

# Televisión en directo y espectáculo musical contemporáneo: análisis audiovisual de la actuación de Rosalía y Björk en los BRIT Awards 2026

*Live Television and Contemporary Musical Spectacle: An Audiovisual Analysis of Rosalía and Björk's Performance at the BRIT Awards 2026*

**José Patricio Pérez-Rufí**

Universidad de Málaga, España

[patricioperez@uma.es](mailto:patricioperez@uma.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7084-3279>

DOI: <http://www.doi.org/10.5281/zenodo.18888882>

Marzo 2026

## Resumen

Este artículo analiza la actuación televisada de «Berghain», interpretada por Rosalía con la participación de Björk en los BRIT Awards 2026, como estudio de caso del espectáculo musical contemporáneo en televisión en directo. El objeto de estudio se centra en la construcción audiovisual de la performance y en el papel de la realización televisiva en la configuración de las dimensiones estética, narrativa y simbólica del evento. La investigación persigue tres objetivos principales: analizar la gramática audiovisual que organiza la retransmisión televisiva de la actuación; identificar las estrategias formales mediante las que la televisión transforma una interpretación en directo en un espectáculo mediado; y examinar la relación entre puesta en escena, planificación de cámara y construcción narrativa dentro de la lógica de los grandes eventos televisivos. El estudio adopta un enfoque cualitativo basado en el análisis formal audiovisual aplicado a un estudio de caso. La metodología se fundamenta en marcos analíticos consolidados para el estudio de la realización televisiva y de las actuaciones musicales en pantalla, con especial atención a variables como la escala de plano, los movimientos de cámara, el ritmo de montaje, la organización del espacio escénico y la interacción entre intérpretes y dispositivo televisivo. Los resultados revelan una gramática audiovisual cuidadosamente articulada que organiza la actuación mediante contrastes entre intimidad y espectacularidad, la alternancia entre encuadres cerrados y planos generales y la sincronía entre ritmo visual y estructura musical. El estudio concluye que las actuaciones musicales televisadas en directo funcionan como textos audiovisuales complejos en los que puesta en escena, interpretación y realización convergen para producir un auténtico acontecimiento mediático compartido.

## Palabras clave

Televisión; música popular; espectáculo; producción audiovisual; análisis audiovisual; cultura mediática.

## Abstract

This paper examines the televised performance of «Berghain» by Rosalía and Björk at the BRIT Awards 2026 as a case study of contemporary musical spectacle in live television. The object of study centres on the audiovisual construction of the performance and the role of television production in shaping the aesthetic, narrative and symbolic dimensions of the event. The research pursues three main objectives: to analyse the grammar of the televised image in the staging of a high-profile musical performance; to identify the formal strategies through which television transforms a live act into a mediated spectacle; and to assess

the relationship between staging, camera work and visual narration within the logic of contemporary broadcast events. The study adopts a qualitative case-study approach based on formal audiovisual analysis. The methodology draws on established frameworks for the analysis of television realisation and music performance on screen, with particular attention to shot scale, camera movement, editing rhythm, spatial composition and performer-camera interaction. The results reveal a carefully structured audiovisual grammar that organises the performance around contrasts between intimacy and spectacle, alternation between close framing and wide staging, and a rhythmic alignment between editing and musical structure. Television production emerges as a decisive agent in the articulation of meaning and affect. The article concludes that contemporary musical performances on live television operate as complex audiovisual texts in which staging, performance and broadcast realisation converge to construct a shared media event.

### **Keywords**

Television; popular music; spectacle; audiovisual production; audiovisual analysis; media culture.

## **1. Introducción**

La relación entre música popular y televisión constituye uno de los ejes estructurales de la cultura audiovisual contemporánea. Desde la consolidación de la televisión como medio dominante durante la segunda mitad del siglo XX, las actuaciones musicales retransmitidas en directo han articulado formas de visibilidad masiva que combinan espectáculo escénico, lenguaje audiovisual y circulación mediática global. Este tipo de emisiones se integra en una tradición televisiva que transforma la performance musical en un acontecimiento mediático capaz de concentrar atención colectiva y de generar momentos de alta intensidad simbólica dentro del calendario cultural (Dayan y Katz, 1992; Couldry, 2003).

La retransmisión televisiva en directo introduce una dimensión específica en la experiencia musical. La simultaneidad entre la ejecución escénica y su recepción mediada produce una temporalidad compartida que intensifica la percepción de acontecimiento y refuerza la implicación emocional del espectador (Scannell, 1996). En este contexto, la televisión funciona como una tecnología de organización de la atención pública que transforma la actuación musical en un evento cultural de alcance social. La puesta en escena, la iluminación, el diseño coreográfico y la planificación audiovisual se integran en un dispositivo de producción orientado a la construcción de un espectáculo audiovisual coherente, capaz de operar tanto en el espacio escénico como en la pantalla televisiva.

Las transformaciones del ecosistema mediático durante las últimas décadas han ampliado el alcance de este fenómeno. La convergencia entre televisión, plataformas digitales y redes sociales ha generado un entorno de circulación híbrido en el que los contenidos audiovisuales se expanden a través de múltiples dispositivos y formatos. En este marco, los acontecimientos televisivos adquieren nuevas formas de visibilidad que combinan la emisión en directo con la recirculación posterior de fragmentos audiovisuales en plataformas digitales (Jenkins, 2006; Couldry y Hepp, 2017;). La actuación musical televisada se inscribe así en una lógica de circulación mediática expandida, donde el espectáculo se prolonga en redes sociales, plataformas de vídeo y espacios de conversación digital.

La industria musical contemporánea ha incorporado plenamente estas dinámicas de convergencia mediática. La construcción de identidad artística y la promoción cultural se articulan a través de estrategias comunicativas que combinan producción audiovisual, marketing cultural y circulación transmedia (Sedeño-Valdellós, 2021; Pérez-Rufi *et al.*, 2025b). Las actuaciones televisivas en directo adquieren en este contexto un valor estratégico, puesto que permiten integrar dimensiones escénicas, narrativas y mediáticas en un único dispositivo espectacular capaz de generar impacto inmediato y visibilidad global.

La realización televisiva desempeña un papel decisivo en esta arquitectura comunicativa. La selección de encuadres, el ritmo de montaje y la organización del espacio visual determinan la forma en que la audiencia percibe la actuación musical. La planificación multicámara permite articular una narrativa audiovisual que orienta la mirada del espectador y convierte la performance escénica en un relato televisivo estructurado (Owens y Millerson, 2009; Zettl, 2015). En consecuencia, la experiencia del espectador televisivo depende de un sistema complejo de decisiones técnicas y estéticas que incluyen realización audiovisual, escenografía y dramaturgia musical.

