

# TELEVISIÓN EN DIRECTO Y GRAMÁTICA VISUAL EN EUROVISIÓN 2025: “ICH KOMME” DE ERIKA VIKMAN COMO MANIFIESTO DE POP FEMINISTA

*José Patricio Pérez-Rufi<sup>1</sup>*  
*Águeda María Valverde-Maestre<sup>2</sup>*  
*María Isabel Pérez-Rufi<sup>3</sup>*  
*Jorge Sánchez-Carrión<sup>4</sup>*  
*Andrés Navarro-Garrido<sup>5</sup>*

- 
1. Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla, España. Profesor Titular del Dep. de Com. Audiovisual y Pub. de la Universidad de Málaga. [patricioperez@uma.es](mailto:patricioperez@uma.es)
  2. Máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba, España. Doctoranda del Prog. de Ciencias Sociales por la Universidad de Granada. [aguedavalma@correo.ugr.es](mailto:aguedavalma@correo.ugr.es)
  3. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, España. Investigadora independiente. [mrufi76@yahoo.es](mailto:mrufi76@yahoo.es)
  4. Grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, España. Becario colaborador del Dep. de Com. Audiovisual y Publ. de la Universidad de Málaga. [jorgesanchezcarrion@uma.es](mailto:jorgesanchezcarrion@uma.es)
  5. Máster en Creación Audiovisual y Artes Escénicas, Universidad de Málaga, España. Doctorando del Prog. de Doctorado Interuniv. en Com. por la Universidad de Málaga. [andresnavarrogarrido@uma.es](mailto:andresnavarrogarrido@uma.es)

El Festival de Eurovisión, impulsado por la Unión Europea de Radiodifusión (UER/EBU), constituye un fenómeno mediático de escala global que articula espectáculo, diplomacia y proyección cultural bajo un formato televisivo competitivo. Concebido en 1956 como una herramienta de integración simbólica entre naciones europeas mediante la música, ha conseguido institucionalizarse como uno de los eventos de entretenimiento más persistentes y masivos del ecosistema mediático global (European Broadcasting Union, 2025).

Con una audiencia acumulada de 166 millones de espectadores en 2025 (Rodríguez, 2025), su influencia rebasa la lógica televisiva convencional. La edición de 2025 alcanzó en España una media de 5.884.000 espectadores y una cuota del 50,1 %, lo que reafirma su centralidad en el consumo audiovisual (El Confidencial, 2025). La propia UER lo ha definido como el mayor acontecimiento musical en directo del mundo, en alusión a su proyección multicanal y a la intensidad emocional que despierta en el público (European Broadcasting Union, 2025).

El certamen presenta una estructura formal asentada: semifinales y final televisada, sistema mixto de votación que combina jurado profesional y *televoto* y métodos nacionales de selección que oscilan entre galas públicas y decisiones internas. Esta arquitectura técnica se complementa con una narrativa cohesionadora, simbolizada en el lema “United by Music”, que busca reforzar el imaginario de una comunidad cultural transfronteriza. Sin embargo, la organización del evento se desarrolla en un contexto donde las disputas territoriales, los desequilibrios políticos y las tensiones ideológicas afloran con regularidad (Vuletic, 2022; Yair, 2018).

Pese a la prohibición explícita de mensajes políticos en el reglamento (European Broadcasting Union, 2024), en los últimos años Eurovisión ha intensificado su dimensión política y ha pasado de una estrategia histórica de neutralidad a un espacio de confrontación simbólica condicionado por el contexto geopolítico. Procesos como la politización contextual han transformado actuaciones y decisiones del certamen en acciones con alta carga política, incluso sin intención explícita de sus organizadores (Öberg, 2025). Casos recientes como el de Israel en 2024 y 2025 muestran el uso del festival como plataforma de diplomacia cultural y *songwashing*, con el riesgo de derivar en la deslegitimación del evento (Kosciejew, 2025).

Igualmente, las votaciones revelan patrones de afinidad cultural y geográfica que, aunque a menudo se interpretan como alianzas políticas, también responden a proximidades lingüísticas y culturales (Ginsburgh & Noury, 2008) y reflejan dinámicas de afinidad o rechazo entre estados, lo que evidencia una dimensión política latente, aunque formalmente desautorizada (Panea & Pérez-Rufi, 2024). Esta disonancia entre norma y práctica convierte al Festival en un espacio ambivalente, donde la representación nacional se filtra por el espectáculo, aunque permanece atravesada por marcos interpretativos de índole social, cultural e incluso diplomática. Eurovisión no actúa, por lo tanto, como un mero certamen musical. Su despliegue técnico, la sofisticación escenográfica y la diversidad idiomática condensan un modelo de entretenimiento donde las industrias culturales, los medios de servicio público y las audiencias globales convergen en un ritual televisivo que escenifica la idea de Europa como proyecto simbólico en disputa.

A partir de la cada vez más abundante literatura académica, puede concluirse que el Festival de Eurovisión ha dejado de ser únicamente un espectáculo televisivo para instalarse como objeto privilegiado de análisis en el ámbito académico. La consolidación de los *Eurovision Studies* como campo específico revela el alcance epistemológico del certamen y su capacidad para condensar tensiones políticas, culturales y sociales de escala continental (Pérez-Rufi, 2024). Lejos de interpretarse como una anomalía pop, el festival se posiciona como una lente analítica desde la que pensar las narrativas de pertenencia, exclusión, modernidad e identidad que circulan en la Europa contemporánea (Panea & Pérez-Rufi, 2024). Según Panea (2025b, p. 198), “el Festival resulta significativo especialmente para aquellos países que en ciertos momentos de su historia están siendo mirados por la comunidad internacional a causa de su frágil situación política, económica o social”. Eurovisión no es solo una competición musical, sino un escaparate para la representación de identidades nacionales en permanente negociación. Los primeros estudios teóricos se remontan a la segunda mitad del siglo XX (Pollock & Lyndon, 1959), aunque el interés experimentó un notable incremento en la década de 1990, tras la ampliación geográfica del certamen hacia Europa del Este y la reconfiguración del mapa poscomunista. Desde entonces, el corpus académico se ha ramificado en múltiples direcciones. Investigaciones recientes han descrito el festival como plataforma de enunciación identitaria, donde lo nacional y lo transnacional se negocian de forma performativa (Fricker & Gluhovic, 2013; Jordan, 2014; Raykoff & Tobin, 2016; Vuletic, 2018; Woods, 2020; Yair & Ozeri, 2022).

