

# Cenas audiovisuais

Abel Suing, Carolina Falandes e Valquíria Kneipp (Orgs.)



# Cenas audiovisuais

Abel Suing, Carolina Falandes e Valquíria Kneipp (Orgs.)

## FICHA TÉCNICA

Copyright 2021 ©Ria Editorial. Todos os direitos reservados

Foto de capa e design: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

1.ª edição, Aveiro, dezembro, 2021

ISBN 978-989-8971-57-9

Título: Cenas audiovisuais

Organizadores: Abel Suing, Carolina Falandes e Valquíria Kneipp



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



Aveiro, Portugal  
riaeditora@gmail.com  
<http://www.riaeditorial.com>

O olho subjetivo do profissional (fotógrafo, cinegrafista, cameraman) e a objetiva da câmera: as extensões tecnológicas mcluhanianas do corpo como sistema sensorial.....	123
<i>Osvando J. de Moraes</i>	
<i>Valmor Nivaldo Santos</i>	

<i>Globoplay e Netflix: o perfil de consumo do brasileiro nas plataformas de streaming</i> .....	146
<i>Maria Aparecida Borges Limeira</i>	
<i>Lais Emanuelle Borba de Brito</i>	
<i>Sebastião Guilherme Albano da Costa</i>	

## ANÁLISES

Produções do audiovisual contemporâneo e <i>La Jetée</i> , de Chris Marker: correlações.....	169
<i>Lueluí de Andrade</i>	

A literacia midiática de fãs e anti-fãs de <i>Shingeki no Kyojin</i> : uma análise dos protestos no twitter no caso Wit vs. MAPPA.....	196
<i>Júlia Garcia</i>	
<i>Daiana Sigiliano</i>	
<i>Gabriela Borges</i>	

Por uma nova ecologia da televisão regional: um estudo da TV no Rio Grande do Norte.....	222
<i>Valquíria Aparecida Passos Kneipp</i>	
<i>Francisco das Chagas Sales Júnior</i>	

Eurovision Song Contest 2021: análisis audiovisual de la realización televisiva en directo.....	247
<i>José Patricio Pérez-Rufi</i>	
<i>Francisco Javier Gómez-Perez</i>	

# EUROVISIÓN SONG CONTEST 2021: ANÁLISIS AUDIOVISUAL DE LA REALIZACIÓN TELEVISIVA EN DIRECTO

*José Patricio Pérez-Rufl*<sup>1</sup>  
*Francisco Javier Gómez-Perez*<sup>2</sup>

Nuestro objeto de estudio es la realización televisiva en directo del Festival de Eurovisión (Eurovision Song Contest), concurso organizado por la Unión Europea de Radiodifusión (UER/EBU). La UER es una organización internacional de emisoras de televisión de servicio público, principalmente europeas<sup>3</sup>, que, además de procurar el intercambio de

- 
1. Doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor del Dep. de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Univ. de Málaga. [patricioperez@uma.es](mailto:patricioperez@uma.es)
  2. Doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor del Dep. Información y Comunicación de la Universidad de Granada. [frangomez@ugr.es](mailto:frangomez@ugr.es)
  3. Según se define a sí misma, “the European Broadcasting Union (EBU) is the world’s leading alliance of public service media (PSM). We have 115 member organizations in 56 countries and have an additional 31 Associates in Asia, Africa, Australasia and the Americas. Our Members operate nearly 2,000 television, radio and online channels and services, and offer a wealth of content across other platforms. Together they reach an audience of more than one billion people around the world, broadcasting in more than 160 languages. We operate Eurovision and Euroradio services” (EBU, 2021a).

programas, promover la coproducción entre los países miembros y negociar los derechos de difusión de contenidos, organiza también el Festival de Eurovisión. De forma más precisa, este trabajo propone el análisis formal audiovisual de la realización en directo de los tres números musicales con mayor puntuación final en el concurso celebrado en Róterdam (Países Bajos) en mayo de 2021: “Zitti e buoni” de Måneskin (Italia), “Voilà” de Barbara Pravi (Francia) y “Tout l’Univers” de Gjon’s Tears (Suiza).

