

La duración del plano como dispositivo de mediación intercultural en la circulación global del reggaetón: Evidencia desde el videoclip puertorriqueño

Shot duration as a device of intercultural mediation in the global circulation of reggaeton: Evidence from Puerto Rican music videos

A duração do plano como dispositivo de mediação intercultural na circulação global do reggaeton: Evidência a partir do videoclipe porto-riquenho

Pablo Impelluso-Cortés¹

José Patricio Pérez-Rufi²

RESUMEN: Esta investigación examina la duración del plano como variable formal del montaje y como indicador operativo de mediación intercultural en la circulación global del reggaetón. El estudio se propone describir el ritmo visual de un corpus de 29 videoclips de música urbana asociados a la producción puertorriqueña, difundidos internacionalmente entre 2010 y 2019 y seleccionados mediante un umbral de impacto extremo en YouTube (2.000 millones de reproducciones). La metodología aplica codificación plano a plano, con medición cuadro a cuadro del número de planos, el total de fotogramas y los fotogramas promedio por plano, convertidos a segundos bajo un criterio uniforme de 24 fps, y se completa con una lectura interpretativa de patrones convergentes. Los resultados muestran una segmentación intensa: media de 223 planos por pieza y 30,14 fotogramas por

¹ Pablo Impelluso-Cortés es Catedrático Auxiliar en la Universidad Ana G. Méndez y profesor desde 2013 en instituciones como AGM University Main Campus, UPR Río Piedras, Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico, Universidad del Sagrado Corazón y el Colegio de Cinematografía, Artes y Televisión. Es Doctor en Comunicación por la Universidad de Málaga (España, 2025) y cuenta con maestrías en Comunicaciones con especialidad en Periodismo (Universidad del Turabo, 2019) y en Relaciones Públicas (Universidad del Turabo, 2018), además de formación en producción y cinematografía. Su perfil combina docencia, investigación y una trayectoria profesional extensa en la industria audiovisual: ha sido ganador de 4 premios Emmy Awards y ha participado como director y editor en proyectos de cine, documentales y televisión. Es miembro del Puerto Rico Film Festival, de la Asociación de Documentalistas de Puerto Rico (AdocPR) y de la Asociación de Relacionistas de Puerto Rico (ARPR).

² José Patricio Pérez-Rufi es Profesor Titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga. Es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, licenciado en Comunicación Audiovisual por la misma Universidad y en Periodismo, con dos sexenios de investigación reconocidos. Imparte docencia en los grados y másteres de Comunicación Audiovisual desde 2008 y participa como docente en el Programa de Doctorado Interuniversitario en Comunicación. Ha sido profesor invitado en la Universidad de Puerto Rico y es miembro de grupos de investigación consolidados. Su trayectoria investigadora incluye proyectos I+D+I, varios libros monográficos, la coordinación de volúmenes colectivos y una amplia producción de capítulos y artículos en revistas académicas indexadas de referencia.

plano ($\approx 1,25$ s), con dos perfiles (mayoritario por debajo de 30 fotogramas y minoritario con planos más extensos) y predominio del corte directo (96,6%). Las conclusiones sostienen que esta gramática temporal favorece una legibilidad transnacional basada en reconocimiento rápido, con el intérprete como ancla de identificación y el entorno como soporte de códigos situados.

PALABRAS CLAVE: Comunicación intercultural; Música popular; Medios de comunicación de masas; Análisis de contenido; Industria cultural.

ABSTRACT: This paper examines shot duration as a formal editing variable and as an operational indicator of intercultural mediation in the global circulation of reggaeton. It aims to describe the visual rhythm of a corpus of 29 urban music videos associated with Puerto Rican production and distributed internationally between 2010 and 2019, selected using an extreme-impact threshold on YouTube (2 billion views). The methodology applies shot-by-shot coding, with frame-by-frame measurement of the number of shots, the total number of frames, and the average frames per shot, converted into seconds under a uniform criterion of 24 fps, and complemented by an interpretative reading of convergent patterns. The results show intense segmentation: an average of 223 shots per video and 30.14 frames per shot (≈ 1.25 s), with two profiles (a majority below 30 frames and a minority with longer shots) and an almost complete predominance of the straight cut (96.6%). The conclusions argue that this temporal grammar fosters transnational legibility based on rapid recognition, with the performer as an anchor of identification and the environment as a support for situated codes.

KEYWORDS: Intercultural communication; Popular music; Mass media; Content analysis; Cultural industry.

RESUMO: Esta investigação examina a duração do plano como variável formal da montagem e como indicador operativo de mediação intercultural na circulação global do reggaeton. O estudo visa descrever o ritmo visual de um corpus de 29 videoclipes de música urbana associados à produção porto-riquenha, difundidos internacionalmente entre 2010 e 2019 e selecionados através de um limiar de impacto extremo no YouTube (2 mil milhões de visualizações). A metodologia aplica codificação plano a plano, com medição fotograma a fotograma do número de planos, do total de fotogramas e dos fotogramas médios por plano, convertidos em segundos segundo um critério uniforme de 24 fps, e completa-se com uma leitura interpretativa de padrões convergentes. Os resultados revelam uma segmentação intensa: média de 223 planos por videoclipe e 30,14 fotogramas por plano ($\approx 1,25$ s), com dois perfis (maioritário abaixo de 30 fotogramas e minoritário com planos mais longos) e predomínio

quase absoluto do corte direto (96,6%). As conclusões sustentam que esta gramática temporal favorece uma legibilidade transnacional assente no reconhecimento rápido, com o intérprete como âncora de identificação e o ambiente como suporte de códigos situados.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação intercultural; Música popular; Meios de comunicação de massa; Análise de conteúdo; Indústria cultural.

Introducción

En las dos últimas décadas, el reggaetón y, en un sentido más amplio, la música urbana latina, han adquirido una centralidad sostenida en la cultura popular global. Su expansión combina producción localizada, intermediación industrial y consumo intensivo en plataformas, con un papel destacado de Puerto Rico como nodo creativo, simbólico e industrial (Rivera-Rideau & Torres-Leschnik, 2019; Díaz Fernández, 2021; Moreno Cazalla, 2023). Este recorrido internacional se sostiene en procesos de hibridación cultural que conectan tradiciones caribeñas con repertorios urbanos globales, al tiempo que reconfigura imaginarios de pertenencia y formas de reconocimiento en circuitos mediáticos transnacionales (Appadurai, 1996; Kraidy, 2005). Desde esta perspectiva, el género articula una doble condición: funciona como expresión situada, con marcas territoriales y memorias urbanas, y opera como mercancía cultural que circula en un entorno gobernado por infraestructuras digitales, métricas de visibilidad y estrategias de posicionamiento (Nieborg & Poell, 2018; Zuboff, 2019).

Este doble anclaje plantea un problema central para el análisis del videoclip. Por una parte, el videoclip participa en la fijación de imaginarios de pertenencia, con signos asociados a clase, género, sexualidad y disputas simbólicas en torno al cuerpo y la normatividad, asuntos que han orientado buena parte de la investigación sobre reggaetón y música urbana (Rodríguez-López, 2015; Pangol, 2018; Monedero Morales, 2020; Sánchez-Rivera, 2020; Campo *et al.*, 2022; Monedero Morales & Impelluso Cortés, 2025; Ramos Zaga, 2024; Arango, 2025). Por otra parte, el videoclip funciona como dispositivo industrial de alta eficacia comunicativa: concentra marca artística, diseño de experiencia audiovisual y captación de atención en un contexto de competencia extrema entre contenidos. En esa lógica, la circulación global del reggaetón depende tanto de su potencia cultural como de su adecuación a formas de distribución y consumo definidas por plataformas y por modelos de gobernanza que condicionan la visibilidad, la recomendación y la moderación (Gillespie, 2018; Nieborg & Poell, 2018).