El análisis de las actuaciones musicales televisadas ha adquirido una relevancia creciente dentro de los estudios sobre cultura audiovisual contemporánea. Pajala (2023) examina el Festival de Eurovisión como un dispositivo mediático que integra espectáculo televisivo, identidad cultural y circulación transnacional de la música popular. Desde una perspectiva centrada en la construcción audiovisual de las actuaciones, Panea y Pérez-Rufi (2024) describen cómo la planificación escénica, la realización televisiva y el diseño visual configuran un lenguaje audiovisual específico que organiza la relación entre música, imagen y espectáculo en este tipo de eventos. Estas aproximaciones permiten interpretar cada actuación como un texto audiovisual complejo en el que confluyen decisiones técnicas de realización, estrategias escenográficas y procesos de construcción simbólica vinculados al contexto mediático del evento.

La presencia de estas performances en eventos televisivos de gran alcance conecta además con la tradición analítica de los *media events*. Dayan y Katz (1992) interpretaron este tipo de emisiones como rituales mediáticos capaces de concentrar la atención colectiva a escala global. Pérez-Rufi (2026), en su análisis de la actuación de Bad Bunny en la Super Bowl, aplica este marco al estudio de las performances musicales contemporáneas y muestra cómo la puesta en escena, la narrativa visual y el contexto mediático del evento producen momentos de alta densidad simbólica y cultural. Desde esta perspectiva, las actuaciones musicales televisadas funcionan como nodos donde convergen industria cultural, representación identitaria y espectacularización mediática.

En este marco se sitúa el presente estudio, que aborda el análisis de una actuación musical en directo de Rosalía desde una perspectiva formal audiovisual. El objetivo consiste en examinar cómo la producción televisiva y la realización audiovisual configuran la dimensión narrativa y simbólica del espectáculo y articulan la relación entre música, escenografía y lenguaje televisivo. El estudio se centra en la planificación visual, la

organización escénica y la estructura narrativa del evento televisivo con el propósito de comprender de qué manera estas dimensiones contribuyen a la construcción de significado dentro del contexto de un *media event* contemporáneo.

La dimensión visual y narrativa de la obra de Rosalía ha sido abordada por Sedeño-Valdellós (2021), que analiza el proyecto *El mal querer* de Rosalía como un álbum visual estructurado mediante una lógica narrativa transmedia. En esa misma línea, Pérez-Ordóñez, Castro-Martínez y Torres-Martín (2022) muestran cómo el lanzamiento de *Motomami* se hace a través de plataformas digitales como TikTok mediante estrategias de participación y circulación que amplifican la presencia mediática de la artista. El estudio de Pérez-Rufí (2025) sobre el lanzamiento del álbum *Lux* profundiza en esta lógica al interpretar la producción musical contemporánea como un dispositivo cultural en el que música, imagen, marketing digital y narrativa transmedia se integran dentro de una arquitectura comunicativa coherente.

## 2. Marco teórico

El concepto de *media event* constituye un marco analítico influyente para interpretar la retransmisión televisiva de acontecimientos culturales de gran escala. Dayan y Katz (1992) definieron los *media events* como emisiones televisivas excepcionales que interrumpen la programación ordinaria y concentran la atención de amplias audiencias en torno a acontecimientos de alto valor simbólico. Estas transmisiones adoptan una estructura ceremonial que articula narrativa, ritualidad mediática y experiencia colectiva de simultaneidad. La televisión se convierte en este contexto en una tecnología cultural capaz de organizar la percepción pública del acontecimiento y de producir momentos de cohesión simbólica en la esfera social.

El estudio de las performances musicales televisadas ha ampliado la interpretación clásica de los *media events* hacia el análisis de actuaciones musicales que funcionan como acontecimientos mediáticos dentro de grandes eventos culturales. Pérez-Rufí (2026) muestra cómo la performance musical televisada puede provocar momentos de alta densidad simbólica en los que la puesta en escena, la narrativa visual y la realización televisiva reorganizan temporalmente la atención pública y activan discursos culturales asociados al artista y al contexto del evento. En este tipo de espectáculos, la actuación musical se inserta en una arquitectura mediática que combina espectáculo escénico, dramaturgia audiovisual y ritualidad mediática. La planificación escenográfica, el diseño visual y la realización multicámara participan así en la construcción de un dispositivo espectacular capaz de producir acontecimientos televisivos de gran visibilidad cultural dentro del calendario mediático contemporáneo.

La expansión del ecosistema mediático ha ampliado esta concepción clásica del acontecimiento televisivo. La proliferación de plataformas digitales y redes sociales ha transformado la lógica de circulación de los contenidos audiovisuales y ha generado entornos de comunicación interconectados donde televisión, internet y dispositivos

móviles interactúan de forma permanente (Couldry y Hepp, 2017). En este contexto, el acontecimiento televisivo adquiere una dimensión transmedia que combina emisión en directo, circulación digital y participación de las audiencias. La experiencia mediática se articula así en un sistema de múltiples pantallas donde el evento se expande a través de fragmentos audiovisuales, comentarios y reinterpretaciones.

Dentro de este entorno convergente, la actuación musical televisada ocupa un lugar central en la producción de espectáculos mediáticos contemporáneos. La televisión en directo introduce una temporalidad específica que intensifica la percepción de autenticidad y refuerza la implicación emocional del espectador (Scannell, 1996). La realización multicámara, los sistemas de iluminación, el control de sonido y la planificación escénica se integran en un sistema de producción diseñado para capturar la performance musical y transformarla en un relato audiovisual coherente. La planificación previa de la realización constituye un elemento fundamental en este proceso, puesto que los movimientos de cámara, los cambios de plano y el ritmo de montaje se diseñan en función de la estructura musical y coreográfica del espectáculo (Owens y Millerson, 2009). La alternancia entre planos generales, planos medios y primeros planos determina la forma en que se construye la relación entre intérprete, escenografía y público (Bordwell y Thompson, 2019). La planificación visual configura, en consecuencia, una gramática audiovisual que articula la narrativa del espectáculo.

El análisis de la gramática visual de los espectáculos musicales televisados ha recibido una atención específica en el estudio de eventos como el Festival de Eurovisión. Pérez-Rufi y Valverde-Maestre (2020) examinan la realización televisiva del certamen y muestran cómo la planificación multicámara, el ritmo de montaje y el diseño escenográfico configuran una sintaxis audiovisual particular que articula elementos procedentes del videoclip musical, del espectáculo escénico y del lenguaje televisivo contemporáneo. Desde esta perspectiva, la actuación musical retransmitida en directo puede interpretarse como un formato audiovisual híbrido en el que convergen códigos narrativos de la televisión en directo, de la cultura del videoclip y de la dramaturgia escénica del espectáculo musical.