Celebrado anualmente desde 1956 (a excepción del año 2020, a causa de la pandemia de coronavirus Covid-19), y con sede cambiante según el país vencedor de la convocatoria previa, Eurovisión resulta además un claro exponente de la cultura popular europea. El Festival de Eurovisión es un formato televisivo creado inicialmente por la UER en la década de los 50 a imitación del festival italiano de San Remo, con la intención de “volver a unir” una Europa dividida por la guerra mediante un concurso de música popular. El formato evolucionó hasta lograr en la actualidad una popularidad desconocida previamente, como evento competitivo de amplio seguimiento y como fuerza motora para la creación de una identidad europea (Motschenbacher, 2016). El concurso pretende así ser expresión de la identidad y de la diversidad cultural de los países participantes (Ortiz, 2017), aun cuando se tratan de identidades cuanto menos paradójicas, dada la naturaleza de su recreación (ficcional) para un espectáculo (Panea, 2018).

Eurovisión se define como un programa televisivo “blanco” que reivindica la fraternidad entre las naciones y la sana competición. Las intenciones de expresión de la paz y de la unidad no evitan, con todo, conflictos de naturaleza política que llevaron, por ejemplo, a la

expulsión del concurso de la televisión pública Bielorrusia en marzo de 2021, e incluso de la propia UER en mayo, o la tensa celebración del concurso en Tel Aviv (Israel) en mayo de 2019, donde los representantes islandeses (Hatari) se manifestaron abiertamente contra el gobierno israelí de Netanyahu por su conflicto con Palestina.

En cuanto a su dinámica, el concurso se compone de tres shows producidos y transmitidos en directo (dos semifinales y una gran final). En el concurso, los intérpretes que representan a las televisiones públicas de sus países disponen de tres minutos para desarrollar un número musical con voz en directo, música pregrabada y un máximo de seis personas sobre el escenario (EBU, 2021b). Al término de todas las interpretaciones, se comunican públicamente las puntuaciones otorgadas por jurados profesionales y por la audiencia a través del televoto, con idénticos porcentajes. En 2021 el evento mediático se celebró en Róterdam, tras la victoria del representante de los Países Bajos en 2019, Duncan Laurence.

Desde hace al menos un par de décadas, y debido en parte a la introducción del televoto como sistema de valoración, el Festival no premia únicamente las buenas cualidades vocales de los intérpretes ni las virtudes de la canción, sino también la propia articulación discursiva (realización y puesta en escena) de la interpretación musical en directo; se trata de un *show* televisivo y la espectacularidad de las puestas en escena desarrolladas supone un elemento legítimo en la competición entre propuestas. La realización en directo se diseña y ejecuta a través de programas de software como CuePilot, y los artistas reproducen milimétricamente cada acción de forma coreografiada para intentar hacer actuaciones impecables. Es así como el Festival de

Eurovisión se caracteriza por el desarrollo de las puestas en escena y la aplicación de las tecnologías más vanguardistas de la producción contemporánea de televisión en directo (Panea, 2020; Pérez-Rufi & Valverde-Maestre, 2020), aplicando las últimas tecnologías tanto en realización, como en iluminación o escenografía, hecho por el que creemos que se constituye como un referente de relieve dentro de la creación televisiva actual.

## **Objetivos**

El objetivo principal de este trabajo es analizar la realización de televisión en directo de las propuestas de los tres números con mayor aceptación de jurado y televoto en el Festival de Eurovisión de 2021, con el fin de identificar los componentes del discurso audiovisual y sus referentes, para después interpretarlos. Pretendemos igualmente valorar si se mantiene vigente la tendencia de años anteriores, en los cuales los números musicales tendían a representar videoclips en directo con un intento de simulación de la ruptura de la continuidad temporal y espacial (Pérez-Rufi y Valverde-Maestre, 2020), estrategia más propia de los contenidos audiovisuales editados que de la producción en directo desde un escenario/plató.