En este escenario, el videoclip adquiere un lugar estratégico porque organiza la identidad pública del artista y del género en una unidad breve y altamente compartible. La teoría del videoclip

ha descrito este formato como una pieza que condensa performance audiovisual, estilización del cuerpo y construcción de un mundo visual coherente con el posicionamiento del intérprete, bajo una gramática orientada a la intensidad perceptiva y a la lectura rápida (Vernallis, 2013; Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017). El videoclip, por tanto, no actúa como mero acompañamiento musical, sino como interfaz cultural que sostiene la inteligibilidad transnacional del producto, en diálogo con las expectativas estéticas y con las condiciones industriales de circulación.

Sin embargo, el análisis académico del reggaetón ha privilegiado con frecuencia el plano discursivo y representacional por encima de la descripción sistemática de variables formales. Esta asimetría deja un margen relevante en dimensiones técnicas donde se concentra una parte decisiva de la eficacia comunicativa del videoclip, en especial la temporalidad del corte, el ritmo del montaje y la distribución de la información visual en unidades breves (Vernallis, 2013; Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017). La duración del plano ofrece, en este sentido, una vía de acceso a la gramática temporal del videoclip de música urbana, ya que permite describir con precisión la densidad del montaje, las variaciones de ritmo y la forma en que el texto audiovisual administra novedad, repetición e impacto perceptivo.

La investigación sobre cine y medios audiovisuales ha identificado regularidades temporales que sitúan la duración del plano en rangos breves, con valores próximos a los dos o tres segundos en productos dominantes (Chen *et al.*, 2020). Esta estabilidad muestra una convergencia entre convenciones industriales y condiciones perceptivas que favorecen el procesamiento rápido de estímulos visuales. A partir de corpus amplios, los trabajos de Cutting han mostrado además que los patrones de duración del plano se relacionan con estructuras narrativas y con variaciones rítmicas que contribuyen a sostener la atención, con perfiles temporales que se repiten en distintas épocas y que se intensifican en la modernidad audiovisual (Cutting *et al.*, 2011a; Cutting & Candan, 2015; Cutting, 2016). Desde enfoques estadísticos más recientes, el análisis del corte como proceso temporal también ha permitido describir la intensidad del montaje y sus cambios históricos mediante modelos que capturan la dinámica local del ritmo de edición (Redfern, 2023). Este conjunto de aportaciones sitúa la duración del plano como un indicador que trasciende lo descriptivo: conecta con condiciones de percepción, con estrategias de atención y con convenciones industriales.

La especificidad del videoclip musical refuerza la pertinencia de este enfoque. La sincronía entre sonido e imagen, el énfasis en el cuerpo y la necesidad de condensación identitaria intensifican la relevancia del montaje como organizador de estímulos; en el videoclip, música, letra e imágenes conforman una trama narrativa cuyo entrelazado depende del montaje, mientras la música cumple una función de homogeneización narrativa (Colón Zayas, 2022). La evidencia experimental sobre percepción del tiempo apoya esta intuición, ya que indica que la combinación de música de alta

excitación y montaje denso altera la experiencia subjetiva del transcurso temporal y acelera la sensación de avance (Sam & Reddy, 2023). En consecuencia, el ritmo de edición puede contribuir a producir una experiencia sensorial compartida que reduce la dependencia de claves lingüísticas y facilita la adhesión de públicos culturalmente heterogéneos, lo que abre una vía para discutir la mediación intercultural desde variables formales y medibles.

Esta orientación hacia la inteligibilidad intersemiótica se observa también en análisis críticos multimodales de videoclips latinoamericanos, donde el sentido político-identitario se organiza mediante la compenetración entre letra, imagen y códigos musicales culturalmente reconocibles. En un caso estudiado por Sapiña (2024), el propio texto verbaliza esa estrategia al proponer una “traducción” del mensaje a través de géneros musicales latinoamericanos, de forma que la comprensión del discurso se apoya en repertorios audiovisuales y sonoros compartidos.

Sobre esta base, la hipótesis que orienta este trabajo adopta una premisa formal con implicaciones interculturales: los videoclips de música urbana producidos en Puerto Rico tienden a un montaje especialmente fragmentado y este rasgo opera como mecanismo de mediación intercultural en su circulación global. En un régimen de atención sometido a la competencia y a la gobernanza de plataformas, la alternancia rápida de estímulos puede reforzar la inteligibilidad instantánea y favorecer la difusión transnacional mediante una cadena de signos visuales de reconocimiento inmediato (Vernallis, 2013; Nieborg & Poell, 2018; Zuboff, 2019).

A partir de estas consideraciones, el objetivo de este trabajo consiste en describir y discutir, mediante un análisis formal cuantitativo, la duración de los planos y el ritmo de edición en una muestra de videoclips puertorriqueños de reggaetón y *trap* latino difundidos internacionalmente entre 2010 y 2019. El estudio registra plano a plano el número de planos, el número total de fotogramas y los fotogramas promedio por plano, con el fin de identificar regularidades, variaciones y patrones temporales. La pregunta que estructura el trabajo puede formularse del siguiente modo: ¿De qué manera la duración del plano y el ritmo de edición actúan como dispositivos de mediación intercultural que favorecen la recepción y la difusión transnacional del videoclip de música urbana puertorriqueño?

1. Marco teórico

La investigación sobre reggaetón y videoclips de música urbana se ha orientado de forma predominante hacia el análisis de letras, discursos y representaciones socioculturales, con especial atención a sexualidad, normatividad, cosificación y construcción de masculinidades. En este marco, los estudios han descrito el videoclip como espacio de disputa simbólica en torno al cuerpo y a la legitimidad cultural del género, con tensiones entre estigma, visibilidad y estrategias de resignificación (Rodríguez-López, 2015; Monedero Morales, 2020; Sánchez-Rivera, 2020; Campo *et al.*, 2022;

Ramos Zaga, 2024; Monedero Morales & Impelluso Cortés, 2025). Este enfoque ha producido un mapa interpretativo valioso para comprender la dimensión cultural del fenómeno, aunque también ha contribuido a una menor sistematización del análisis formal, precisamente en variables donde se concentra una parte decisiva de la eficacia comunicativa del videoclip: escala de plano, composición, continuidad, temporalidad del corte y ritmo de edición (Vernallis, 2013; Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017; Rodríguez-López & Sedeño-Valdellós, 2017).

Cuando el videoclip se entiende como texto audiovisual, estas dimensiones no constituyen simples elecciones estilísticas. La forma regula la economía de la atención, distribuye la información visual y ordena la experiencia temporal del espectador (Higueras-Ruiz & Pérez-Rufi, 2024). En el entorno *online*, esta dimensión cobra mayor relevancia debido a la abundancia de estímulos y a la competencia entre contenidos, en un espacio donde plataformas y sistemas de recomendación condicionan la visibilidad y, con ella, la exposición repetida que sostiene la legitimidad cultural del producto (Gillespie, 2018; Nieborg & Poell, 2018; Zuboff, 2019). La noción de plataformización permite describir este escenario como un desplazamiento estructural: la producción cultural se integra en configuraciones multisectoriales dominadas por grandes plataformas y los productores culturales afrontan cambios recurrentes en gobernanza, servicios e infraestructuras (Nieborg & Poell, 2018). En este marco, el videoclip de música urbana se inserta en un régimen de circulación donde la atención constituye un recurso disputado y donde la forma audiovisual adquiere una función operativa.