En este sentido, autores como Panea (2025a) han examinado la rearticulación de imaginarios nacionales en escena, mientras que otros han focalizado su atención en la representación étnica (Merás, 2024), las configuraciones de género y sexualidad (Andrea, 2022; Baker, 2015) o los mecanismos de votación como expresión de afectividades regionales y afinidades geopolíticas (Yair, 2018). La dimensión estética también ha generado aportaciones valiosas: la puesta en escena de cada actuación responde a una lógica audiovisual compleja, que exige una lectura interdisciplinar de sus códigos visuales, coreográficos y escenográficos.

Frith (2002) señala que, aunque la música forma parte estructural de la televisión, Eurovisión altera el flujo tradicional del medio y actúa como evento disruptivo, capaz de modificar temporalmente las rutinas mediáticas y las dinámicas de recepción. Desde esta perspectiva, el Festival deja de ser un producto de consumo ocasional para adquirir la condición de ritual mediático, donde se ponen en juego sensibilidades musicales y discursos simbólicos de fuerte arraigo social.

Obregón (2022) sintetiza esta complejidad al afirmar que Eurovisión interpela a la academia no por su excepcionalidad, sino por su capacidad para articular un archivo cultural denso, sostenido en el tiempo y transversal en sus impactos. Esa continuidad justifica por qué el certamen ha sido asimilado por la investigación como un laboratorio privilegiado desde el que observar las mutaciones de la esfera pública europea.

Este estudio se inscribe en un terreno aún poco explorado dentro del campo académico sobre Eurovisión: la dimensión formal del lenguaje audiovisual que vertebra sus actuaciones (Pajala, 2022). A medida que el certamen ha incorporado innovaciones técnicas propias del videoclip

y de la realización multicámara, ha consolidado un formato híbrido en el que la narración visual asume un papel estructural en la experiencia escénica (Pérez-Rufi & Valverde-Maestre, 2020). Elementos como la escenografía, la iluminación, los *travellings* de cámara, la edición en directo o el diseño de vestuario conforman un dispositivo expresivo complejo, cuya configuración genera significados que exceden la dimensión musical. Grönholm (2021) ha definido esta sintaxis visual como una gramática del espectáculo que remite a códigos compartidos con la televisión musical global, pero con una carga simbólica específica.

Desde esta perspectiva, el Festival de Eurovisión no se entiende únicamente como certamen musical o como evento televisivo de gran escala. Se revela como artefacto cultural de alta densidad, en el que confluyen lo identitario, lo político, lo estético y lo tecnológico. Cada actuación actúa como un texto audiovisual cargado de enunciados sobre nación, género, diferencia o comunidad. La metodología del análisis formal permite además desentrañar esa arquitectura expresiva y mostrar cómo el espectáculo articula discursos visuales sobre la Europa contemporánea.

Este trabajo se propone como un estudio de caso focalizado en el análisis formal audiovisual de un número escénico concreto. Así pues, se centra en la propuesta escénica y musical con la que Finlandia participó en Eurovisión 2025, interpretada por Erika Vikman, una de las figuras más significativas del pop nórdico reciente (Eurovision Song Contest, 2025b). Su trayectoria ha estado marcada por una estética provocadora, el uso sistemático del doble sentido y una estrategia artística que aúna empoderamiento sexual, cultura *kitsch* y control performativo sobre la imagen femenina. Tras su irrupción internacional en el UMK 2020

con *Cicciolina* —pieza consagrada a la reapropiación feminista del imaginario porno-político de Ilona Staller—, su regreso en 2025 con *Ich komme* activó un aparato mediático que osciló entre el entusiasmo, la polémica y la fascinación cultural (Adams, 2025; Romero, 2025).

Compuesta por Christel Roosberg y Jori Roosberg, *Ich komme* fusiona música disco finlandesa con el pulso de la electrónica *rave* centroeuropea. Su letra construye una alegoría sobre el placer compartido, codificada en torno a la ambigüedad semántica del verbo alemán *kommen*, que nombra a la vez el desplazamiento físico y el clímax sexual. La propuesta puede interpretarse como una provocación deliberada dentro de un formato habitualmente familiarizado con narrativas neutras. La propia Vikman reconoció que la organización —según versiones coincidentes— habría intervenido en los ensayos solicitando suavizar ciertos elementos visuales (Bird, 2025; Romero, 2025).

Erika Vikman participó en la segunda semifinal del Festival, celebrado el 15 de mayo de 2025 en la ciudad suiza de Basilea, y dos días después en la Gran Final. El diseño escénico fue asumido por el español Sergio Jaén, creador también del dispositivo visual de *Wasted Love* —actuación ganadora para Austria en la misma edición—, lo que sitúa su autoría en el epicentro de la narrativa visual *eurovisiva* del año (Escartín, 2025). Su puesta en escena para Finlandia articuló un universo entre lo erótico y lo humorístico.

Pese a quedar fuera de las diez primeras posiciones (puesto 11 entre 26 finalistas), la actuación finlandesa mantuvo un fuerte respaldo del *fandom eurovisivo*, que la proyectó durante semanas como una de las favoritas (RTVE, 2025). Su recorrido en el certamen amplió la visibilidad internacional de Vikman y reabrió el debate sobre los límites

del erotismo, la representación del cuerpo femenino y la negociación simbólica entre deseo, espectáculo y censura en el marco de la televisión europea contemporánea (RTVE, 2025).