## **Metodología**

Como estudio de caso de la realización televisiva en directo, se aplica un análisis formal audiovisual y se tienen en consideración las prácticas intertextuales y la posible apropiación de referencias de la cultura audiovisual contemporánea. Tomamos como referente metodológico para el análisis el trabajo de Pérez-Rufi y Valverde-Maestre



(2020), así como de Pérez-Rufi y Jódar-Marín (2019), orientados hacia la identificación de la articulación formal de piezas musicales de breve duración (como videoclips), la actualización de recursos narrativos y discursivos o la configuración de la puesta en escena.

De forma más precisa, el análisis formal de la realización que proponemos se divide en cuatro bloques: fase previa con información contextual sobre las piezas analizadas, análisis formal audiovisual (tipos de encuadres más frecuentes, movimientos y angulación de cámara, duración de los planos, Average Shot Length o duración media de los planos, introducción de efectos visuales y grafismo digital, etc.), análisis de la puesta en escena (escenografía, iluminación, caracterización e interpretación) y análisis intertextual de las referencias audiovisuales.

## **Resultados**

Ofrecemos los resultados del análisis a través de tres tablas, una para cada una de las actuaciones, donde se aplica la metodología de análisis formal audiovisual en sus tres primeros bloques, a falta del cuarto bloque (análisis intertextual), que se comenta a continuación. El orden de las tablas responde a la posición en que quedaron las actuaciones tras las votaciones, es decir, en primer lugar, “Zitti e buoni” de Måneskin (Italia), en segundo lugar, “Voilà” de Barbara Pravi (Francia) y, en tercer lugar, “Tout l’Univers” de Gjon’s Tears (Suiza).

**Tabla 1**

*Análisis formal audiovisual de “Zitti e buoni” de Måneskin (Festival de Eurovisión, 22/05/2021)*

<b>1. Fase previa</b>			
Intérprete y canción	Måneskin	Título: “Zitti e buoni”	Fecha: 22/05/2021
	Duración 03:08:19	Género: indie-rock	Veloc. y clave: 103 bpm, Mi menor
Autoría	Damiano David, Victoria De Angelis, Thomas Raggi, Ethan Torchio		
Contenido	El grupo interpreta la canción aparentando un concierto en vivo. Damiano (vocalista) da la bienvenida a los espectadores tras unas enormes puertas con iluminación espectacular (las pantallas del <i>background</i> ). En el escenario, una estructura piramidal con varios escalones sirve como base para la batería. Las pantallas del fondo proyectan las siluetas de los componentes de la banda. El cantante interpreta el tema mirando a cámara e interactúa con el resto. Terminado el tema, el cantante simula un ataque y cae al suelo.		
Enlace en YouTube	<a href="https://youtu.be/RVH5dn1cxAQ">https://youtu.be/RVH5dn1cxAQ</a>		
<b>2. Análisis formal</b>			
Tipos de planos	Amplia diversidad de encuadres, cada uno de ellos con una función siguiendo una gramática audiovisual clásica. Destacan los planos enteros.		
Angulación	Angulaciones variadas, aunque sobresaliendo los ángulos contrapicados que representa a los miembros del grupo como estrellas del rock.		
Movimientos de cámara	Movimientos travelling permanentes, realizados con <i>steady-cam</i> , <i>spider-cam</i> y grúas.		
Nº planos: 75	ASL: 2,52	Duración media/plano (segundos:frames): 02:12	
Percepción subjetiva de ritmo	Se crea una impresión de ritmo acelerado, tanto por la duración de los planos (2 segundos y medio), como por los movimientos travelling constantes y por el movimiento interno dentro del encuadre.		
Postproducción	No hay efectos VFX añadidos en la mesa de mezclas o con CuePilot.		