La teoría del videoclip ha descrito con detalle este giro hacia la intensidad y la legibilidad rápida. Vernallis (2013) sitúa el videoclip contemporáneo en un terreno donde el corte, la fragmentación y la estilización articulan una experiencia que combina música, cuerpo y circulación digital, con un papel central del diseño sensorial y del impacto inmediato. En paralelo, la investigación centrada en metodología de análisis del videoclip ha insistido en la necesidad de abordar de manera sistemática variables formales y narrativas para comprender cómo el texto audiovisual organiza sentido, identidad y reconocimiento, sobre todo en formatos breves y altamente codificados (Sedeño-Valdellós *et al.*, 2016; Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017). En el caso de la música urbana, la forma expresa pertenencias, pero además participa en la construcción de una legibilidad transnacional mediante signos visuales de fácil reconocimiento que facilitan la circulación entre públicos heterogéneos.

En este punto, la duración del plano y el ritmo de edición se sitúan como variables decisivas. La literatura sobre duración de plano en cine y medios audiovisuales ha descrito patrones recurrentes que sitúan la media en ventanas breves. Chen *et al.* (2020) identifican un umbral de dos a tres segundos como ventana temporal dominante en la duración de planos en películas, lo que muestra límites perceptivos y convenciones industriales estables. Otros enfoques cuantitativos han aportado modelos

alternativos para describir tendencias y distribuciones. Broberg y Panagiotidis (2022) revisan trabajos sobre duración media del plano y discuten la comparación histórica y metodológica de estos indicadores. Redfern (2023), por su parte, modela el montaje como proceso puntual mediante un enfoque de Hawkes, lo que permite describir la intensidad instantánea del corte y su estructura a varias escalas. Este conjunto de estudios ofrece un marco robusto para situar el videoclip de música urbana en una discusión más amplia sobre gramática temporal audiovisual.

Los trabajos de Cutting resultan especialmente pertinentes para conectar temporalidad del plano, estructura y atención. Cutting *et al.* (2011a) muestran que la estructura en actos deja huellas medibles en la duración de los planos y en el uso de transiciones, con variaciones sistemáticas a lo largo del relato. Cutting y Candan (2015) describen tendencias históricas de aumento del ritmo en el cine popular, con descensos en la duración media del plano y con un análisis por clases de plano que permite matizar el cambio estilístico. Cutting (2016) propone una lectura de “narratología física” en la que patrones de duración de plano, transiciones y otras variables formales convergen en dimensiones estilísticas relacionadas con la capacidad de los filmes para sostener la atención. En una línea complementaria, Cutting *et al.* (2018) exploran patrones fractales en la variación temporal de planos y otras dimensiones y vinculan esas fluctuaciones con dinámicas endógenas de atención, lo que refuerza la idea de que el ritmo audiovisual puede imitar o acompañar ritmos cognitivos. Aunque estas investigaciones se centran en el cine, sus aportaciones resultan transferibles al videoclip en tanto ofrecen herramientas conceptuales y metodológicas para pensar el montaje como estrategia de administración de atención, novedad y coherencia.

La especificidad del videoclip exige, no obstante, una articulación propia. La sincronía audiovisual intensifica el papel del corte como organizador del estímulo, ya que el montaje se alinea con acentos, pulsos y clímax musicales, al tiempo que refuerza la identidad del artista mediante recurrencias visuales. La evidencia experimental respalda esta conexión: Sam y Reddy (2023) muestran que el montaje denso, combinado con música de alta excitación, modifica la percepción subjetiva del tiempo. Este hallazgo sitúa el ritmo de edición en el centro de la experiencia sensorial e invita a concluir que la temporalidad del corte contribuye a producir una forma de comprensión inmediata basada en la intensidad, la repetición y el reconocimiento. En el videoclip de música urbana, donde la presencia del intérprete y la circulación digital constituyen condiciones estructurales, esta gramática temporal puede favorecer una adhesión rápida que trasciende barreras lingüísticas y contextuales.

Desde una perspectiva intercultural, esta discusión requiere cautela conceptual. Los estudios sobre interculturalidad han mostrado que la comunicación intercultural no depende de esencias culturales, sino de procesos de traducción simbólica y de producción de inteligibilidad en contextos

atravesados por relaciones de poder. En este punto, los planteamientos críticos advierten sobre lecturas culturalistas y subrayan la necesidad de integrar lo político y lo social en la comprensión de “lo intercultural” (Simpson & Dervin, 2019). Si se traslada este principio al videoclip, la mediación intercultural puede formularse como un efecto de diseño comunicativo: una organización de signos que favorece reconocimiento rápido y que facilita la circulación en mercados heterogéneos, sin convertir esa circulación en prueba automática de entendimiento cultural pleno. En el caso del reggaetón, la discusión sobre cruces y apropiaciones resulta especialmente visible en torno a casos paradigmáticos. El análisis de Rivera-Rideau y Torres-Leschnik (2019) sobre “Despacito” muestra cómo un producto musical puede funcionar como metonimia de identidad puertorriqueña en el circuito global, al tiempo que evidencia las tensiones de atribución, traducción y legitimidad en su entrada al *mainstream*. Este tipo de aportaciones permite anclar la discusión intercultural en procesos históricos concretos y en jerarquías mediáticas.

Con estos antecedentes, el análisis del montaje como variable formal medible adquiere valor teórico y metodológico para el estudio del videoclip de reggaetón puertorriqueño. Bajo un entorno de plataformización de la producción cultural, la forma audiovisual participa en estrategias de visibilidad y compartición, a través de una gramática temporal que puede reforzar la legibilidad y la retención de la atención (Nieborg & Poell, 2018; Gillespie, 2018; Zuboff, 2019). En paralelo, la literatura cuantitativa sobre duración de plano ofrece modelos y hallazgos que permiten situar el ritmo del videoclip dentro de una discusión más amplia sobre convenciones industriales, límites perceptivos y dinámicas atencionales (Cutting *et al.*, 2011b; Cutting & Candan, 2015; Cutting, 2016; Cutting *et al.*, 2018; Chen *et al.*, 2020; Redfern, 2023). A partir de esta convergencia, la temporalidad del corte puede entenderse como una dimensión donde se cruzan cultura, industria y cognición: una forma de mediación que organiza la experiencia sensorial y que contribuye a la circulación transnacional del reggaetón desde Puerto Rico, sin sustituir el análisis cultural, sino con capacidad para complementarlo con evidencia formal y comparativa.

2. Metodología

Este estudio adopta un diseño de análisis de contenido de orientación formal, con soporte cuantitativo descriptivo y un complemento interpretativo dirigido a contextualizar las regularidades estilísticas observadas en el corpus (Neuendorf, 2017; Krippendorff, 2019). El foco metodológico se sitúa en la temporalidad del corte como variable central del montaje, entendida como indicador operativo del ritmo visual y de su capacidad para sostener una gramática reconocible en el videoclip contemporáneo (Salt, 1992; Bordwell, 2006; Vernallis, 2013). Desde esta premisa, la investigación prioriza un conjunto acotado de variables observables y replicables, alineadas con los resultados

presentados: segmentación plano a plano, duración en fotogramas, tipos de transición, velocidad de reproducción, modalidad de movimiento de cámara, escala de encuadre y configuración de personajes en pantalla (Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017; Chen *et al.*, 2020; Broberg & Panagiotidis, 2022).