## **Objetivos y metodología**

El objetivo principal de esta investigación es analizar en profundidad la actuación audiovisual de Erika Vikman con la canción *Ich komme* en el Festival de Eurovisión 2025, abordándola desde una perspectiva formal, simbólica y discursiva. Se busca examinar cómo se configura visual y estéticamente una propuesta escénica que, desde una aparente sobriedad formal, despliega una compleja red de significaciones vinculadas al empoderamiento femenino, la ironía pop y los códigos de la cultura *queer*. El análisis se orienta a desentrañar la lógica interna que articula el espectáculo y presta atención a la relación entre el cuerpo de la intérprete, la planificación visual, los elementos escenográficos y la construcción del mensaje. Asimismo, se pretende identificar las referencias culturales y estéticas que enriquecen la propuesta y la sitúan dentro de una genealogía visual que remite tanto a la tradición del pop europeo como a las prácticas performativas vinculadas al deseo y la representación del género.

Para ello, se adopta una metodología de análisis formal audiovisual que permite abordar con precisión las características técnicas y expresivas de la realización multicámara (Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2020). El estudio parte de una fase contextual, en la que se recopilan datos técnicos sobre la pieza, tales como su estructura musical, su duración, su ritmo interno, así como información sobre los responsables de la autoría, la emisión televisiva y las condiciones de producción en

el entorno del certamen *eurovisivo* (Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2020). Esta aproximación contextual permite enmarcar la actuación dentro de los condicionamientos técnicos y normativos del Festival, como las restricciones de duración, número de intérpretes o uso de efectos visuales.

El análisis formal propiamente dicho se centra en la observación minuciosa de la planificación audiovisual y atiende a la selección y combinación de tipos de plano, angulación de cámara, movimientos, ritmo de montaje y organización del espacio visual (Pérez-Rufí & Valverde-Maestre, 2020). De esta manera se detecta el modo en que se construye la continuidad espaciotemporal, así como la manera en que el dispositivo televisivo refuerza o modula los efectos simbólicos de la puesta en escena. Se presta especial atención a la duración media de los planos y al equilibrio entre estabilidad y dinamismo en la composición, con el fin de comprender cómo se genera una experiencia visual que, en esta ocasión, opta por la contención frente al exceso habitual en Eurovisión.

La dimensión escenográfica y performativa se examina en paralelo y considera la iluminación, la caracterización, la relación entre cuerpo y espacio y el uso de objetos simbólicos —en este caso, los micrófonos y sus soportes convertidos en ejes metafóricos— como parte integral del discurso visual. Esta parte del análisis se interrelaciona con el estudio del gesto, la mirada a cámara y la progresión rítmica del movimiento corporal, elementos que configuran la gramática expresiva de la intérprete y permiten interpretar la performance como espectáculo musical y como construcción ideológica y cultural.

Finalmente, se incorpora un análisis comparado de referentes visuales para la lectura de composiciones gráficas, con el objetivo de identificar influencias, ecos y relecturas dentro de la tradición audiovisual del pop europeo, el videoclip y la estética *queer*. Esta estrategia permite situar la propuesta dentro de un campo de significaciones más amplio y reconoce en ella una actuación individual y una elaboración consciente de códigos visuales y culturales destinados a interpelar al espectador desde lo performativo, lo irónico y lo simbólicamente transgresor.

### **Resultados: fase previa**

*Ich komme*, interpretada por Erika Vikman, fue seleccionada para representar a Finlandia en el Festival de Eurovisión 2025 tras su victoria en el certamen nacional UMK. La canción, escrita y producida por Christel y Jori Roosberg, fue lanzada oficialmente el 16 de enero de 2025 y combina elementos del *eurodisco* finlandés con influencias del *techno* centroeuropeo. Con una duración de tres minutos, su estructura musical se adapta a las convenciones del certamen y mantiene un tempo medio-rápido (aproximadamente 130 bpm) y una base rítmica que se acelera en su última parte. La letra, cantada en finés y alemán, utiliza un lenguaje cargado de ambigüedad sexual y juego fonético, en el que el verbo *kommen* opera como eje semántico central.

La actuación oficial se sitúa en una escenografía de estética minimalista, con predominio del negro como fondo escénico y ausencia de otros intérpretes en escena. Erika Vikman actúa completamente sola y su interacción con cuatro soportes de micrófono -tres de tamaño estándar y uno de gran tamaño que se convierte en columpio- configura el único eje narrativo visual. La luz estroboscópica, el color controlado

y la ausencia de decorado escenográfico potencian el protagonismo absoluto del cuerpo de la intérprete. La pieza no utiliza efectos de postproducción y el único apoyo visual en las pantallas del *background* es de algunos textos, con el título de la canción, la palabra “Wunderbar” y el nombre de la cantante en varias ocasiones (figuras 1 y 2).

### **Análisis formal audiovisual**

Desde el punto de vista formal, la realización de la actuación de Erika Vikman con *Ich komme* se aleja de las convenciones próximas al videoclip dominantes en las propuestas eurovisivas recientes (Pérez-Ruffi & Valverde-Maestre, 2020). Mientras muchas actuaciones optan por un montaje fragmentado y un uso intensivo de recursos de postproducción para potenciar el impacto visual, esta pieza se distingue por su cohesión escénica, su planificación sobria y su enfoque continuista en términos de espacio y tiempo.

El escenario, concebido como un espacio negro absoluto, funciona como una caja escénica que aísla a la intérprete y refuerza su protagonismo. Esta oscuridad envolvente no implica ausencia de diseño, sino una decisión estética que dirige toda la atención hacia el cuerpo, los gestos y los movimientos de Erika Vikman. La iluminación actúa como herramienta expresiva y construye atmósferas mediante focos estroboscópicos, haces de luz de colores saturados y contraluces que dibujan con precisión los contornos de la intérprete.

El análisis de la planificación visual muestra una preferencia clara por los planos medios, primeros planos y enteros, con composiciones que en muchos casos respetan una simetría central (figura 1). La cámara se mantiene generalmente estática o en movimientos suaves y lentos

y evita cualquier espectacularidad gratuita. Se recurre a *travellings* de seguimiento, algunos *zooms* realizados a gran velocidad y angulaciones normales, lo que permite sostener la claridad espacial y una lectura directa de la acción escénica. Es decir, no se pretende fragmentar el espacio ni crear una impresión de ruptura de la continuidad. Algunos contrapicados se emplean estratégicamente para potenciar la gestualidad corporal de la artista y acentuar su dominio escénico.