El análisis formal audiovisual constituye una herramienta metodológica adecuada para abordar este tipo de objetos culturales. La observación sistemática de los tipos de plano, los movimientos de cámara, el ritmo de montaje y la organización del espacio visual permite identificar los mecanismos expresivos que estructuran la narrativa del espectáculo (Pérez-Rufi y Valverde-Maestre, 2020). Este enfoque permite examinar cómo la planificación audiovisual transforma la performance escénica en un relato televisivo y cómo dicha transformación produce significados simbólicos específicos.

La dimensión estética del espectáculo televisivo también ha sido abordada desde perspectivas culturales y mediáticas. Kellner (2003) describe los grandes eventos televisivos como formas privilegiadas de espectáculo en la cultura contemporánea, capaces de concentrar atención mediática y de generar narrativas simbólicas de alcance global. En estos contextos, la música y la performance escénica funcionan como

dispositivos de dramatización que movilizan emociones colectivas y articulan discursos culturales sobre identidad, género o pertenencia.

La dimensión visual de estos espectáculos conecta además con la creciente importancia de la narrativa audiovisual en la música popular contemporánea. Los proyectos musicales actuales se diseñan con una fuerte atención a la coherencia visual, la iconografía cultural y la construcción de relatos simbólicos que se desarrollan a través de videoclips, actuaciones en directo y contenidos digitales (Sedeño-Valdellos, 2021; Pérez-Rufí *et al.*, 2025b).

Desde esta perspectiva, la actuación musical televisada puede interpretarse como un artefacto cultural complejo en el que convergen dimensiones técnicas, industriales y simbólicas. La televisión en directo organiza la experiencia audiovisual mediante una arquitectura de producción que integra realización multicámara, planificación escénica y narrativa mediática. El resultado es un espectáculo audiovisual en el que la performance musical se transforma en un acontecimiento mediático capaz de producir visibilidad cultural, movilizar emociones colectivas y articular discursos simbólicos dentro del espacio público contemporáneo.

### **3. Objetivos y metodología**

Este trabajo toma como objeto de estudio la actuación en directo de «Berghain», interpretada por Rosalía con la participación de Björk durante la ceremonia de los Brit Awards 2026 celebrada el 28 de febrero de 2026. El objetivo principal consiste en examinar la construcción audiovisual de esta performance televisiva mediante un análisis formal que permita identificar las estrategias de realización, planificación de cámara, organización espacial y articulación escenográfica que configuran su dimensión expresiva dentro de un evento televisivo de gran escala. La investigación parte de la consideración de la actuación musical televisada como un texto audiovisual complejo en el que convergen la lógica escénica del espectáculo musical y la lógica narrativa del lenguaje televisivo, cuya interacción produce significados visuales que trascienden la dimensión estrictamente musical (Pérez-Rufí y Valverde-Maestre, 2020).

A partir de este objetivo general se establecen tres objetivos específicos. En primer lugar, se pretende identificar la gramática visual que organiza la realización televisiva de la actuación, con especial atención a la tipología de planos, la angulación de cámara, los movimientos empleados y el modo en que estos recursos articulan la progresión narrativa del espectáculo. La realización televisiva constituye en este contexto el dispositivo central de construcción del relato audiovisual, ya que selecciona y organiza la información visual procedente del escenario para construir una experiencia de visionado coherente para la audiencia mediada por la retransmisión (Gómez-Pérez y Pérez-Rufí, 2022). En segundo lugar, el estudio busca examinar la interacción entre planificación televisiva, puesta en escena y coreografía colectiva, con el fin de comprender cómo el dispositivo audiovisual crea la relación entre el cuerpo de la intérprete, el espacio escénico y el conjunto de

intérpretes que participa en la performance (Impelluso-Cortés y Pérez-Rufi, 2023). Finalmente, el análisis pretende interpretar la progresión dramática de la actuación a partir de la evolución conjunta de los elementos formales del espectáculo y de la identificación de las transformaciones visuales que estructuran su desarrollo escénico y su ritmo audiovisual (Panea y Pérez-Rufi, 2024).

Para alcanzar estos objetivos se adopta una metodología de análisis formal audiovisual aplicada al estudio de espectáculos musicales televisivos en directo. Este enfoque metodológico ha sido empleado en investigaciones sobre realización multicámara y gramática visual de actuaciones musicales televisadas y permite examinar de forma sistemática la relación entre planificación televisiva, escenografía y construcción narrativa del espectáculo (Pérez-Rufi y Valverde-Maestre, 2020; Impelluso-Cortés y Pérez-Rufi, 2023; Pérez-Rufi *et al.*, 2023; Pérez-Rufi *et al.*, 2025a). El procedimiento metodológico se organiza en varias fases analíticas complementarias que permiten abordar la actuación como una arquitectura audiovisual integrada.

En una primera fase se delimita el corpus de análisis mediante la identificación y segmentación completa de la actuación televisiva. Esta operación consiste en dividir la performance en unidades de plano, lo que permite reconstruir la estructura visual del espectáculo y observar de manera sistemática la lógica de la realización televisiva. La segmentación plano a plano constituye una herramienta habitual en los estudios sobre televisión musical en directo, ya que facilita la identificación de patrones formales en la planificación multicámara y permite analizar el modo en que la realización organiza la experiencia visual del espectador (Pérez-Rufi y Valverde-Maestre, 2020).

En una segunda fase se analizan los parámetros formales de la planificación audiovisual. El análisis atiende a variables como la escala de plano, la angulación de cámara, los movimientos de cámara, la continuidad espacial y la relación entre los diferentes ejes escénicos. Este examen permite comprender cómo la realización televisiva alterna planos generales destinados a situar la acción en el espacio escénico con aproximaciones progresivas hacia el rostro o el cuerpo de la intérprete, recursos que contribuyen a intensificar la dimensión expresiva de la performance y a dirigir la atención del espectador hacia determinados focos narrativos dentro del escenario (Gómez-Pérez y Pérez-Rufi, 2022; Pérez-Rufi *et al.*, 2023).