La muestra reúne 29 videoclips de música urbana puertorriqueña difundidos internacionalmente entre 2010 y 2019. La selección sigue un criterio intencional orientado por la magnitud de impacto en YouTube, con el umbral de 2.000 millones de reproducciones como condición de inclusión. El propio portal de YouTube presentó “Despacito” como el vídeo más visto en la historia de la plataforma y el primero en superar los 3.000 millones de visualizaciones en 204 días (Colón Zayas, 2022), lo que contextualiza el umbral de 2.000 millones como indicador de impacto extremo. Este criterio concentra el análisis en piezas situadas en el extremo de la visibilidad y la repetición de consumo, contexto que favorece la estabilización de convenciones formales y su difusión transnacional (Vernallis, 2013; Gillespie, 2018; Nieborg & Poell, 2018). La delimitación temporal acota la fase de expansión global del reggaetón y del *trap* latino previa a la consolidación de los formatos verticales y del vídeo en plataformas como TikTok, lo que facilita una comparación interna dentro de un mismo ciclo tecnológico y de plataforma (Nieborg & Poell, 2018; Zuboff, 2019).

La unidad de análisis es el plano audiovisual, entendido como cada toma continua delimitada por un punto de corte o por una transición entre dos segmentos de imagen. El procedimiento parte de la segmentación completa de cada videoclip, con identificación secuencial de todos los cortes y el registro cuantitativo del número total de planos. Para cada obra se recoge, además, el volumen temporal global en fotogramas y el cálculo del promedio de fotogramas por plano, que opera como indicador sintético de densidad del corte y permite comparaciones entre piezas con diferente duración total (Salt, 1992; Cutting, 2016; Broberg & Panagiotidis, 2022). Dado el carácter asimétrico habitual de las distribuciones de duración del plano, el análisis descriptivo incorpora la media de cada videoclip.

La medición se realiza mediante un examen cuadro a cuadro en un entorno de edición digital, con visualización a escala de fotograma y desplazamiento preciso por la línea de tiempo para localizar el inicio y el final de cada plano. El registro temporal adopta el fotograma como unidad primaria por su precisión y por su compatibilidad con la comparación intertextual en análisis de estilo audiovisual; cuando resulta necesario expresar los datos en segundos, la conversión toma como referencia una tasa estándar de 24 fotogramas por segundo, utilizada como criterio uniforme para todo el corpus (Salt, 1992; Cutting, 2016; Chen *et al.*, 2020).

Sobre esta base se obtiene el recuento de fotogramas por plano y su agregación por videoclip. Con los valores por obra se calculan los datos estadísticos descriptivos y se evalúa la relación entre número de planos y fotogramas promedio por plano mediante correlación de Pearson, con el objetivo

de estimar la intensidad del intercambio estructural entre segmentación y continuidad perceptiva (Chen *et al.*, 2020; Broberg & Panagiotidis, 2022).

Junto a la temporalidad del plano, la investigación incorpora un conjunto de variables formales complementarias, codificadas de forma exhaustiva para cada videoclip y expresadas como proporciones sobre el total de planos y, cuando aporta precisión, sobre el total de fotogramas. En primer lugar, se codifica el tipo de transición que articula el paso entre planos, con cuatro categorías operativas: corte directo, encadenado, fundido a negro y transiciones con efecto. Dentro del corte directo se registra el *jump cut* como subcategoría, cuando se identifica un salto perceptible en continuidad espacial o corporal que intensifica el impacto del enlace (Bordwell, 2006; Vernallis, 2013). En segundo lugar, se codifica la velocidad de reproducción del material dentro del plano mediante cuatro categorías: velocidad normal, velocidad lenta, velocidad rápida y *ramping* (variación de la velocidad dentro de un mismo plano), con atención a la presencia de cambios internos de ritmo de reproducción que alteran la percepción del gesto, la coreografía o la espectacularidad. En tercer lugar, se codifica el movimiento de cámara a partir de modalidades técnicas y perceptivas que describen la textura del desplazamiento: *steadycam*, cámara en mano, cámara estática y plano aéreo; esto permite relacionar ritmo de corte y régimen de movilidad del encuadre (Pérez-Rufí & Rodríguez-López, 2017).

En cuarto lugar, se codifica la escala del encuadre mediante una tipología estándar basada en la proporción del cuerpo humano y su relación con el espacio: gran plano general, plano general, plano americano, plano medio largo, plano medio, plano medio corto, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle. Esta codificación atiende a la función del videoclip como dispositivo de performance y de legibilidad corporal, lo que justifica un registro específico de escalas medias y de inserciones de detalle por su papel en la economía del impacto visual.

Por último, se codifica la configuración de personajes en pantalla con cuatro categorías: intérprete en solitario, figurantes en solitario, convivencia intérprete-figurantes y ausencia de personajes. Esta variable permite describir, desde el plano, la alternancia entre centralidad de la figura artística y construcción del entorno social, componente relevante para comprender el videoclip como régimen de visibilidad y de marca (Pérez-Rufí & Rodríguez-López, 2017).

Todas las variables se registran en una matriz de codificación y se vuelcan a una hoja de cálculo para su tratamiento descriptivo. La lectura cuantitativa se completa con un examen interpretativo centrado en la articulación conjunta de los patrones observados. En suma, el procedimiento privilegia la trazabilidad de la medición y la comparabilidad interna del corpus, con un modelo de observación formal que conecta decisiones microtextuales del montaje y de la realización con dinámicas de visibilidad y consumo en plataformas (Neuendorf, 2017; Nieborg & Poell, 2018; Krippendorff, 2019).

3. Resultados

Identificación	Duración de planos	Duración de planos	Duración de planos
Identificación	# Planos	# Fotogramas	# Fotogramas promedio por plano
"Danza Kuduro" - Don Omar & Lucenzo (2010)	337	5619	17
"Limbo" - Daddy Yankee (2012)	334	6068	18
"6 AM" - J Balvin & Farruko (2014)	218	6600	30
"Travesuras" - Nicky Jam (2014)	172	6558	38
"El Perdón" - Nicky Jam & Enrique Iglesias (2015)	144	5381	37
"Shaky Shaky" - Daddy Yankee (2016)	294	5721	19
"Tú no vive así" - Arcángel & Bad Bunny (2016)	230	6636	29
"Hasta el amanecer" - Nicky Jam (2016)	97	5892	61
"Otra vez" - Zion, Lennox & J Balvin (2016)	186	5098	27
"Despacito" - Luis Fonsi & Daddy Yankee (2017)	224	6750	30
"Criminal" - Natti Natasha & Ozuna (2017)	247	6555	27
"Mayores" - Becky G & Bad Bunny (2017)	185	5061	27
"Se preparó" - Ozuna (2017)	258	5514	21
"Escápate conmigo" - Wisin & Ozuna (2017)	285	6503	23
"El amante" - Nicky Jam (2017)	144	6626	46
"Calma (Remix)" - Pedro Capó & Farruko (2018)	125	5674	45
"Te boté (Remix)" - Casper, Nio García, Darell, Bad Bunny, Ozuna & Nicky Jam (2018)	320	10129	32
"Taki Taki" - DJ Snake, Selena Gómez, Cardi B & Ozuna (2018)	260	5531	21
"Dura" - Daddy Yankee (2018)	214	5197	24
"El farsante" - Ozuna (2018)	213	7220	34
"I like it" - Cardi B, Bad Bunny & J Balvin (2018)	320	6142	19
"Mía" - Bad Bunny & Drake (2018)	162	5021	31
"X" - Nicky Jam & J Balvin (2018)	152	4595	30
"Culpables" - Karol G & Anuel AA (2018)	204	5516	27
"Con calma" - Daddy Yankee & Snow (2019)	154	4885	32
"China" - Anuel AA, Daddy Yankee, Karol G, Ozuna & J Balvin (2019)	255	7236	28
"No me conoce" - Jhay Cortez, J Balvin & Bad Bunny (2019)	249	7324	29
"Secreto" - Anuel AA & Karol G (2019)	124	6143	50
"Si se da (Remix)" - Myke Towers, Farruko, Arcángel, Sech & Zion (2019)	362	8039	22
MEDIA	223	6180	30

Tabla 1. Análisis formal de planos de videoclips asociados a la producción puertorriqueña. Elaboración propia.