Realización: continuidad espacial y temporal	Identificamos una realización funcional conforme a una gramática audiovisual clásica que logra la impresión de unidad espacial y temporal, rasgo definitorio esencial de la linealidad de todo concierto en directo o de cuya filmación quiera transmitirse la idea de continuidad. La realización clásica converge así con la intención nostálgica y retro del conjunto de la actuación, por lo que resulta coherente y apropiada a las intenciones comunicativas del espectáculo.
<b>3. Puesta en escena</b>	
Escenografía	El grupo se sirve de los recursos dispuestos en el plató, usando las pantallas del <i>background</i> como puertas gigantes. Además, la superficie es también una pantalla que sólo se revela como tal al tomar diferentes colores en el último segmento de la actuación. Sobre el escenario se sitúa una plataforma piramidal con varios escalones sobre la que se encuentra el baterista, hallándose luces espectaculares entre los escalones. La escenografía es la característica de un concierto de música rock.
Composición	Tienden a componerse planos simétricos. La simetría es subrayada por las pantallas del fondo, que crean un efecto espejo en las siluetas proyectadas.
Iluminación	La iluminación es no realista, es expresionista y espectacular. El continuo movimiento de luces, las luces verticales a modo de columnas y las luces estroboscópicas y de color crean un movimiento interno que potencia la impresión de ritmo. Se simulan en tres minutos todos los efectos lumínicos que podrían tener cabida en un concierto en vivo de dos horas.
Caracterización	La caracterización de los artistas se inspira en músicos del <i>glam-rock</i> de los 70 como David Bowie, Freddie Mercury, Robert Plant, etc. Los músicos portan un vestuario sofisticado y excéntrico de cuero granate de la marca Etro. El maquillaje de cada uno de los miembros del grupo es oscuro y muy exagerado.
Interpretación	El grupo interpreta el papel de unas estrellas de rock seguras de sí mismas, carismáticas, desafiantes y con carácter que parecen divertirse y disfrutar de la interpretación en directo. La intensidad de su interpretación aparenta así la de las estrellas del <i>glam-rock</i> de los 70 en directo.

Elaboración propia.

La actuación del grupo italiano simula una interpretación en directo en la que cada músico parece tocar verdaderamente sus instrumentos<sup>4</sup>, mientras Damiano, el vocalista, canta con voz en vivo. Los referentes visuales e intertextuales proceden de filmaciones de bandas de música en rock en directo: la plataforma con forma piramidal sobre la que se

4. Desde 1999, en Eurovisión, desde la desaparición del uso de la orquesta en directo, la música está pregrabada, mientras que los artistas interpretan su canción con voz en directo.

sitúa el baterista es una práctica usual, de la misma forma que la coreografía de los miembros del grupo -que se separan para lucirse en sus planos en solitario y se juntan para interactuar entre ellos- también es una acción común en los conciertos. Son frecuentes igualmente en las grabaciones de los directos de música rock los planos registrados desde angulaciones contrapicadas, que otorgan a los músicos el carácter de ídolos, de estrellas. El juego lumínico sobre el escenario, las contraluces y las proyecciones de siluetas en la pantalla del *background* son también prácticas habituales en espectáculos, como los macro-conciertos de U2 o de Depeche Mode; de forma más precisa, la actuación de los italianos podría remitirse al tour “Devotional” de Depeche Mode, diseñado por Anton Corbijn en 1993, donde el grupo se reinventa como banda de rock acudiendo también a articulaciones propias del rock en directo de décadas anteriores. De igual forma, la propia presentación y caracterización visual del grupo Måneskin remite muy directamente a David Bowie y a grupos *glam-rock* de la década de los 70.

Identificamos, por lo tanto, múltiples referencias procedentes del imaginario visual de la cultura popular y, de forma más precisa, del rock en directo. Hemos de añadir que la propia banda supone casi un pastiche de decenas de bandas de rock previas, con lo cual hay una coherencia formal entre la identidad retro del grupo y la articulación de su número musical desde la nostalgia.