En esta misma fase se incorpora el cálculo de la duración media de plano (Average Shot Length, ASL) como indicador del ritmo visual de la realización. Este parámetro se obtiene mediante la relación entre el número total de planos identificados y la duración total de la actuación, lo que permite caracterizar el tempo audiovisual del espectáculo y observar cómo la edición televisiva articula la progresión rítmica de la performance musical. El análisis del ASL resulta especialmente útil para identificar variaciones en la intensidad visual del espectáculo y para relacionar el ritmo de montaje con la evolución musical y escénica de la actuación.

La tercera fase del análisis se centra en la dimensión escenográfica y performativa del espectáculo. En este nivel se examinan elementos como la disposición espacial de los

intérpretes, la iluminación, el uso de recursos espectaculares escénicos o pirotécnicos, la interacción entre los cuerpos y la coreografía. Estos componentes configuran la dramaturgia visual del número musical y se articulan en estrecha relación con la planificación televisiva, ya que el diseño escénico se concibe en diálogo con la lógica multicámara propia de la realización en directo (Impelluso-Cortés y Pérez-Rufi, 2023; Panea y Pérez-Rufi, 2024).

Finalmente, los resultados obtenidos en las fases anteriores se integran en una fase interpretativa destinada a comprender la lógica interna del espectáculo televisivo. Esta etapa permite analizar la progresión narrativa de la actuación a partir de la evolución conjunta de los recursos formales identificados durante el análisis. La planificación visual, la organización del espacio escénico y la dinámica performativa de los intérpretes se interpretan entonces como componentes de una dramaturgia audiovisual que articula la experiencia del espectador dentro del contexto de un evento televisivo retransmitido en directo. Desde esta perspectiva, la realización televisiva actúa como un dispositivo central de construcción de significado al transformar la performance musical en un relato audiovisual diseñado para audiencias mediadas por la transmisión televisiva.

## **4. Resultados**

### **4. 1 Fase previa y delimitación del caso**

La actuación analizada corresponde a la interpretación en directo de «Berghain», tema acreditado a Rosalía con la colaboración de Björk y Yves Tumor, dentro de la gala de los BRIT Awards 2026, celebrada el sábado 28 de febrero de 2026. La pieza se inserta en un contexto de televisión-evento que activa, al mismo tiempo, dos regímenes de recepción: el de la ceremonia industrial con sus protocolos de prestigio y el del espectáculo musical con vocación de acontecimiento digital reproducible, fragmentado y redistribuido en redes. Desde esa condición, la performance se organiza como un artefacto audiovisual de corta duración cuyo sentido surge de la interacción entre música, cuerpo, iluminación, arquitectura escénica, dispositivo de cámara y coreografía colectiva, con una sintaxis que alterna el ceremonial y la ruptura.

A partir de la segmentación plano a plano, la actuación alcanza una duración total aproximada de 4 minutos y 5 segundos, con un total de 40 planos descritos. Ese recuento permite proponer un ASL estimado de 6,13 segundos por plano (245 segundos/40 planos), entendido como valor orientativo dependiente del criterio de segmentación y de la identificación de cortes en directo. Esta media sugiere una primera parte de mayor respiración visual y una segunda parte que intensifica el pulso rítmico por la vía del movimiento interno, el parpadeo lumínico y la densificación del cuerpo colectivo, más que por una proliferación extrema de cortes. En otras palabras, el tempo audiovisual nace del modo en que la imagen se carga de energía cinética y lumínica, con un papel decisivo del humo, la contraluz y la oscilación estroboscópica.

La actuación queda construida como una dramaturgia de umbral. En su inicio, la puesta en escena convoca un espacio de rito: contención corporal, frontalidad, iluminación direccional y una economía de gestos que concentra la atención en la voz y en el rostro de Rosalía. En el centro del recorrido se produce la irrupción de Björk como figura-sorpresa, con un tratamiento visual que la sitúa en condición de aparición, casi como epifanía escénica. En el último tercio, la pieza quiebra el registro solemne y deriva hacia un clima de *rave* mediada por la televisión: el grupo entra en una danza caótica, el dispositivo lumínico adopta el parpadeo como gramática y la performance se desplaza desde la interpretación vocal hacia el trance colectivo. Este arco narrativo no depende de un relato explícito, sino de una sucesión de estados escénicos que se vuelven legibles mediante contrastes: quietud frente a convulsión, claridad frontal frente a contraluz, sujeto solista frente a masa, ceremonia frente a fiesta.

## 4.2 Análisis formal audiovisual

La realización presenta una lógica de alternancia entre planos generales de anclaje espacial y aproximaciones progresivas hacia el rostro como núcleo expresivo. En los planos iniciales se impone la frontalidad del escenario con el gran plano general y el plano general, acompañada por *travellings* de acercamiento. Esta estrategia fija el espacio como escena total y, al mismo tiempo, introduce una sensación de atracción hacia el centro performativo. La cámara actúa como fuerza centrípeta. La aproximación funciona como procedimiento de intensificación afectiva: cuanto mayor es la concentración vocal y emocional, más se estrecha la distancia.

La transición del plano frontal al tiro lateral, ya desde el plano séptimo, produce un desplazamiento de régimen enunciativo. La cámara abandona la centralidad institucional del frontal televisivo y adopta un ángulo tres cuartos que individualiza a Rosalía y convierte su emoción en materia visible. La progresión del plano americano al primer plano, con presencia secundaria del coro en profundidad, establece una jerarquía de capas: la figura principal domina el encuadre; el conjunto humano al fondo aporta densidad y, a la vez, suspende la individualización del resto. Este gesto formal, que aproxima el rostro, prepara la aparición posterior de Björk en un marco ya predispuesto para leer el acontecimiento como revelación.

A nivel de continuidad espacial, la primera sección mantiene una unidad reconocible del escenario: el espectador identifica un centro, un fondo y una relación estable entre cantante, coro y músicos. La continuidad no nace de una planificación clásica basada en *raccords* estrictos, sino de la reiteración de ejes y del retorno constante al plano general frontal. La realización se apoya en la respiración del espacio para sostener el tono grave del inicio. La presencia del humo colabora en esa cohesión, ya que homogeneiza el fondo y transforma el contraluz en atmósfera.

El punto de inflexión formal aparece con el plano 12, cuando Rosalía toma el soporte del micrófono, se desplaza hacia la derecha y el coro se abre en dos mitades para crear un

pasillo central. El gesto coreográfico produce una reorganización del espacio que la cámara registra desde un plano general frontal con movimiento de acercamiento. Ese pasillo funciona como vector dramático y como mecanismo de revelación: el escenario adquiere profundidad axial y dirige la mirada hacia el fondo, donde emerge una silueta recortada por un haz de luz vertical intensísimo. La línea LED vertical, amplificada por el humo, se convierte en signo gráfico y en dispositivo de focalización. La luz actúa como “marco” dentro del marco, una especie de portal.