La muestra analizada reúne 29 videoclips de música urbana asociados a la producción puertorriqueña distribuidos internacionalmente entre 2010 y 2019, codificados plano a plano mediante registro cuantitativo de número de planos, número total de fotogramas y fotogramas promedio por plano. En términos agregados, el corpus presenta una media de 223,07 planos por videoclip, con un mínimo de 97 planos y un máximo de 362, lo que confirma una estrategia de segmentación intensa en una parte sustantiva de la muestra (Vernallis, 2013; Chen *et al.*, 2020; Broberg & Panagiotidis, 2022). En paralelo, el volumen temporal total, expresado en fotogramas, se sitúa en una media de 6180,48, con un rango de entre 4595 y 10129 fotogramas, lo que introduce una variabilidad relevante en la duración total de las piezas, aunque sin alterar el predominio de un montaje de alta densidad en la organización interna del texto audiovisual.

La variable central del análisis, los fotogramas promedio por plano, alcanza una media de 30,14 fotogramas (1,25 segundos), con un núcleo mayoritario de videoclips articulados en torno a duraciones breves por unidad de plano, en línea con otras prácticas audiovisuales (Bordwell, 2006; Chen *et al.*,

2020; Broberg & Panagiotidis, 2022). El rango extremo se extiende desde 17 fotogramas por plano hasta 61, con dos polos nítidos: un grupo de videoclips que opera en una franja de alta fragmentación temporal y un segundo grupo minoritario que despliega planos relativamente más extensos, con mayor continuidad perceptiva entre unidades. En el polo de mayor densidad del corte, cuatro videoclips se sitúan en 20 fotogramas o menos por plano, con valores de 17 (“Danza Kuduro”), 18 (“Limbo”) y 19 (“Shaky Shaky”; “I Like It”), asociados además a recuentos de planos muy elevados (entre 294 y 337) que intensifican el efecto de aceleración formal (Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017; Chen *et al.*, 2020; Broberg & Panagiotidis, 2022). En el polo opuesto, “Hasta el amanecer” combina el menor recuento de planos de la muestra (97) con el mayor promedio de fotogramas por plano (61), y consolida un patrón formal más próximo a la continuidad clásica que a la fragmentación hiperdinámica dominante en el conjunto (Bordwell, 2006; Cutting, 2016).

La relación entre el número de planos y el promedio de fotogramas por plano muestra que, cuando aumenta la densidad del corte, disminuye la duración media de cada unidad. Esta asociación permite ordenar el corpus en dos perfiles descriptivos en la distribución por videoclips. Un primer perfil, mayoritario, reúne 19 de los 29 videoclips con 30 fotogramas o menos por plano, donde la temporalidad del corte prioriza la sucesión rápida de estímulos, la alternancia continua de escalas y la renovación constante del encuadre. Un segundo perfil, minoritario, se sitúa por encima de 35 fotogramas por plano y concentra piezas con menor recuento total de planos, donde el videoclip concede mayor margen a la permanencia de la acción y a la estabilización del espacio diegético (Bordwell, 2006; Vernallis, 2013; Cutting, 2016).

En la dimensión de transiciones, los resultados muestran un predominio casi absoluto del corte directo como mecanismo de ensamblaje. En promedio, el 96,6% de las transiciones del corpus corresponde al corte directo, frente a proporciones marginales de encadenados (0,5%), fundidos a negro (1,2%) y otros efectos de transición (1,8%), lo que consolida un régimen de continuidad basado en el corte entre planos, con escaso recurso a transiciones de explicitación temporal o de suavizado rítmico. Dentro del conjunto de cortes directos, el *jump cut* (salto de montaje) alcanza una media del 7,0%, lo que apunta a una estrategia puntual de intensificación del corte mediante discontinuidades internas, en línea con estéticas contemporáneas de ruptura de la continuidad que operan por acumulación de impacto visual (Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017).

La codificación de velocidad del material audiovisual ofrece un marco complementario para comprender cómo la temporalidad del plano se combina con modulaciones del movimiento. En promedio, el 75,5% de los planos se registra en velocidad normal, el 19,9% en velocidad lenta, el 1,5% en velocidad rápida y el 1,8% en *ramping* (cambio de velocidades de reproducción en el plano). Este patrón describe un equilibrio formal característico: el videoclip sostiene un flujo general de

movimiento a velocidad estándar, aunque incorpora una proporción significativa de ralentización como recurso para intensificar gestos, coreografías, exhibición corporal o momentos de énfasis performativo. La presencia muy limitada de velocidad rápida refuerza la idea de que la sensación de aceleración del videoclip de música urbana depende más de la densidad del corte y de la variación de escalas que de la aceleración temporal interna del metraje.

En cuanto al movimiento de cámara, el corpus privilegia la *steadycam* como opción dominante, con un promedio del 68% de los planos con movimiento, frente a un 18,2% de *handheld* (cámara en mano), un 10,0% de cámara estática y un 2,7% de planos aéreos. Esta distribución describe una tendencia a la movilidad estabilizada y fluida, que acompaña la performance y la puesta en escena con desplazamientos controlados, a la vez que reserva el *handheld* para introducir una textura de inmediatez o registro corporal, y utiliza el plano aéreo como marca episódica de espectacularidad espacial (Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017).

El encuadre confirma que la fragmentación temporal convive con una organización relativamente estable de escalas medias, orientadas a la legibilidad del cuerpo y del gesto del intérprete. En promedio, la composición se concentra en el plano americano (17,1% de los planos), el plano medio largo (17,6%), el plano medio (16,6%) y el plano medio corto (11,4%), mientras que el gran plano general queda en 3,9% de los planos y el primer plano alcanza el 2,5%. La presencia del plano detalle se sitúa en el 4,9%, con una función complementaria en la retórica del impacto visual. Esta estructura de escalas dibuja una gramática recurrente: el videoclip de reggaetón organiza su inteligibilidad en torno a la exposición del cuerpo, la coreografía, el movimiento y la expresividad facial, sin renunciar a inserciones de planos detalles que refuerzan la variación visual y la presencia de objetos y texturas en el corpus (Cruz-Díaz & Guerrero Moreno, 2018; Sánchez-Rivera, 2020; McCants, 2022).

Finalmente, el análisis de “personaje en pantalla” permite matizar la relación entre temporalidad del corte y estrategias de visibilidad del intérprete. En promedio, el intérprete aparece en solitario en el 40,2% de los planos, los figurantes concentran el 31,1%, la convivencia intérprete-figurantes alcanza el 24% y la ausencia total de personajes se limita al 4,8%. Esta distribución refuerza un patrón de alternancia controlada entre la centralidad de la figura autoral y la construcción del entorno social, con una presencia relevante de figuración que sostiene el régimen performativo del videoclip como escena colectiva.

La distribución muestra una alternancia entre planos centrados en el intérprete y planos de figuración o convivencia, con proporciones estables a lo largo del corpus. En conjunto, la densidad del montaje no se traduce en la desaparición del intérprete; al contrario, la fragmentación coexiste con mecanismos sistemáticos de retorno al rostro, al cuerpo y a la firma visual del artista, en coherencia

con el videoclip como dispositivo de marca y reconocimiento (Vernallis, 2013; Pérez-Rufí & Rodríguez-López, 2017; Zuboff, 2019).