### Figura 1

*Erika Vikman interpreta Ich komme.*



Eurovision Song Contest (2025b).

El ritmo visual del montaje es ágil, pero nunca vertiginoso. La edición sigue la métrica de la canción, respeta su pulso y sincroniza los cortes con los acentos musicales. La duración media de los planos ronda los tres segundos (al alternarse planos con movimiento de mayor duración y otros más breves), lo que permite sostener el dinamismo sin fragmentar la continuidad. Esta lógica de montaje contribuye a consolidar una experiencia visual estable, que acompaña al espectador sin saturarlo ni desorientarlo.

En cuanto a la introducción de efectos visuales, la propuesta, como espectáculo de televisión en directo, renuncia al uso de dichos efectos o de distorsiones de imagen. Todo el efecto visual se produce *in situ*, a través de la escenografía y la iluminación. Los únicos recursos de grafismo introducidos en la pantalla del *background* son el título de la canción, la palabra “Wunderbar” y el nombre de la cantante, presentados con una tipografía *sans serif ultra bold* de gran tamaño. Este gesto se inscribe en la tendencia conocida como *Bold Minimalism* (“minimalismo en negritas”), habitual en el diseño contemporáneo, que asocia la potencia del mensaje a la simplicidad formal.

La actuación se construye, así, como una unidad escénica sin cortes narrativos ni interrupciones simbólicas. Todo sucede dentro de un mismo espacio visual, en continuidad temporal absoluta. Esta coherencia formal refuerza el carácter performativo de la pieza, donde el cuerpo, el ritmo y el objeto escénico se articulan con precisión para comunicar un mensaje cargado de ironía, deseo y control.

### **Puesta en escena y simbolismo**

La puesta en escena de *Ich komme* se construye desde una sobriedad extrema, que, lejos de empobrecer la propuesta, la dota de un alto grado de concentración simbólica. Erika Vikman se presenta completamente sola en escena, en un entorno dominado por la oscuridad total. Este negro escénico absoluto supone una decisión estética precisa que convierte a la intérprete en el único centro de atención. No hay figuración adicional, decorados complejos ni pantallas móviles. Todo el diseño escénico se articula en torno a la artista y a los cuatro únicos

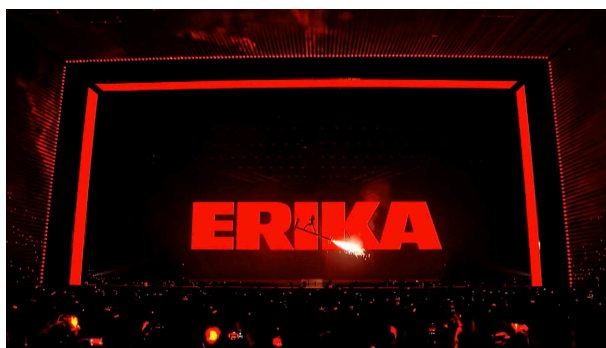
objetos visibles: cuatro soportes de micrófono, con los que mantiene una interacción progresiva.

Estos soportes, aparentemente banales, constituyen el principal dispositivo metafórico de la actuación. Cada uno de ellos es utilizado como una extensión del cuerpo de la intérprete, como apoyo para sus movimientos, como eje alrededor del cual se construye la coreografía visual. Su disposición y uso secuenciado generan una progresión dramática: en primer lugar, Vikman juega con ellos de forma sugerente, marca ritmos con movimientos de cadera y se apoya en ellos con sutileza. Pero esta gestualidad va aumentando en intensidad a medida que avanza la canción y se convierte en una interacción corporal más explícita, aunque siempre enmarcada dentro de una estética de autoconsciencia e ironía.

La clave visual del clímax escénico llega con la aparición del cuarto soporte de micrófono, de escala desproporcionada, que desvela su verdadera función como columpio. Este giro performativo actúa como desenlace simbólico: el objeto, que hasta entonces había servido como instrumento funcional, deviene ahora un dispositivo escenográfico que sintetiza el discurso del tema. Suspendida en ese columpio fálico, Erika Vikman encarna visualmente el doble sentido del título de la canción: *Ich komme*, expresión ambigua que puede traducirse como “estoy llegando” o como una referencia directa al orgasmo. Justo en ese momento, el columpio lanza fuegos artificiales y sella con pirotecnia el mensaje de clímax tanto literal como escénico.

## Figura 2

*Plano final de la actuación de Erika Vikman*



Eurovision Song Contest (2025b).

Toda esta construcción escénica responde a una lógica de progresión simbólica que transforma el *gag* en afirmación estética. No se limita a la provocación, la puesta en escena genera una lectura múltiple: es paródica, sí, pero también empoderada; sexualizada, pero no objetualizada. La artista maneja su cuerpo como una herramienta de expresión artística y política y, además, guía al espectador hacia una lectura consciente del deseo y de la performance.

La imagen final, con Erika suspendida en el columpio, iluminada únicamente por el contraluz que proyecta su nombre en una pantalla gigante —'ERIKA', en letras *sans serif* de gran tamaño— alcanza una dimensión icónica (figura 2). La composición, completamente simétrica, recuerda a los encuadres propios de los videoclips de divas pop. La decisión de no mostrarla directamente con luz frontal refuerza el efecto de distanciamiento visual y la convierte en una silueta monumental. En ese instante, la artista se vuelve símbolo: de autonomía, de

voz propia, de marca escénica. El hecho de ubicar su nombre al fondo no es decorativo, es una inscripción de poder. La propuesta, por tanto, se consolida como una arquitectura visual que asocia forma, sentido y control expresivo.

## Referentes visuales y estéticos

La propuesta escénica de Erika Vikman para *Ich komme* se inscribe con claridad en una tradición visual que remite a los códigos del pop europeo más provocador, irónico y autoconsciente. Esta genealogía visual y simbólica incluye referentes como Madonna en su etapa de *Erotica*, la teatralidad de Army of Lovers, la iconografía *kitsch* de Cicciolina, y la estética *camp* y *drag* que caracteriza buena parte de la cultura audiovisual *queer* contemporánea. No se trata, por lo tanto, de una mera acumulación de referencias, sino de una reelaboración crítica que articula un discurso desde lo performativo, lo sexual y lo irónico.