## **Tabla 2**

*Análisis formal audiovisual de “Voilà” de Barbara Pravi (Festival de Eurovisión, 22/05/2021)*

<b>1. Fase previa</b>			
Intérprete y canción	Barbara Pravi	Título: “Voilà”	Fecha: 22/05/2021
	Duración 03:04:00	Género: <i>chanson</i>	Veloc. y clave: 135 bpm, Re menor
Autoría	Barbara Pravi, Igit, Lili Poe		
Contenido	Pravi canta sola en un escenario prácticamente a oscuras frente a un micrófono de pie. La iluminación cenital, muy angulada o a contraluz destaca su figura en la oscuridad. Ocasionalmente el suelo se convierte en una pantalla en la que de la sombra de la intérprete surgen pájaros volando o se convierte en un fondo de estrellas. En los últimos 54 segundos un solo plano con una inestable cámara en mano con gran angular se balancea y danza alrededor de la artista.		
Enlace en YouTube	<a href="https://youtu.be/Unj9WbeLzRU">https://youtu.be/Unj9WbeLzRU</a>		
<b>2. Análisis formal</b>			
Tipos de planos	Variedad de planos, algún plano general y varios planos enteros. Destacan sobre todo los primeros planos y los planos medio cortos.		
Angulación	La mayoría de las angulaciones son normales. Los planos cenitales convierten el suelo en un fondo sobre el que se proyectan siluetas y estrellas.		
Movimientos de cámara	Constantes movimientos de cámara, desde ligeras panorámicas que cambian la posición de la artista en el encuadre, a travellings realizados con grúas y <i>steady-cam</i> . También se aplican algunos movimientos zoom (de acercamiento y de alejamiento). Destaca la última toma, cámara en mano alrededor de la intérprete, balanceándose de un lado a otro hasta terminar rodeándola, movimiento que parece inspirado en el cine de la Nouvelle Vague.		
Nº planos: 20	ASL: 9,2	Duración media/plano (segundos:frames): 09:05	
Percepción subjetiva de ritmo	La percepción subjetiva de ritmo es lenta. El escaso número de planos lleva a tomas de hasta 54 segundos. En otros casos también hay tomas de 14 segundos, siendo la media superior a los 9 segundos. La pausada cadencia en el cambio de plano se potencia con los fundidos a negro y los encadenados. El ritmo lento se equilibra entre el escaso movimiento interno, dentro del encuadre, en el que la intérprete no se aparta del micrófono y solo mueve los brazos, y los constantes movimientos de cámara.		
Postproducción	No hay efectos VFX añadidos en la mesa de mezclas o con CuePilot, más allá de las proyecciones en la pantalla del suelo.		