La entrada de Björk se apoya en una combinación de escala y aislamiento. Tras el reconocimiento en plano medio, la realización recurre a un plano general donde Björk queda como única figura plenamente legible, mientras el resto se sumerge en oscuridad. La cámara sostiene un movimiento leve, casi imperceptible, que evita el estatismo absoluto y mantiene un hilo de tensión. La elección refuerza un efecto de aparición controlada: la figura avanza hacia delante con micrófono en mano, con una media sonrisa que contrasta con la severidad previa del coro. Ese contraste va más allá del gesto y se extiende al régimen lumínico: la iluminación deja de servir al conjunto y se concentra en una sola presencia.

Tras la aparición de Björk, la realización explora una serie de variaciones en torno a su figura que combinan aproximaciones al rostro con retornos ocasionales al plano entero. La cámara alterna tiros tres cuartos y primeros planos que enfatizan la máscara, el gesto facial y la presencia corporal de la intérprete dentro del escenario. En determinados momentos Björk dirige la mirada hacia el objetivo, lo que transforma el estatuto del encuadre: la televisión deja de operar como una simple ventana de observación y adopta una dimensión de interpelación directa al espectador. La línea LED vertical situada al fondo continúa funcionando como eje compositivo que estabiliza la imagen y mantiene la iconografía del umbral escénico. El ritmo visual adquiere en esta sección una respiración relativamente amplia, con cortes que acompañan la frase vocal y con una alternancia equilibrada entre rostro y figura completa que permite articular el contraste entre máscara, vestuario y corporalidad.

A continuación se produce una reorganización del espacio escénico. La realización recupera una escala general que muestra el desplazamiento de Björk hacia el fondo del escenario mientras el coro vuelve a cerrar el pasillo central abierto durante su aparición. Esta recomposición espacial introduce una nueva cualidad rítmica vinculada a los golpes orquestales que acompañan la música. Cada acento sonoro se traduce en sacudidas corporales del coro. La realización mantiene la vista general y modula la intensidad de la contraluz, de modo que el ritmo del espectáculo se construye a partir de la sincronía entre sonido, iluminación y movimiento colectivo. El resultado funciona como una forma de montaje interno en la que el protagonismo del corte disminuye y el pulso visual emerge del movimiento de los cuerpos y del parpadeo lumínico.

En este punto la puesta en escena transforma progresivamente al coro en una masa visual compacta. Las angulaciones contrapicadas y las escalas medias refuerzan la impresión de fuerza colectiva, mientras la contraluz dificulta la identificación de los rostros

individuales. La imagen diluye la individualidad de los intérpretes y convierte el grupo en una figura coral anónima caracterizada por movimientos espasmódicos y destellos intermitentes de luz. Esta transformación prepara el tránsito hacia el clima visual que domina el tramo final de la actuación.

La transición hacia ese clímax se produce mediante un gesto aparentemente menor: el retorno de la cámara al plano medio-corto de Rosalía cuando ajusta la tiranta del vestido. Este momento introduce una breve sensación de descompresión escénica, como si la pieza alcanzara su conclusión. Sin embargo, la actuación activa inmediatamente una segunda capa sonora vinculada a una versión *rave* del tema asociada a un remix difundido previamente en redes. La inclusión de este fragmento musical altera la lógica interna del número y convierte el final en un injerto procedente de la circulación digital del tema. La gala televisiva absorbe así un artefacto sonoro nacido en el ecosistema de la cultura del remix y lo transforma en el clímax espectacular de la actuación.

A partir de ese momento la realización reorganiza completamente el régimen visual del espectáculo. El plano general frontal permanece como referencia espacial, pero pierde su función de anclaje solemne y pasa a funcionar como escenario de una explosión coreográfica. La iluminación adopta un régimen estroboscópico basado en *flashes* y parpadeos continuos, mientras el movimiento interno se intensifica mediante saltos, golpes de brazos, abrazos convulsos y gestos propios del trance colectivo. La realización alterna entonces entre vistas generales que registran la masa en movimiento y aproximaciones que buscan fragmentos de intensidad dentro del grupo. Barridos y panorámicas recorren el conjunto del escenario como si se tratara de una multitud sin centro, hasta detenerse nuevamente en Rosalía. Este movimiento de exploración seguido de la fijación de Rosalía restituye la jerarquía dentro del caos y convierte a la intérprete en núcleo de energía dentro del campo visual.

En esta sección final la realización explora también contrastes de angulación que intensifican la dimensión física del baile. Los contrapicados amplifican el impulso corporal de los bailarines y convierten el movimiento en una presencia casi monumental, mientras los planos picados restituyen la visión de conjunto del escenario y devuelven una sensación momentánea de control visual. La alternancia entre estas perspectivas produce una oscilación enunciativa constante entre inmersión en el cuerpo colectivo y distancia observacional.

La cámara vuelve a aproximarse a Rosalía mediante planos medios cortos que la sitúan como foco dentro del torbellino de cuerpos. La intérprete aparece rodeada por bailarines que se arremolinan, se empujan y se tocan en movimientos cruzados que evocan una experiencia de *rave* colectiva. El encuadre privilegia entonces la proximidad física y sensorial del grupo por encima de la precisión vocal, desplazando el centro de interés hacia la intensidad corporal de la escena.

En el tramo final la realización estabiliza progresivamente un patrón visual que combina retornos al plano general frontal con inserciones de planos medios y primeros planos destinados a aislar gestos, rostros anónimos y momentos de máxima intensidad corporal.

Al mismo tiempo, la orquesta situada en el fondo del escenario se incorpora visualmente a la dinámica del espectáculo levantando brazos e instrumentos en sincronía con la música. Esta integración diluye la separación entre músicos e intérpretes escénicos y produce una imagen de celebración colectiva en la que el dispositivo institucional de la gala televisiva se contamina de la energía del club. La televisión genera así una síntesis visual donde institución cultural y estética *rave* conviven dentro de un mismo espacio performativo.

La conclusión formal de esta sección aparece con la recuperación de una coreografía coordinada. Tras el caos, el grupo se reorganiza y ejecuta movimientos sincronizados: brazos alzados, manos al pecho, torsiones del cuerpo y una secuencia final con detención colectiva. Este retorno a la coordinación opera como cierre: el desorden se convierte en figura, el trance se resuelve en imagen final. La realización acompaña esa clausura con un plano frontal general donde Rosalía ocupa el centro y la masa la enmarca con brazos elevados, con la luz al contraluz que mantiene la estética de silueta y de resplandor.