El uso del cuerpo como superficie discursiva es uno de los elementos centrales de esta tradición. Vikman no presenta su cuerpo como objeto, sino como agente de un mensaje complejo que combina deseo, humor, transgresión y control. El dominio del espacio escénico, la mirada directa a cámara, la interacción con objetos simbólicos como los soportes de micrófono y el tratamiento de la iluminación, remiten a una visualidad *queer*, donde el artificio no oculta, sino revela. La teatralidad, el exceso y el *kitsch* se convierten en herramientas críticas. Esta lógica responde a una política del deseo que desafía las normas de representación convencionales y propone una experiencia estética plural.

En este contexto, la conexión entre *Ich komme* y *Cicciolina* (el número musical presentado por la intérprete en el certamen UMK 2020)

resulta fundamental. Ambas piezas comparten un estilo musical, una estética visual exuberante y una intención común: resignificar el placer femenino como territorio político. En vez de evitar la polémica, Vikman la asume y la convierte en estrategia. El cuerpo femenino hipersexualizado no aparece aquí como reclamo masculino, sino como declaración. La artista reconfigura los códigos del videoclip sexualizado (Aubrey & Frisby, 2011; Turner, 2011; González Delgado, 2024) para subvertirlos desde la afirmación identitaria.

Este tipo de operación visual y simbólica se sitúa dentro de una corriente más amplia del pop europeo que ha encontrado en el escenario de Eurovisión un terreno fértil para la experimentación estética y la visibilidad de discursos alternativos. Propuestas como las de Conchita Wurst, Netta o Käärijä también han explorado los límites del formato televisivo desde registros performativos, irónicos o directamente subversivos. La propuesta de Vikman continúa esta línea con una estética más depurada y una puesta en escena más controlada, pero con la misma voluntad de interpelar desde el artificio y el exceso.

En lugar de buscar una aceptación unánime, la actuación de Erika Vikman asume su condición de propuesta divisiva. Precisamente ahí reside su valor artístico y cultural: en utilizar los códigos visuales del *mainstream* para proponer una relectura crítica del deseo, del cuerpo y de la *espectacularización* mediática. *Ich komme* no representa una ruptura radical con la tradición eurovisiva, sino una intensificación de sus recursos expresivos al servicio de una voz femenina que se sabe poderosa, consciente y provocadora.

## Discusión y conclusiones

La actuación de Erika Vikman con *Ich komme* en Eurovisión 2025 constituye un caso paradigmático dentro del certamen, al conjugar pop feminista, estética *queer*, escenografía minimalista y provocación sexual elaborada con ironía. Desde el punto de vista musical y temático, *Ich komme* se estructura como una metáfora del clímax sexual. Con base de música disco finlandesa y estética *rave* electrónica, la canción desarrolla un *crescendo* que culmina con un estribillo que puede describirse como uno de los más emocionantes en la historia del concurso (Adams, 2025).

La expresión titular, en alemán, refuerza el doble sentido connotativo (“yo vengo” o “estoy llegando”), al tiempo que contribuye a una lectura transgresora. Su uso lingüístico resulta estratégico: internacionaliza el mensaje y atenúa su contenido explícito para el público general, que puede no identificar de inmediato la carga semántica del término (u/Rafferrrttyy, 2025; u/PoetryAnnual74, 2025). Erika Vikman ha declarado que la canción defiende el derecho a decidir sobre la propia sexualidad: “En esta canción, tú tomas el control. Todo lo relacionado con tu sexualidad está en tus propias manos. El placer no debería ser tabú” (Vikman, en Adams, 2025). Dicha declaración articula el núcleo feminista de la propuesta: la afirmación del placer como experiencia política y cultural.

La escenografía de la actuación refuerza esta intención. Erika aparece sola en el escenario, sin cuerpo de baile ni apoyos visuales, lo que sitúa su figura en el centro del dispositivo simbólico. Esta soledad escénica, no debilita el número, más bien potencia una imagen de dominio y magnetismo escénico. Algunos usuarios en Reddit han comparado su despliegue corporal con la energía de Mick Jagger y han destacado

su control del espacio y su actitud provocadora (u/Its\_Stardos, 2025). Esta comparación permite leer la actuación como una inversión del canon rock masculino: Vikman ocupa el lugar históricamente reservado a los *frontmen*, pero desde un registro feminizado y autoconsciente.

El diseño visual creado por Sergio Jaén contribuye a esa construcción. La escenografía, dominada por el color negro, se mantiene sobria hasta el momento culminante, cuando irrumpe un micrófono dorado de grandes dimensiones, que Vikman monta físicamente como si fuera un columpio. Este dispositivo, adornado con pirotecnia, se convierte en el centro simbólico de la actuación. Según la cobertura oficial: “Erika prendió fuego al escenario... Terminó su actuación montada sobre un micrófono gigante equipado con pirotecnia, con su nombre brillando en rojo a sus espaldas” (Eurovision Song Contest, 2025a). La imagen, deliberadamente caricaturesca, remite al falo como objeto cultural, pero resignificado desde el humor performativo. La artista no lo presenta como símbolo de dominación externa, sino como vehículo de su propia agencia. Erika Vikman no es sexualizada por una mirada masculina; es ella quien produce el deseo, lo canaliza y lo representa.

En cuanto al vestuario, viste un atuendo de cuero negro ceñido, botas altas y detalles brillantes, lo que remite tanto a la estética *dominatrix* como a la cultura *leather queer* de los años 80. Este estilismo funciona como código visual inmediato: alude al universo del *camp eurovisivo* y refuerza una lectura empoderada de la sexualidad femenina.

La puesta en escena se enmarca en una genealogía visual que incluye figuras como Madonna, Lady Gaga, Dana International o Conchita Wurst. Todas ellas han empleado el exceso, la teatralidad y la ironía para disputar el espacio simbólico de la sexualidad y el género.