Realización: continuidad espacial y temporal	Aunque el efecto de continuidad espacial y temporal es obligado, al estar toda la realización focalizada en una persona situada en el centro de un escenario oscuro y desnudo, se simula la ruptura temporal con los fundidos a negro y los lentos encadenados. La cantante es reencuadrada permanentemente, con lentas panorámicas, movimientos zoom de acercamiento que repiten la misma toma seguida y, finalmente, el largo movimiento travelling cámara en mano. Ello termina por provocar tensión e incomodidad ante la posición estática de la intérprete, animada únicamente por los movimientos de sus brazos alzados y de la cámara. Los encuadres evitando tanto la simetría como los puntos fuertes de la regla de tercios crean igualmente tensión, que se incrementa con el último plano y la calculada irregularidad e imprecisión de los movimientos cámara en mano. Podemos concluir que se trata de una realización de vanguardia, alejada de los cánones clásicos, y próxima a la modernidad del cine francés de autor de los años 60. El carácter francés y autoral de la realización se reivindica así a través de sus referentes.
<b>3. Puesta en escena</b>	
Escenografía	Escenografía minimalista, sin atrezzo ni recreación de espacios realistas. Envuelta en oscuridad, la intérprete es iluminada a contraluz o de forma muy angulada con luces cenitales. El efecto de humo hace “visible” la iluminación. En algunos segmentos se proyecta en el suelo la silueta de la cantante, de la que salen pájaros, o un fondo estelar. Economía máxima de recursos escenográficos.
Composición	Se evitan las composiciones simétricas situando a la cantante en posiciones cercanas a los límites del marco. En los estribillos sí se compone de forma simétrica. En el último estribillo, el balanceo de la cámara juega a descentrar a la cantante, suponiendo ella el eje de la posible simetría que parece evitarse.
Iluminación	Los focos de luz laterales o a contraluz proyectan una sola fuente de luz muy angular, que se hace visible a través del efecto de humo.
Caracterización	La artista viste con un top semitransparente y unos pantalones negros, acorde con la oscuridad del contexto escenográfico. La naturalidad del vestuario logra así una neutralidad que focaliza la atención en su interpretación y en la canción.
Interpretación	La actuación es intensa y muestra diferentes estados emocionales a través de la gestualidad del rostro y del movimiento de brazos y manos. Aunque al inicio la interpretación de Pravi representa una enorme vulnerabilidad, progresivamente gana en seguridad, de forma paralela al mensaje de la canción, terminando con el aplomo mostrado al levantar los brazos mientras canta el último estribillo.

Elaboración propia.

Barbara Pravi hace una actuación en solitario en un espacio neutro, oscuro, que queda descontextualizado de cualquier elemento y que se sirve únicamente de la luz como recurso escénico. La luz cenital a contraluz, o con una fuerte angulación, destaca su rostro y sus brazos desnudos, a partir de los cuales compondrá su actuación sobre el escenario. Las breves incursiones de contenidos en la pantalla que sirve como superficie potencian el sentido simbólico de la canción, como

representación de la idea de liberación y de reafirmación que transmite la letra de la canción.

Este modelo de número musical, también harto frecuente en la televisión musical y en el cine musical -recordemos la interpretación de Barbra Streisand de la canción “Papa, can you hear me?” en *Yentl* (Barbra Streisand, 1983)-, gana en originalidad con el imprevisto último segmento de la canción y el largo plano (de 54 segundos) en el que la cámara danza alrededor de la intérprete, balanceándose de un lado a otro con una enorme inestabilidad, girando alrededor de ella finalmente. La imprecisión de la cámara en mano y el objetivo gran angular parecen remitir a la Nouvelle Vague y al cine de Jean-Luc Godard, por lo que se convierte en una reivindicación de la identidad de un modelo de cinematografía con el que se identifica la actuación de la representante francesa.

Podemos reconocer también cierta inspiración de la actuación de Barbara Pravi en las interpretaciones en directo, tan intensas como contenidas, de Édith Piaf, artista emblemática de la *chanson française*, género al que pertenece la canción de Pravi.

Para parecer francés no basta con la proyección de la Torre Eiffel, como se hizo durante las actuaciones de algunos representantes franceses en años anteriores; Francia cuenta con suficientes signos de identidad para reivindicar su procedencia, incluyendo algunos de naturaleza más intelectual como el estilo audiovisual y la idiosincrasia de la Nouvelle Vague.

### **Tabla 3**

*Análisis formal audiovisual de “Tout l’Univers” de Gjon’s Tears (Festival de Eurovisión, 22/05/2021)*