### **4.3 Puesta en escena**

La escenografía se construye a partir de una arquitectura de gran formato que recuerda a un muro de altavoces o a una estructura modular de cajas acústicas, con referencias directas a la cultura del sonido amplificado y del club. En el marco de una gala televisiva, esa elección escenográfica desplaza el imaginario desde el teatro musical hacia el espacio de concierto y, sobre todo, hacia el espacio de *rave*. La escenografía funciona como declaración de estética sonora: el escenario no representa un lugar realista, propone un dispositivo, un templo de la potencia acústica. Esta lectura se refuerza con la presencia de la orquesta al fondo: un signo de legitimidad musical que convive con el icono del altavoz masivo, asociado a culturas juveniles, subculturas electrónicas y experiencias nocturnas.

La composición del encuadre se apoya en la simetría y en la axialidad en momentos decisivos. El pasillo central abierto por el coro conforma una composición claramente centrada, con Björk al fondo como punto de fuga y con el haz vertical de luz como línea rectora. Este uso de la axialidad introduce una sensación de ceremonia. En la primera parte, Rosalía se presenta como figura frontal con micrófono, con el coro como marco humano. La cámara suele reservar el centro del encuadre para la cantante, con el grupo en segundo plano como estructura de sostén. En la irrupción de Björk, el centro se transfiere: el encuadre convierte a Björk en figura dominante y deja a Rosalía como presencia lateral o ausente.

La iluminación articula la dramaturgia más que cualquier otro elemento. El contraluz domina la puesta en escena y construye una estética de silueta que reduce la información facial del coro y realza la textura del humo. La luz direccional desde arriba produce un aura alrededor de Rosalía y refuerza la lectura de rito. El haz vertical de LED, extremadamente intenso, opera como signo de aparición. Más tarde, la estroboscopia

transforma el espacio en club: el parpadeo deja de señalar solo la figura principal y pasa a modular la percepción de la multitud. La luz ya no revela; excita, corta el movimiento, lo fragmenta en instantes. El humo colabora en todas las fases: al principio actúa como velo solemne, en el clímax funciona como materia del club, como atmósfera donde el flash se hace tangible.

La caracterización refuerza el contraste entre registros. Rosalía aparece con vestido blanco de estética nupcial o de ceremonial, con una corporeidad que remite a la pureza, al clasicismo y a la fragilidad. Ese blanco se vuelve aún más expresivo bajo la contraluz, ya que define contornos con claridad. Frente a ese blanco, el coro se presenta inicialmente con americana oscura y gesto severo, como colectivo disciplinado y casi institucional. Cuando el grupo se quita chaquetas y queda con camisetas de tiranta blanca, la caracterización se transforma: el colectivo abandona el signo de formalidad y se desplaza hacia una estética de cuerpo disponible para la danza, más cercana a la escena nocturna y al sudor del club. La evolución del vestuario, por tanto, narra una transición desde el protocolo hacia el trance.

La caracterización de Björk introduce una capa distinta: traje azul extravagante con elementos plásticos y máscara parcial. La máscara opera como signo de alteridad y como dispositivo de distanciamiento. En una actuación centrada en el rostro emocionado de Rosalía, la máscara de Björk redefine el estatuto de la presencia: el rostro se vuelve signo teatral y el cuerpo se convierte en figura híbrida. La aparición de Björk se presenta con un vestuario que reclama el derecho a lo extraño y a lo inasimilable dentro de una gala de *mainstream*. Esa tensión dialoga con la historia estética de Björk como artista vinculada a la experimentación visual y sonora y sitúa la colaboración como encuentro entre imaginarios.

La interpretación, entendida como dirección del gesto y de la actuación, también se organiza por fases. Rosalía arranca con una expresividad contenida que se concentra en la mirada y en el trabajo vocal. Se muestra humedad en los ojos, tensión en labios y mejillas y una presencia que busca emoción. El coro sostiene una severidad que evita la interacción: miradas hacia fuera de cámara, ausencia de sonrisas, gesto grave. Esta estrategia crea una distancia deliberada entre solista y colectivo: el coro funciona como fuerza externa, como muro. Con Björk, la interpretación introduce un matiz de media sonrisa y de mirada frontal al público, con gestos de manos que subrayan la frase “divine intervention”. Esa intervención, más que letra, se convierte en acto: la puesta en escena la traduce en aparición. En la fase *rave*, el *acting* abandona cualquier contención y se vuelca en el trance colectivo: manos a la cara, abrazos, golpes de cuerpo, movimientos agresivos o extáticos. Rosalía baila integrada en el grupo y al mismo tiempo mantiene el foco: su figura se reconoce como centro de energía, aunque el caos tienda a la igualdad.

#### 4.4 Interpretación

La actuación puede leerse como una pieza de ingeniería audiovisual que utiliza la televisión en directo para producir una experiencia de transformación. El sentido nace de una dramaturgia de estados, donde cada sección instala un pacto de recepción distinto. En el inicio, el pacto se apoya en la emoción y en la solemnidad: la cámara busca el rostro, la luz delimita un espacio casi sacro, el coro sostiene una disciplina fría. La performance se presenta como canto serio, como ceremonia. La realización apoya ese pacto mediante planos generales de anclaje, *travellings* de acercamiento y primeros planos que capturan una emoción contenida.

La irrupción de Björk introduce una reconfiguración del prestigio y del asombro. La estructura axial del pasillo, la luz vertical como portal y la desaparición del resto del escenario en oscuridad producen una escena de aparición que convierte la colaboración en acontecimiento. No se trata solo de sumar una estrella invitada; se trata de alterar el estatuto de la escena. Björk ocupa el centro como figura icónica, con máscara y vestuario que insisten en lo singular. La realización, al aislarla, construye un momento de suspensión: el tiempo parece detenerse, el espacio se vacía, el foco se concentra. La televisión, aquí, despliega recursos de teatralidad para fabricar “evento”.

El tercer movimiento, el regreso del coro con movimientos convulsos sobre golpes orquestales, funciona como puente hacia la mutación final. Esta sección introduce un elemento crucial: el cuerpo colectivo se convierte en instrumento visual sincronizado con el sonido. La orquesta, con sus golpes, además de producir música produce imagen, produce la sacudida. La contraluz impide la individuación del coro y, por esa vía, convierte al colectivo en figura abstracta. El espectador asiste a una masa que se mueve como un solo cuerpo, con una mecánica casi ritual. Esa mecanicidad prepara la inversión posterior: del rito al trance.