En el caso de Vikman, la referencia a *Cicciolina* (2020) evidencia una línea artística coherente, en la que el placer femenino se representa como afirmación cultural. También se aprecia un vínculo con la estética *drag* y la cultura pop *queer*, especialmente en el uso de objetos fetiche, la iluminación y el tempo visual. *Ich komme* no imita códigos previos: los recompone para generar una propuesta visualmente coherente y discursivamente provocadora.

Sin embargo, la recepción de la propuesta no ha estado exenta de tensiones. En Finlandia, el estilo de Vikman generó división entre quienes la elogiaron por su audacia y quienes la consideraron excesiva (Romero, 2025). Tras su victoria en la preselección, trascendió que la Unión Europea de Radiodifusión pidió ajustes de cara a la final internacional. Según la propia artista, se le indicó que “No es solo una cosa, sino todo en conjunto: mi vestuario, de qué trata la canción, cómo me muevo en el escenario. La UER ha dicho que es demasiado sexual. Además, quieren cubrir mi trasero” (Vikman, en Romero, 2025).

Si bien la emisora finlandesa Yle matizó que no se trató de una censura directa, el episodio desató un debate sobre los límites de la libertad artística en Eurovisión. Finalmente, el micrófono gigante y la coreografía insinuante se mantuvieron en escena, lo que indica que se alcanzó un compromiso con la organización. *Ich komme* opera en la frontera: no se trata de un mensaje político en sentido clásico, sino de una performance que articula deseo, parodia e inteligencia escénica para desestabilizar convenciones televisivas.

El caso de Vikman plantea además interrogantes clave desde el feminismo. ¿Puede una mujer apropiarse de los códigos visuales del erotismo pop sin reproducir la lógica de la cosificación? ¿Es el uso

de símbolos fálicos desde el humor una forma válida de resistencia? Esta vez la respuesta apunta hacia un feminismo *sex-positive*, en el que la expresión del deseo es legítima y actúa como afirmación estética y política. Erika Vikman invierte los signos tradicionales de poder sexual y los convierte en parte de su narrativa artística. Su actuación propone una lectura compleja del empoderamiento: no es la ausencia de sexualidad lo que define la autonomía, sino la capacidad de encarnar el deseo sin pedir permiso.

Los análisis realizados permiten extraer conclusiones clave sobre *Ich komme* y sus implicaciones para futuras puestas en escena que empleen códigos de pop feminista, estética *queer*, minimalismo y provocación sexual irónica. Erika Vikman demostró que es posible transmitir un mensaje visual de empoderamiento a través de la sexualidad, siempre que provenga del control artístico y de una narrativa coherente. Su actuación funcionó como una propuesta unificada: presentó un temaailable con gancho, una imaginería simbólica potente y un mensaje provocador sobre el derecho al placer femenino. El equilibrio entre espectáculo y discurso convirtió su número en una propuesta sólida y memorable. Este logro resulta especialmente significativo en el contexto *eurovisivo*, donde el riesgo de sacrificar mensaje por entretenimiento —o viceversa— es habitual. Vikman logró conciliar ambos frentes mediante la ironía, el carisma escénico y una ejecución visual coherente.

También resulta clave la autenticidad. Las propuestas que apelan a códigos feministas o *queer* deben partir de una convicción genuina. En el caso de Erika Vikman, la actuación se percibe como una extensión natural de su trayectoria artística, iniciada años antes con canciones

como *Cicciolina*. Esta coherencia le permitió defender su puesta en escena con legitimidad.

Este trabajo llega a la conclusión de que la propuesta de Erika Vikman representa una polisemia eficaz: puede ser leída como sátira, espectáculo o afirmación feminista y funciona en todos esos niveles. Esta ambigüedad refuerza su impacto y la convierte en una intervención estética significativa dentro del marco *eurovisivo*. Su ejemplo sugiere que el espacio televisivo aún puede abrir grietas simbólicas para discursos sobre el deseo, el cuerpo y la autonomía, incluso en formatos aparentemente estandarizados.

## Referencias

- Adams, W. L. (2025, 16 de enero). ICH KOMME! Erika Vikman celebrates pleasure and empowerment in climax-filled UMK 2025 song. *Wiwibloggs*. <https://bit.ly/4k8dCFL>
- Andrea, T. (2022, 28 de mayo). Gender and Sexuality In Eurovision: A Clash Between Performance and Politics. *Roar News*. <https://bit.ly/3Zeq5zN>
- Aubrey, J. S., & Frisby, C. M. (2011). Sexual objectification in music videos: A content analysis comparing gender and genre. *Mass Communication and Society*, 14(4), 475-501. <https://doi.org/10.1080/15205436.2010.513468>
- Baker, C. (2015). Introduction: Gender and Geopolitics in the Eurovision Song Contest. *Contemporary Southeastern Europe*, 2(1), 74-93. <https://hull-repository.worktribe.com/output/377834>

- Bird, L. (2025, 19 de marzo). Erika Vikman releases statement on changes to 'Ich Komme' performance. *ESCXTRA*.
- Confidencial (2025, 18 de mayo). Eurovisión 2025, final: ganador, resultado de Melody con España y reacciones, hoy en directo. *El Confidencial*. <https://bit.ly/4j83s>
- EcEscartín, J. (2025, 18 de mayo). Quién es Sergio Jaén, el español que ha llevado a Austria a su triunfo en Eurovisión. *Huffpost*. <https://www.huffingtonpost.es/life/quien-sergio-jaen-espanol-llevado-austria-triunfo-eurovision.html>
- European Broadcasting Union (2024, diciembre). *Code of Conduct*. <https://eurovision.tv/rules/codeofconduct> European Broadcasting Union (2025). *Eurovision Song Contest*. <https://bit.ly/4msfNGv>
- Eurovision Song Contest (2025a, 12 de abril). Here comes Finland: She is Erika. *Eurovision Song Contest Basel 2025*. <https://eurovision.tv/story/she-is-erika>
- Eurovision Song Contest (2025b, 17 de mayo). *Erika Vikman - ICH KOMME (LIVE) | Finland | Grand Final. Eurovision 2025* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/V3vbVd1ynnk?si=GFAZT00HJP5-DQD8>
- Fricker, K. & Gluhovic, V. (2013). *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Palgrave Macmillan.
- Frith, S. (2002). Look! Hear! The uneasy relationship of music and television. *Popular Music*, 21(3), 277-290. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002180>