4. Discusión

El criterio de selección del corpus, basado en el umbral de 2.000 millones de reproducciones en YouTube, sitúa el análisis en el extremo de la visibilidad y de la repetición de consumo, donde las lógicas de recomendación y retención condicionan con mayor intensidad la circulación de los textos. Esta delimitación concentra la observación en piezas que tienden a estabilizar convenciones formales de alta eficacia comunicativa, con capacidad de difundirse transnacionalmente como repertorios reconocibles. En este marco, la duración del plano y la densidad del corte funcionan como variables operativas para describir cómo el videoclip articula impacto perceptivo, reconocimiento de marca artística y compatibilidad con un ecosistema gobernado por métricas y atención (Nieborg & Poell, 2018; Gillespie, 2018; Zuboff, 2019).

La temporalidad del corte de plano observada en el corpus consolida una estética de alta segmentación que se alinea con tendencias generales del audiovisual contemporáneo, aunque presenta intensidades particulares en el contexto del videoclip de música urbana. La media de 30 fotogramas por plano sitúa el conjunto en una zona de duraciones breves, por debajo de la “ventana” de dos a tres segundos descrita para otros productos audiovisuales (Chen *et al.*, 2020; Broberg & Panagiotidis, 2022), es decir, 1,25 segundos, pero con una concentración amplia en torno a unidades aún más cortas cuando se atiende al grupo mayoritario de piezas por debajo o en el umbral de los 30 fotogramas. Este hallazgo resulta relevante para una lectura intercultural del videoclip por dos motivos complementarios.

En primer lugar, la reducción del tiempo disponible por unidad visual tiende a favorecer una semántica de identificación rápida, basada en signos de alta prominencia perceptiva, estereotipos visuales de género y marcadores de identidad cultural de lectura inmediata, dentro de una economía multimodal en la que el sentido se distribuye entre modos y no depende únicamente de la letra, lo que puede facilitar la circulación entre audiencias con capitales lingüísticos y culturales heterogéneos (Kraidy, 2005; Simpson & Dervin, 2019; Deardorff, 2020; Sapiña, 2024). En segundo lugar, esa misma temporalidad responde a un régimen de atención característico del entorno de plataformas, donde la competencia por la retención intensifica la presión hacia formas audiovisuales que sostienen estímulo, novedad y variación constante (Nieborg & Poell, 2018; Gillespie, 2018; Zuboff, 2019). La relación entre estos rasgos formales y la mediación intercultural se formula aquí como inferencia teórica apoyada en patrones observables del corpus y en la literatura sobre interculturalidad y plataformas, sin medición directa sobre la recepción.

El videoclip de reggaetón organiza su ritmo como intercambio medible entre densidad del corte y continuidad perceptiva (Cutting, 2016; Broberg & Panagiotidis, 2022), con dos perfiles que conviven dentro del mismo ecosistema estético-industrial. Desde una perspectiva formal, el primer perfil, mayoritario, se articula por segmentación intensa, predominio casi absoluto del corte directo y presencia apreciable del *jump cut* dentro del conjunto de transiciones, lo que consolida un montaje de impacto que se integra en estéticas de ruptura de la continuidad y en lógicas del videoclip como sucesión de atracciones audiovisuales (Bordwell, 2006; Vernallis, 2013; Viñuela Suárez, 2013). El segundo perfil, minoritario, preserva una temporalidad más amplia por plano y se apoya en un menor recuento de planos; su función, dentro del mismo espacio de circulación, permite diversificar estrategias de relato y performance y favorece un tipo de legibilidad que concede mayor peso al espacio, a la acción sostenida y a la construcción de atmósfera (Vernallis, 2013; Hernández Pérez, 2019; Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017). Esta coexistencia resulta compatible con la idea de hibridez industrial del género, donde la estandarización de ciertas convenciones convive con variaciones de estilo, marca y segmentación de públicos (Nieborg & Poell, 2018; Monedero Morales, 2020; Díaz Fernández, 2021).

En el plano intercultural, la densidad del montaje adquiere sentido cuando se considera como tecnología de mediación audiovisual más que como rasgo meramente estilístico. La interculturalidad, entendida como relación de traducción y negociación simbólica, requiere dispositivos que establezcan reconocimiento y reduzcan fricciones interpretativas en contextos de diversidad (Simpson & Dervin, 2019; Deardorff, 2020). En este corpus, la brevedad del plano opera junto con la concentración en escalas medias (plano americano, planos medios y medio cortos) y con el retorno frecuente al intérprete, lo que configura un circuito de legibilidad centrado en el cuerpo y en la performance.

En términos pragmáticos, la exposición reiterada del gesto, del rostro y de la coreografía puede facilitar una recepción apoyada en claves visuales que atraviesan barreras lingüísticas con mayor facilidad que una narración verbal compleja, y tiende a reforzar la construcción de una experiencia sensorial compartida, especialmente en circuitos de consumo dominados por la reproducción reiterada y la circulación fragmentaria (Vernallis, 2013; Viñuela Suárez, 2013; Chen *et al.*, 2020). En esta dirección, la evidencia sobre percepción temporal y excitación afectiva asociada a montajes densos y estímulos musicales intensos aporta un marco complementario: el videoclip explota una sincronía entre ritmo musical y corte visual que intensifica la activación y puede reducir umbrales de desconexión atencional, con efectos sobre la vivencia del tiempo y la retención (Chen *et al.*, 2020; Sam & Reddy, 2023).

Los resultados sobre velocidad matizan un lugar común frecuente en la descripción del videoclip de música urbana. El predominio de la velocidad normal (75,5%) y la presencia significativa

de cámara lenta (19,9%), frente a la rareza de la velocidad rápida (1,5%), indican que la “sensación” de aceleración depende ante todo de la densidad del corte, de la alternancia de escalas y de la movilidad de cámara, más que de la aceleración interna del metraje (Vernallis, 2013; Chen *et al.*, 2020; Broberg & Panagiotidis, 2022). En términos retóricos, la cámara lenta funciona como mecanismo de jerarquización de momentos: subraya la corporalidad, el lujo, la coreografía o la gestualidad del intérprete, y ordena picos de atención en un flujo marcado por la alternancia rápida entre estímulos. Esta lógica coincide con la descripción del videoclip como dispositivo estético-industrial orientado a la intensificación de la experiencia y a la articulación de marca artística mediante momentos de énfasis performativo (Vernallis, 2013; Viñuela Suárez, 2013; Pérez-Rufi & Rodríguez-López, 2017). La presencia muy minoritaria de *ramping* refuerza esta lectura: el recurso aparece como firma episódica, asociada a estilizaciones puntuales y no como estructura dominante del ritmo.

El movimiento de cámara apunta en la misma dirección. La hegemonía de la *steadycam* (68%) describe una puesta en escena que privilegia la movilidad fluida y estabilizada, con capacidad de recorrer cuerpos, coreografías y espacios sin perder legibilidad. Esta elección técnica se integra en estéticas contemporáneas del videoclip que combinan espectacularidad, continuidad de movimiento y variación constante del encuadre, lo que contribuye a sostener la atención sin depender de la complejidad narrativa (Vernallis, 2013; Viñuela Suárez, 2013; Broberg & Panagiotidis, 2022). La proporción de *handheld* (18,2%) introduce una textura de inmediatez y proximidad, con resonancias de registro “callejero” o de autenticidad performativa, especialmente relevante en géneros donde la credibilidad simbólica y la pertenencia territorial funcionan como capital cultural (Hernández Pérez, 2019; Sánchez-Rivera, 2020; McCants, 2022). El plano aéreo, aunque minoritario, añade un recurso de espectacularidad espacial y un modo de inscripción del territorio como signo, elemento importante para una lectura intercultural que atiende a cómo la imagen codifica lugar, memoria urbana y aspiraciones cosmopolitas en un mismo gesto visual (Appadurai, 1996; Kraidy, 2005; Hernández Pérez, 2019).

