comunicación del siglo XXI* (pp. 87–115). CIESPAL. https://doi.org/10.16921/ciespal.14.8

Torres-Toukoumidis, Á. Marín-Gutiérrez, I. & Pallo Chiguano, J.M. (2025). Inteligencia Artificial y alfabetización mediática: Análisis bibliométrico (2013-2025). *Cuadernos del Audiovisual del Consejo Audiovisual de Andalucía*, 14, 76-100. https://doi.org/10.62269/cavcaa.58

Torres-Toukoumidis, Á., Marín-Gutiérrez, I., & Hinojosa-Becerra, M. (2022). Educación de las audiencias y desinformación en las redes sociales. En *Perspectivas transdisciplinarias sobre la comunicación estratégica digital* (pp. 42-52). McGraw-Hill.

UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) (2022). *Recomendación sobre la Ética de la Inteligencia Artificial*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000381137_spa/PDF/381137spa.pdf.multi

Van Hurkman, A. (2013). *Color Correction Handbook: Professional Techniques for Video and Cinema*. Peachpit Press.

Vertov, D. (1984). *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. University of California Press.

Wong, W. (2015). *Fundamentos del diseño*. Gustavo Gili.

Wurtzel, A., Rosenbaum, J., & Dominick, J. R. (1995). *Television production* (4th ed.). McGraw-Hill.

Yorke, M. (2006). *Employability in Higher Education: What It Is–What It Is Not*. Higher Education Academy.

Zettl, H. (2015). *Manual de producción de televisión*. Cengage Learning.

Zunzunegui, S. (2016). *Pensar la imagen*. Cátedra.