- Ginsburgh, V., & Noury, A. G. (2008). The Eurovision Song Contest. Is voting political or cultural? *European Journal of Political Economy*, 24(1), 41-52. <https://doi.org/10.1016/j.ejpoleco.2007.05.004>
- González Delgado, M. (2024). *La pornificación de la industria musical: Análisis de videoclips exitosos en YouTube* [Trabajo de fin de grado, Facultad de Educación de Palencia, Universidad de Valladolid]. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/72224>
- Grönholm, P. (2021). Belgium, one point. *Lähikuva - audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu*, 34(1), 33-54. <https://doi.org/10.23994/lk.107815>
- Jordan, P. (2014). *The Modern Fairy Tale: Nation Branding, National Identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. University of Tartu Press.
- Kosciejew, M. R. H. (2025). Songwashing and cultural boycotting the Eurovision Song Contest: A soft power/disempowerment analysis of Israel's entry to Eurovision 2024 during the Israel-Hamas war. *Popular Music and Society*, 48(3), 318-345. <https://doi.org/10.1080/03007766.2025.2485784>
- Merás, L. (2024). A Romani woman in Eurovision: ethnic and gender stereotypes in the reception of Remedios Amaya (1983). *Journal of Spanish Cultural Studies*, 25(2), 243-259. <https://doi.org/10.1080/14636204.2024.2347313>
- Öberg, C. (2025). Eurovision Song Contest: From apolitical to megapolitical? *Politics & Policy*, 53(3), e70051. <https://doi.org/10.1111/polp.70051>
- Obregón, A. (2022). The Eurovision Song Contest: An academic phenomenon. 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. 18-35). Routledge.

Pajala, M. (202). 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>

Panea, J. L. (2025a). Audiovisual narratives of the Sami people at the beginnings of the Eurovision Song Contest (1960-1980). *Cogent Arts & Humanities*, 12(1). <https://doi.org/10.1080/23311983.2025.2464370>

Panea, J. L. (2025b). “¿Quién maneja mi barca?”: España “a la deriva” en el festival de Eurovisión. En D. González Jurado (Ed.), *La caja secreta: género, escenas, imago, letras, ingenios, voces: Trilogía Claroscuros. Vol. 2*, (pp. 187-202). Universidad de Málaga. <https://doi.org/10.24310/mumaedmumaed.245143>

Panea, J. L., & Pérez-Rufi, J. P. (2024). From ‘We Are Slavic’ To ‘My sister’s Crown’: Gender, ethnicity and media events. *Visual Review. International Visual Culture Review/ Revista Internacional De Cultura Visual*, 16(1), 107-123. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.5176>

Pérez-Rufi, J. P. (2024). The Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon. From concert halls to the halls of academia (Bibliografía. Reseña). *Communication & Society*, 37(2), 217-219. <https://doi.org/10.15581/003.37.2.217-219>

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, *Communication & Society*, 33(2), 17-31. <https://doi.org/10.15581/003.33.2.17-31>

Pollock, D. K. & Lyndon, D. (1959). A study in international communication: Eurovision. *Journal of Broadcasting*, 3(2), 101-117. <https://www.doi.org/10.1080/08838155909385866>

Raykoff, I. & Deam Tobin, R. (2007). *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*. Ashgate Publishing Limited.

Rodríguez, G. (2025, 28 de mayo). Eurovisión 2025 reúne a 166 millones de espectadores, sumando 3 millones respecto a 2024. *Eurovision-Spain*. <https://eurovision-spain.com/eurovision-2025-reune-a-166-millones-de-espectadores-sumando-3-millones-respecto-a-2024/>

Romero, A. (2025, 14 de marzo). Más censura en Eurovisión 2025: Erika Vikman, representante de Finlandia, en el punto de mira de la UER. *LOS40*. <https://bit.ly/4jfwYIx>

RTVE (2024, 12 de mayo). Eurovisión 2024, líder indiscutible: más de 12,3 millones de personas vieron en algún momento la final. *RTVE*. <https://bit.ly/4jLT8CV>

RTVE (2025, 14 de mayo). ¿Por qué Finlandia podría dar la gran sorpresa en Eurovisión 2025? *RTVE*. <https://bit.ly/43mNn7Q>

Turner, J. S. (2011). Sex and the spectacle of music videos: An examination of the portrayal of race and sexuality in music videos. *Sex Roles*, 64(3-4), 173-191. <https://doi.org/10.1007/s11199-010-9766-6>

u/Its Stardos (2025, febrero 8). *Does Finland's Erika Vikman and "Ich Komme" have the Eurovision winning potential?* [Publicación en foro en línea]. Reddit. <https://bit.ly/3Z6WrfO>

u/PoetryAnnual74. (2025, 8 de febrero). *Erika Vikman - ICH KOMME (music video) // UMK25* [Publicación en foro en línea]. Reddit. <https://bit.ly/435Dvzeu/Rafferrrtyy> (2025, 8 de febrero). *Erika Vikman - ICH KOMME (music video) // UMK25* [Publicación en foro en línea]. Reddit. <https://bit.ly/3RxB8ti>

Vuletic, D. (2018). *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. Bloomsbury Academic

Vuletic, D. (2022). The Grand Tour: The origins of the Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon. 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. 3-17). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003188933-2>

Woods, D. (2020). From Eurovision to Asiavision: The Eurovision Asia Song Contest and negotiation of Australia's cultural identities. *Media International Australia*, 175(1), 36-49. <https://doi.org/10.1177/1329878x20906535>

Yair, G. (2018). Douze points: Eurovisions and Euro-Divisions in the Eurovision Song Contest - Review of two decades of research. *European Journal of Cultural Studies*, 22(5-6), 1013-1029. <https://doi.org/10.1177/1367549418776562>

Yair, G., & Ozeri, C. (2022). A march for power: The variety of political programmes on the Eurovision Song Contest stage. 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. 83-95). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003188933>

Valquíria Kneipp, Ana Goulart de Andrade e Vânia Braz de Oliveira (Coords.)