El encuadre completa la interpretación. La concentración en escalas medias describe un régimen de visibilidad del cuerpo y del intérprete que se ajusta al videoclip como interfaz cultural de reconocimiento, donde la identidad artística y la performatividad organizan el eje central de inteligibilidad. La presencia del plano detalle (4,9%) y de inserciones de gran plano general (3,9%) contribuye a una retórica dual: por un lado, intensificación del signo material —objetos, texturas, marcas, símbolos de estatus— y, por otro, la inscripción del espacio como escena de pertenencia y como postal de circulación global (Hernández Pérez, 2019; Zuboff, 2019). Esta combinación sostiene una semántica de legibilidad rápida, compatible con la circulación en plataformas, donde la interpretación se apoya en signos visuales densos y repetibles.

En este punto, la variable “personaje en pantalla” permite cerrar una lectura consistente con la hipótesis formal de mediación intercultural. La presencia del intérprete en solitario en torno al 40% de los planos, junto a un 24% de coexistencia con figurantes, configura una organización del texto que alterna centralidad de la marca artística y construcción del entorno social. Esta alternancia importa para la circulación transnacional: el intérprete actúa como ancla de reconocimiento global, mientras que la figuración y el entorno aportan códigos de pertenencia, territorialidad y comunidad que alimentan lecturas situadas, con capacidad de resonar en públicos diversos a través de imaginarios compartidos de lo urbano y de lo caribeño (Hernández Pérez, 2019; Díaz Fernández, 2021; McCants, 2022). La fragmentación del montaje, por tanto, no disuelve la identidad; la refuerza mediante el retorno constante al cuerpo del artista y mediante una economía de planos que sostiene repetición, visibilidad y fijación de signos. Esta lógica encaja con la economía política de plataformas, donde la visibilidad se construye a partir de la retención, la repetición y la conversión de la interacción en datos, donde el videoclip funciona como tecnología cultural e industrial de captación de atención (Gillespie, 2018; Nieborg & Poell, 2018; Zuboff, 2019).

Los resultados depurados permiten sostener una discusión en la que la temporalidad del corte se entiende como variable formal con consecuencias comunicativas e interculturales. La evidencia cuantitativa delimita un patrón dominante de alta fragmentación, con predominio del corte directo, fuerte movilidad estabilizada de cámara y concentración en escalas medias orientadas a la performance. En términos teóricos, este patrón se integra en un régimen de legibilidad transnacional, donde el videoclip organiza reconocimiento rápido y experiencia sensorial compartida. Esta lectura conecta decisiones *microformales* —duración del plano, transición, escala, velocidad— con condiciones macro de circulación, visibilidad y consumo cultural (Vernallis, 2013; Simpson & Dervin, 2019; Zuboff, 2019; Chen *et al.*, 2020).

Conclusiones

El análisis formal cuantitativo de la duración del plano y del ritmo de edición en una muestra de 29 videoclips de música urbana puertorriqueña (2010–2019), seleccionados por su impacto extremo en YouTube, sitúa el montaje como variable estructural del formato y como indicador operativo de su gramática temporal. Los resultados delimitan un patrón dominante de alta fragmentación, con una media de 30 fotogramas por plano (aproximadamente 1,25 segundos bajo el criterio de 24 fps), un recuento elevado de planos por pieza y un predominio del corte directo como mecanismo de enlace. Este perfil se integra en regularidades temporales documentadas en el audiovisual contemporáneo, aunque intensifica la brevedad de la unidad visual, y se acompaña de una relación inversa marcada entre densidad del corte y duración promedio por plano, que describe un intercambio estable entre

segmentación y continuidad perceptiva (Salt, 1992; Cutting *et al.*, 2011b; Chen *et al.*, 2020; Broberg & Panagiotidis, 2022). La trazabilidad del registro plano a plano y el uso de estadísticas descriptivas refuerzan la comparabilidad interna del corpus y permiten situar la temporalidad del corte como eje de descripción estilística dentro del ciclo tecnológico y de plataforma acotado por el estudio (Neuendorf, 2017; Krippendorff, 2019; Nieborg & Poell, 2018).

En relación con la hipótesis, la evidencia obtenida resulta consistente con la premisa de que la fragmentación del montaje puede funcionar como condición formal de mediación intercultural en la circulación *online* del videoclip de reggaetón. La brevedad del plano y la concentración en escalas medias, unidas al retorno recurrente al intérprete, configuran un circuito de legibilidad centrado en el cuerpo, la performance y la firma visual del artista, que reduce la dependencia de claves verbales complejas y refuerza el reconocimiento rápido en entornos de atención competitiva.

En este marco, la mediación intercultural se formula como inferencia teórica apoyada en patrones formales observables y en literatura sobre interculturalidad y plataformización, sin medición directa de recepción: la temporalidad del corte aparece asociada a repertorios visuales de alto impacto perceptivo y a una organización del estímulo compatible con economías de visibilidad gobernadas por métricas, recomendación y retención (Kraidy, 2005; Simpson & Dervin, 2019; Deardorff, 2020; Gillespie, 2018; Nieborg & Poell, 2018; Zuboff, 2019). Esta coherencia se refuerza con dos matices relevantes: la sensación de aceleración se explica mejor por la densidad del corte y la alternancia de encuadres que por aceleración interna del metraje; además, la fragmentación convive con mecanismos sistemáticos de retorno al intérprete, de modo que el montaje intensifica el impacto perceptivo sin diluir la centralidad de la marca artística (Vernallis, 2013; Chen *et al.*, 2020).

Las limitaciones de este trabajo se derivan del tamaño y del criterio de selección de la muestra, definido por un umbral de impacto que concentra el análisis en piezas situadas en el extremo de la visibilidad en plataforma, así como de la delimitación temporal previa a la consolidación de formatos verticales y de vídeo ultracorto. Este diseño aporta robustez descriptiva para caracterizar un patrón formal de alta circulación, aunque aconseja cautela ante generalizaciones al conjunto del urbano global y deja fuera la comprobación empírica del vínculo entre montaje y recepción intercultural. Las ampliaciones futuras deberían integrar comparativas con otras geografías y circuitos de producción, series temporales que incorporen la década de 2020 para evaluar la reconfiguración del consumo audiovisual, así como metodologías de audiencia o experimentación perceptiva que permitan contrastar de forma directa las inferencias sobre legibilidad, atención y comprensión intercultural.

Con estas precisiones, el estudio cumple su propósito: aporta evidencia sistemática sobre la gramática temporal del videoclip de música urbana de alta circulación asociado a la producción

puertorriqueña y establece una agenda de investigación sobre la relación entre forma audiovisual, gobernanza de plataformas y traducción cultural.

Este trabajo ha sido escrito en el marco del Proyecto de Investigación "Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)", Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023.

REFERÊNCIAS

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.

Arango, C. (2025). El reggaetón como problema científico. Revisión bibliométrica y estado del arte sobre reggaetón en Scopus. *Resonancias*, 29(56), 103–133. <https://doi.org/10.7764/res.2025.56.5>

Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*. University of California Press.