La entrada de la versión *rave*, asociada a un remix no oficial producida por el dj Conrad Taylor, abre un plano de lectura cultural e industrial. La gala institucional incorpora una circulación digital periférica y la legitima por la vía del directo. El espectáculo muestra así la porosidad entre industria y red, entre canon y comunidad. El remix, que en redes opera como objeto de apropiación y de pertenencia, se convierte en clímax televisivo. Desde el punto de vista audiovisual, esta sección reclama una estética de club: estroboscopia, *flashes*, caos coreográfico, energía discontinua. La realización responde menos con hiperfragmentación por corte y más con densificación del movimiento interno y con alternancia de escalas que permiten sentir la masa y, a la vez, capturar la intensidad de fragmentos.

En esa última sección, la figura de Rosalía adquiere un sentido particular. El vestido blanco, que al inicio sugiere la idea de ceremonia, pasa a funcionar como elemento de contraste dentro del caos. Rosalía se vuelve visible en medio de la masa y la luz estroboscópica convierte su movimiento en serie de instantes. Cuando agita la falda, la imagen incorpora un gesto de apropiación: el cuerpo toma la escena. La *rave* televisiva se convierte en espacio de liberación y de gasto energético, con un cierre que retorna a la

coreografía coordinada. Ese retorno produce una conclusión visual fuerte: la masa alza brazos, la orquesta participa, el plano frontal general ofrece una imagen de comunidad total y el primerísimo primer plano final de Rosalía restituye el eje emocional que había inaugurado la actuación.

Desde una perspectiva de lenguaje audiovisual, los resultados apuntan a una síntesis entre gramática televisiva de evento y gramática de videoclip performativo. La realización conserva anclajes espaciales propios de la retransmisión en directo, pero incorpora procedimientos típicos de la cultura del clip: la luz como efecto, el cuerpo como montaje interno, la escenografía como icono, la alternancia entre rostro y masa, el uso de la sorpresa como giro estructural y la búsqueda de un clímax visual que reorganiza retrospectivamente el conjunto. La performance se construye, así, como pieza pensada para la memoria audiovisual y para su circulación posterior: cada fase deja imágenes icónicas con potencial de recorte, captura y recirculación, desde el primer plano emocionado de Rosalía hasta la aparición enmascarada de Björk y el cuadro final de brazos alzados.

En términos de puesta en escena, el número articula una dialéctica entre individuo y colectivo que atraviesa toda la actuación. El coro aparece primero como muro disciplinado y distante, después como dispositivo de revelación que abre el pasillo, más tarde como masa convulsa sincronizada con golpes orquestales, y finalmente como multitud de *rave* que se reorganiza en coreografía final. Rosalía transita desde solista emocional hacia cuerpo integrado en la fiesta. Björk aparece como figura excepcional que altera el equilibrio entre sujeto y colectivo. La orquesta, por su parte, cambia de estatuto: pasa de fondo funcional a participante visual cuando levanta brazos e instrumentos en el clímax.

El resultado global define una actuación que utiliza el directo para producir una experiencia de transformación escénica en tres movimientos: ceremonia afectiva, epifanía de la invitada, trance *rave* con cierre coordinado. Esa arquitectura se vuelve legible gracias a la realización multicámara, a la iluminación de contraluz con humo, al uso de la axialidad y a la modulación del cuerpo colectivo. La actuación consigue, por tanto, una dramaturgia audiovisual compleja sin necesidad de relato explícito: el cambio de estado funciona como relato. El espectador recibe una secuencia de atmósferas que progresan desde la solemnidad hacia el éxtasis, con un final que devuelve unidad y deja una imagen de comunidad celebratoria en el marco de una institución mediática.

## 5. Conclusiones

El análisis formal audiovisual de la actuación de «Berghain» interpretada por Rosalía con la participación de Björk en los BRIT Awards 2026 permite comprender de qué manera la televisión en directo articula la performance musical como acontecimiento mediático de alta densidad simbólica. La realización multicámara, la planificación visual y la dramaturgia escénica configuran un dispositivo audiovisual en el que música,

iluminación, escenografía y coreografía se integran en una arquitectura narrativa diseñada para audiencias mediadas por la retransmisión televisiva. La actuación se presenta así como un artefacto cultural complejo que combina la lógica del espectáculo musical con la gramática del lenguaje televisivo, en línea con las interpretaciones del *media event* como forma ritualizada de experiencia audiovisual compartida (Dayan y Katz, 1992; Couldry, 2003).

Los resultados del análisis confirman que la actuación televisiva constituye un dispositivo fundamental dentro de la arquitectura comunicativa de la música popular contemporánea. En el caso de Rosalía, estas performances se integran en estrategias más amplias de visibilidad mediática que combinan producción musical, diseño visual y circulación digital como elementos de una identidad artística coherente (Pérez-Rufi *et al.*, 2025b). La artista desarrolla así una forma de presencia mediática en la que cada aparición pública funciona como extensión narrativa de su proyecto creativo, fenómeno que diversos estudios han identificado como característico de las estrategias promocionales de la música popular en la era de las plataformas digitales (Pérez-Ordóñez *et al.*, 2022).

Los resultados obtenidos muestran que la construcción narrativa del número se articula mediante una dramaturgia de transformaciones escénicas estructurada en tres momentos principales. El inicio establece un registro ceremonial basado en la frontalidad del encuadre, la contención corporal y una iluminación direccional que concentra la atención en la figura de Rosalía. Esta fase inicial utiliza recursos propios de la televisión en directo orientados a situar al espectador dentro de un espacio escénico reconocible, donde la alternancia entre planos generales y aproximaciones progresivas permite construir una progresión afectiva centrada en el rostro de la intérprete. La realización organiza la percepción de la actuación mediante una lógica de aproximación gradual que intensifica la dimensión emocional del espectáculo, tal como han señalado varios trabajos sobre la narrativa audiovisual en espectáculos televisivos en directo (Gómez-Pérez y Pérez-Rufi, 2022; Pérez-Rufi y Valverde-Maestre, 2020).

El segundo momento introduce una reorganización espacial y simbólica mediante la irrupción de Björk como figura invitada. La apertura axial del coro y la aparición de la cantante enmarcada por un haz vertical de luz configuran una escena de revelación que reordena la jerarquía visual del escenario. La realización televisiva acompaña esta transición mediante un aislamiento progresivo de la figura invitada dentro del encuadre, lo que transforma la colaboración artística en acontecimiento escénico. Este procedimiento evidencia la capacidad del dispositivo televisivo para producir momentos de excepcionalidad visual dentro del flujo narrativo de un evento mediático, característica que la literatura ha asociado con la dramaturgia propia de los *media events* contemporáneos (Dayan y Katz, 1992; Kellner, 2003).