# Quadros televisivos



# Quadros televisivos

Valquíria Kneipp  
Ana Goulart de Andrade  
Vânia Braz de Oliveira  
(Coordenação)

## **Ria Editorial - Conselho Editorial**

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versuti (UnB, Brasil)

PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)

PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)

PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)

PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)

PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)

Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)

PhD Florian Andrei Vlad (Ovidius University of Constanta, Romania)

PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS, Brasil)

PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)

PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)

PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas - Austin, Estados Unidos)

PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)

PhD Koldo Meso (Universidade do País Vasco, Espanha)

PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)

PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)

PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)

PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná - UTFPR e  
Fac. Rachel de Queiroz, Brasil)

PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil)

PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)

PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)

PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Brasil)

PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)

PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil)

PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo - USP, Brasil)

PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG, Brasil)

PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)

PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

## FICHA TÉCNICA

Copyright 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©saravut - stock.adobe.com (arquivo nº 351261126)

Design da capa: ©Denis Renó

Diagramação: Luciana Renó

ISBN 978-989-9220-43-0

Título: Quadros televisivos

Coordenadores: Valquíria Kneipp, Ana Goulart de Andrade e Vânia Braz de Oliveira

1.ª edição, 2025.



Esta obra tem licença Creative Commons *Attribution-NonCommercial-NoDerivatives*. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

**RIA**  
Editorial

riaeditora@gmail.com

<http://www.riaeditorial.com>

## ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dr. Vicente Gosciola, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

A obra “Quadros Televisivos” oferece uma contribuição robusta aos estudos da Comunicação ao investigar a metamorfose da paisagem audiovisual, articulando com rigor a televisão tradicional e fenômenos digitais como a verticalização e o streaming. Ao adotar perspectivas metodológicas sólidas, como a Análise da Materialidade, a coletânea proporciona uma leitura crítica indispensável sobre as reconfigurações estéticas e narrativas na ecologia midiática contemporânea.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

## **Autoras e autores**

Adriano Charles da Silva Cruz  
Águeda María Valverde-Maestre  
Alusk Maciel Santos  
Ana Paula Goulart de Andrade  
Andrés Navarro-Garrido  
Caio Ferreira  
Carlos Pernisa Júnior  
Clara Portella  
Cristiane Turnes Montezano  
Débora Oliveira  
Dorotea Souza Bastos  
Edna Mello  
Gêsa Cavalcanti  
Gustavo Pereira  
Iluska Coutinho  
Jhonatan Mata  
Jorge Sánchez-Carrión  
José Patricio Pérez-Rufi  
Laerte José Cerqueira da Silva  
Marco Aurélio Reis  
Maria Clara de Souza Rocha  
Maria Gabriella Alves Loiola  
María Isabel Pérez-Rufi  
Sara de Moraes  
Sebastián Alaniz Muñoz  
Simão Farias Almeida  
Talison Pires Vardiero  
Vannessa Mascarenhas dos Santos

# SUMÁRIO

Introdução a uma vida desacelerada.....	11
<i>Denis Renó</i>	

## PARTE 1 - TECNOLOGIAS

Verticalização e transformações na teledramaturgia atual: uma análise comparativa.....	14
<i>Marco Aurélio Reis</i>	
<i>Talison Pires Vardiero</i>	
<i>Caio Ferreira Silva</i>	

Mediador performático: as características dos âncoras da TV Arapuan na cobertura do caso Patrícia Roberta.....	37
<i>Maria Gabriella Alves Lotiolo</i>	
<i>Laerte José Cerqueira da Silva</i>	

Museu imaginário em <i>Euphoria</i> : a iconografia do romance <i>queer</i> .....	65
<i>Alusk Maciel Santos</i>	
<i>Adriano Charles da Silva Cruz</i>	

Una luz discontinua hecha de sonidos: historia de los aportes de los programas de música de TVN al cumplimiento de su misión pública.....	94
<i>Sebastián Alaniz Muñoz</i>	

## PARTE 2 - ANÁLISES

Televisión en directo y gramática visual en Eurovisión 2025: “Ich komme” de Erika Vikman como manifiesto de pop feminista.....	121
<i>José Patricio Pérez-Rufi</i>	
<i>Águeda María Valverde-Maestre</i>	
<i>María Isabel Pérez-Rufi</i>	
<i>Jorge Sánchez-Carrión</i>	
<i>Andrés Navarro-Garrido</i>	

Câmera e atuação em ‘Adolescência’: uma análise dos discursos reproduzidos pelas comunidades misóginas digitais.....	148
<i>Maria Clara de Souza Rocha</i>	

Uma mudança de paradigma? Protagonistas negros na faixa das 18h da Rede Globo entre 2020 e 2025.....	165
<i>Gêsa Cavalcanti</i>	

À procura de referências do audiovisual no contemporâneo: mapeando vestígios nos estudos de comunicação sobre o streaming.....	192
<i>Cristiane Turnes Montezano</i>	
<i>Carlos Pernisa Júnior</i>	

Múltiplas acelerações nas audiovisualidades infantis: da Mônica ao Irmão do Jorel.....	213
<i>Clara Portella</i>	
<i>Débora Oliveira</i>	
<i>Sara de Moraes</i>	
<i>Caio Ferreira</i>	
<i>Jhonatan Mata</i>	
Telas, lentes e experiência: a análise da materialidade como estratégia de desvelamento.....	235
<i>Gustavo Pereira</i>	
<i>Iluska Coutinho</i>	
<i>Ana Paula Goulart de Andrade</i>	
<i>Edna Mello</i>	
Narrativas corporais da personagem Madalena da novela Volta por Cima (2024): um estudo sobre televisualidade.....	253
<i>Vannessa Mascarenhas dos Santos</i>	
<i>Dorotea Souza Bastos</i>	
Eco-horror coletivo no videoclipe <i>Thriller</i> , de Michael Jackson, em tempos de desastres nucleares.....	273
<i>Simão Farias Almeida</i>	
<i>Índice Remissivo</i> .....	296