Broberg, F., & Panagiotidis, A. (2022). Impact of shot length and motion on cinematic tempo (Degree project in technology). KTH Royal Institute of Technology. <https://kth.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1704346&dswid=-2670>

Campo, S. S., Faure-Carvalho, A., & Vernia Carrasco, A. M. (2022). Reggaeton and representations of women: A study in secondary education. *Revista Internacional de Educación Musical*, 10(1), 25–32. <https://doi.org/10.1177/23074841221131431>

Chen, M., Cai, L., & Bao, Y. (2020). The two- to three-second time window of shot durations in movies. *PsyCh Journal*, 9(4), 516–518. <https://doi.org/10.1002/pchj.384>

Colón Zayas, E. R. (2022, septiembre 26–30). Luis Fonsi y Daddy Yankee y su “Despacito”: La nostalgia y lo religioso, tropos representacionales de un audiovisual para el populismo contemporáneo [Ponencia presentada en el GT 14 – Discurso y comunicación]. XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC), Buenos Aires, Argentina.

Cruz-Díaz, R., & Guerrero Moreno, M. del C. (2018). El género musical reggaetón. Aproximación al discurso sexual y a la cosificación de las jóvenes. En E. López Meneses, D. Cobos Sanchiz, A. H. Martín Padilla, L. Molina García, & A. Jaén Martínez (Coords.), *Experiencias pedagógicas e innovación educativa: Aportaciones desde la praxis docente e investigadora* (pp. 3683–3695). Octaedro.

Cutting, J. E. (2016). Narrative theory and the dynamics of popular movies. *Psychonomic Bulletin & Review*, (23), 1713–1734. <https://doi.org/10.3758/s13423-016-1051-4>

Cutting, J. E., Brunick, K. L., & DeLong, J. E. (2011a). How act structure sculpts shot lengths and shot transitions in Hollywood film. *Projections*, 5(1), 1–16. <https://link.gale.com/apps/doc/A385801208/AONE?u=anon~73c0edaf&sid=sitemap&xid=cb63d84f>

Cutting, J. E., Brunick, K. L., DeLong, J. E., Iricinschi, C., & Candan, A. (2011b). Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years. *I-Perception*, 2(6), 569–576. <http://dx.doi.org/10.1068/i0441aap>

Cutting, J. E., & Candan, A. (2015). Shot durations, shot classes, and the increased pace of popular movies. *Projections*, 9(2), 40–62. <https://doi.org/10.3167/proj.2015.090204>

Cutting, J. E., DeLong, J. E., & Brunick, K. L. (2018). Temporal fractals in movies and mind. *Cognitive Research: Principles and Implications*, (3), Article 8. <https://doi.org/10.1186/s41235-018-0091-x>

Deardorff, D. K. (2020). *Manual for developing intercultural competencies: Story circles*. UNESCO & Routledge.

Díaz Fernández, S. (2021). Subversión, postfeminismo y masculinidad en la música de Bad Bunny. *Investigaciones Feministas*, 12(2), 663–675. <https://doi.org/10.5209/infe.74211>

Gillespie, T. (2018). *Custodians of the internet: Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press.

Higueras-Ruiz, M. J., & Pérez-Rufi, J. P. (2024). El lenguaje audiovisual del documental aplicado a las series de televisión: estrategias retóricas e hibridación entre ficción y no ficción en televisión. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual*, 16(7), 1–14. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.5345>

Hernández Pérez, J. (2019). Espacio urbano y música popular: La (de)construcción de la ciudad de San Juan en la salsa. *Revista [IN]Genios*, 5(2), 1–10. <https://bit.ly/3YQRaIW>

Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Temple University Press.

Krippendorff, K. (2019). *Content analysis: An introduction to its methodology* (4th ed.). SAGE.

McCants, A. (2022). *La evolución de la masculinidad latina: La imagen política del reggaetón a través de la letra* [Undergraduate honors thesis]. Wellesley College Digital Scholarship and Archive. <https://repository.wellesley.edu/object/ir1737>

Monedero Morales, C. del R. (2020). Una propuesta para el análisis de los estereotipos femeninos en los videoclips de reggaeton: Caso práctico de los cuatro vídeos más vistos en 2018 en YouTube. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional de Cultura Visual*, 7(1), 13–26. <https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v7.2280>

Monedero Morales, C. del R., & Impelluso Cortés, P. (2025). Transformaciones de género en el reguetón: el impacto de Bad Bunny. *Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia*, (20), 621–649. <https://doi.org/10.18002/cg.i20.8760>

Moreno Cazalla, L. (2023). El boom de la música urbana latina y la expansión del español a nivel global. VI Encuentro Cultura e Internacionalización del Español. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.32794.25284>

Neuendorf, K. A. (2017). *The content analysis guidebook* (2nd ed.). SAGE.

Nieborg, D. B., & Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 20(11), 4275–4292. <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>

Pangol, M. P. (2018). Reggaeton and female narratives [Student scholarship/undergraduate paper]. Gettysburg College, The Cupola. https://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1725&context=student_scholarship

Pérez-Rufi, J. P., & Rodríguez-López, J. (2017). Edición del videoclip y duración del plano: Análisis del montaje de “I Took a Pill in Ibiza” (Mike Posner). *Doxa Comunicación*, (25), 149–167. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n25a7>

Redfern, N. (2023). Motion picture editing as a Hawkes process. *Journal of Data Science*, 21(1), 43–56. <https://doi.org/10.6339/22-JDS1055>

Ramos Zaga, F. (2024). El impacto del reguetón en la sexualidad juvenil: Un análisis sobre sus consecuencias culturales y sociales. *Comuni@cción: Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, 15(1), 5–17. <https://doi.org/10.33595/2226-1478.15.1.925>

Rivera-Rideau, P. R., & Torres-Leschnik, J. (2019). The colors and flavors of my Puerto Rico: Mapping “Despacito”’s crossovers. *Journal of Popular Music Studies*, 31(1), 87–108. <https://doi.org/10.1525/jpms.2019.311009>

Rodríguez-López, J. (2015). La difusión de los estereotipos de género a través de las TIC: La mujer en el vídeo musical. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (30), 1–13. <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2015.i29.06>

Rodríguez-López, J., & Sedeño-Valdellós, A. (2017). El videoclip y la comunicación socio-política: el mensaje reivindicativo en el vídeo musical. *Vivat Academia*, (138), 1–15. <https://doi.org/10.15178/va.2017.138.1-15>

Salt, B. (1992). *Film style and technology: History and analysis* (3rd ed.). Starword.

Sam, K. N., & Reddy, K. J. (2023). The effect of music and editing style on subjective perception of time when watching videos: An eye-tracking study. *Projections*, 17(2), 41–61. <https://doi.org/10.3167/proj.2023.170203>

Sapiña, J. R. (2024). Para além da disputa por América: Análise Crítica do Discurso Multimodal do videoclipe This is not America de Residente. *E- Revista De Estudos Interculturais*, (12). <https://doi.org/10.34630/e-rei.vi12.5791>

Sánchez-Rivera, R. (2020). Reggaetón, trap y masculinidades: dinámicas sociales al ritmo del perreo combativo en Puerto Rico. *Taller de Letras*, (Núm. Extra 5), 57–70. <https://doi.org/10.7764/tl57-70>

Simpson, A., & Dervin, F. (2019). The council of Europe reference framework of competences for democratic culture: Ideological refractions, othering and obedient politics. *Intercultural Communication Education*, 2(3), 102–119. <https://doi.org/10.29140/ice.v2n3.168>

Sedeño-Valdellós, A., Rodríguez-López, J., & Roger-Acuña, S. (2016). El videoclip posttelevisivo actual. Propuesta metodológica y análisis estético. *Revista Latina De Comunicación Social*, (71), 332–348. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2016-1098>

Vernallis, C. (2013). *Unruly media: YouTube, music video, and the new digital cinema*. Oxford University Press.

Viñuela-Suárez, E. (2013). El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a Internet. *Musiker*, (20), 167–185. <http://hdl.handle.net/10651/62617>

Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. PublicAffairs.