El tercer movimiento conduce la actuación hacia un clímax caracterizado por la irrupción de una estética de *rave* televisiva. La introducción del remix electrónico, el uso de iluminación estroboscópica y la activación de una coreografía colectiva convulsa desplazan el espectáculo desde la solemnidad inicial hacia una experiencia de trance

colectivo. La realización reorganiza entonces la relación entre figura individual y cuerpo colectivo mediante una alternancia entre planos generales que muestran la masa en movimiento y aproximaciones que restituyen el foco en Rosalía como núcleo de energía escénica. Esta fase final articula un contraste visual que convierte el caos coreográfico en elemento central del ritmo audiovisual, procedimiento que refleja la creciente influencia de la estética del videoclip y de la cultura digital en la producción televisiva contemporánea (Pérez-Rufi y Valverde-Maestre, 2020; Sedeño-Valdellós, 2021; Impelluso-Cortés y Pérez-Rufi, 2023; Pérez-Rufi *et al.*, 2025a).

La actuación culmina con una reorganización coreográfica que restablece la coordinación del conjunto y produce una imagen final de comunidad escénica. El retorno a la frontalidad del plano general y la presencia simultánea del coro, la orquesta y la intérprete principal configuran un cierre visual que transforma el trance colectivo en celebración compartida. Esta resolución refuerza la dimensión ritual del espectáculo televisivo, donde la performance musical se integra en una dramaturgia audiovisual destinada a producir una experiencia colectiva de alta intensidad simbólica (Scannell, 1996).

En conjunto, el estudio confirma que la actuación musical televisada constituye un objeto de análisis privilegiado para comprender la interacción entre lenguaje audiovisual, cultura musical y producción mediática contemporánea. La televisión en directo opera como un sistema de mediación que reorganiza la performance escénica mediante estrategias de planificación visual, iluminación y montaje en tiempo real. El resultado es una forma específica de espectáculo audiovisual en la que la música se transforma en acontecimiento mediático capaz de articular emoción colectiva, visibilidad cultural y circulación mediática expandida dentro del ecosistema audiovisual contemporáneo.

## Referencias bibliográficas

- Bordwell, D., & Thompson, K. (2019). *Film Art: An Introduction* (13<sup>a</sup> ed.). McGraw-Hill.
- Couldry, N. (2003). *Media Rituals: A Critical Approach*. Routledge.
- Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The Mediated Construction of Reality: Society, Culture, Mediatization*. Polity Press.
- Dayan, D., & Katz, E. (1992). *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Harvard University Press.
- Gómez-Pérez, F. J., & Pérez-Rufi, J. P. (2022). *Análisis de la realización de espectáculos televisivos en directo: Italia en Eurovisión 2021*. *index.comunicación*, 12(1), 235–259. <https://doi.org/10.33732/ixc/12/01Analisis>
- Impelluso-Cortés, P., & Pérez-Rufi, J. P. (2023). Influencias del videoclip en el lenguaje de la televisión musical en directo: estudio de caso de “Eaea” de Blanca Paloma (Benidorm Fest 2023, Festival de Eurovisión 2023). *Razón y Palabra*, 28(56), 49–63. <https://doi.org/10.26807/rp.v27i117.2057>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Kellner, D. (2003). *Media Spectacle*. Routledge.
- Owens, J., & Millerson, G. (2009). *Television Production* (15<sup>a</sup> ed.). Focal Press.

- Pajala, M. (2023). The Eurovision Song Contest and European Television History: Continuity, Adaptation, Experimentation. En A. Dubin, D. Vuletic & A. Obregón (Eds.), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia* (pp. 188-200). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003188933-16>
- Panea, J. L., & Pérez-Rufi, J. P. (2024). De “We Are Slavic” a “My Sister’s Crown”: género, etnicidad y media events. *Visual Review*, 16(1), 107–123. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.5176>
- Pérez-Ordóñez, C., Castro-Martínez, A., y Torres-Martín, J. L. (2022). Nuevas estrategias de promoción en las industrias culturales: el lanzamiento en TikTok del álbum *Motomami* de Rosalía. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 27(53), 189-211. <https://doi.org/10.1387/zer.23811>
- Pérez-Rufi, J. P. (2025). Rosalía’s Lux (2025): A transmedia analysis of the album launch and post-digital music marketing. *Zenodo*. <https://dx.doi.org/10.5281/zenodo.17566254>
- Pérez-Rufi, J. P. (2026). Media event and Latin performance: Bad Bunny at Super Bowl LX and the symbolic reconfiguration of “America”. *Zenodo*. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18560944>
- Pérez-Rufi, J. P., & Valverde-Maestre, Á. M. (2020). The spatial-temporal fragmentation of live television video clips: Analysis of the television production of the Eurovision Song Contest. *Comunicación y Sociedad*, 33(2), 17–31. <https://doi.org/10.15581/003.33.2.17-31>
- Pérez-Rufi, J. P., Aragón-Manchado, A., & Cruz-Elvira, A. (2023). “SloMo” de Chanel (Eurovision Song Contest 2022): realización de televisión en directo de espectáculos. *Razón Y Palabra*, 26(115), 188–204. <https://doi.org/10.26807/rp.v26i115.1989>
- Pérez-Rufi, J. P., Valverde-Maestre, Á. M., Pérez-Rufi, M. I., Sánchez-Carrión, J. & Navarro-Garrido, A. (2025a). Televisión en directo y gramática audiovisual en Eurovisión 2025: “Ich komme” de Erika Vikman como manifiesto de pop feminista. En V. Kneipp, A. G. de Andrade, & V. B. de Oliveira (Eds.), *Quadros televisivos* (pp. 121–147). Ria Editorial.
- Pérez-Rufi, J. P., Martín-Martín, P., & Pérez-Rufi, M. I. (2025b). Marketing musical postdigital en la era Brat de Charli XCX: identidad, narrativas transmedia y fenómeno cultural. *Música Hodie*, (25). <https://doi.org/10.5216/mh.v25.82367>
- Sedeño-Valdellós, A. M. (2021). El Mal Querer como álbum visual: simbología de lo español, apropiación y narrativa transmedia en los videoclips de Rosalía. *Palabra Clave*, 24(2), e2426. <https://doi.org/10.5294/pacla.2021.24.2.6>
- Scannell, P. (1996). *Radio, Television and Modern Life: A Phenomenological Approach*. Blackwell.
- Zettl, H. (2015). *Television Production Handbook* (12ª ed.). Cengage Learning.