<b>1. Fase previa</b>			
Intérprete y canción	Gjon's Tears	Título: "Tout l'Univers"	Fecha: 22/05/2021
	Duración 03:09:10	Género: pop	Veloc. y clave: 123 bpm, La Minor
Autoría	Gjon Muharremaj, Nina Sampermans, Wouter Hardy, Xavier Michel		
Contenido	El intérprete canta solo en el escenario en una estructura de piezas móviles formada por dos columnas, una plataforma y una viga horizontal entre las columnas. Mientras interpreta el tema, Gjon's Tears hace algunos movimientos de danza contemporánea. Durante el segundo estribillo, las piezas de la estructura se separan y el cantante queda frente a una de las columnas. Aunque el escenario está oscurecido, las pantallas del <i>background</i> proyectan en ocasiones animaciones abstractas de fluidos en movimiento.		
Enlace en YouTube	<a href="https://youtu.be/jznH_ftcYA">https://youtu.be/jznH_ftcYA</a>		
<b>2. Análisis formal</b>			
Tipos de planos	Amplia variedad de planos, aunque alternándose con mucha frecuencia primerísimos primer plano con planos enteros que contextualizan la acción.		
Angulación	La mayor parte de las angulaciones son normales, salvo en los momentos en los que se destaca la coreografía del intérprete sobre la estructura, recogida con angulaciones picadas o contrapicadas.		
Movimientos de cámara	Se alternan abundantes planos estáticos del intérprete (por lo general, primerísimos primer plano y planos enteros) con planos con movimientos travelling que siguen el movimiento de sus manos o lo contextualizan en el escenario. Los movimientos zoom reencuadran al artista y destacan aún más su protagonismo como eje de toda la actuación. En la última parte, los movimientos travelling son más abundantes y espectaculares gracias a la <i>spider-cam</i> . No se aprecia un sentido funcional de los movimientos de cámara más allá de la creación de dinamismo y de espectacularidad en el número, con decisiones cuestionables.		
Nº planos: 86	ASL: 2,19	Duración media/plano (segundos:frames): 02:05	
Percepción subjetiva de ritmo	La percepción de ritmo responde a la ambigüedad del conjunto. Se alternan planos de larga duración con otros casi imperceptibles que aportan ritmo, pero que rompen la cadencia de la realización. El movimiento interno lo aporta sobre todo la dinámica e intermitente iluminación estroboscópica, además de los movimientos dancísticos del intérprete, con una movilidad limitada al reducido espacio de la plataforma sobre la que se encuentra. Los erráticos movimientos de cámara contribuyen a incrementar la impresión de ritmo junto con los planos de breve duración insertados.		
Postproducción	No hay efectos VFX añadidos en la mesa de mezclas o con CuePilot, más allá de las proyecciones en la pantalla del <i>background</i> .		



Realización: continuidad espacial y temporal	La realización pretende ser de vanguardia y toma como referencia números de festivales previos, como el de la armenia Iveta Mukuchyan (“LoveWave”) en 2016. La inclusión de planos detalle o de primerísimos primer plano con muy breve duración entre planos más amplios intenta romper la cadencia del cambio de plano, al tiempo que crear tensión y ritmo. Sin embargo, resultan arbitrarios e innecesarios en un tema musical cercano a la balada, incluso cuando la realización aspira a ser vanguardista y rupturista. El cambio de cámara con encuadres muy similares, casi a modo de salto de montaje, juega de nuevo a crear una ilusión de ruptura de la continuidad espacial. Una vez más, la voluntad rupturista se aprecia insuficiente y complica la transmisión del mensaje de vanguardia.
<b>3. Puesta en escena</b>	
Escenografía	En un escenario rodeado de oscuridad se sitúa una plataforma compuesta por dos columnas y dos vigas horizontales que, más adelante, se descompone en varias partes. Las pantallas del <i>background</i> proyectan en ocasiones animaciones abstractas de elementos fluidos en movimiento. Se trata de una escenografía abstracta, artificial y sin referentes naturalistas, aunque la columna de la derecha muestra una textura que imita la pintura. La combinación de abstracción y de elementos realistas crea una escenografía fallida, como la propia realización y la idea conceptual del conjunto.
Composición	Acorde con la voluntad vanguardista del número, se evitan las composiciones simétricas y se crea tensión con composiciones que aplican la regla de tercios. En la última parte, una vez que se han separado los componentes de la plataforma y el cantante se sitúa frente a una columna, la composición pasa a ser simétrica y los elementos -que destacan su verticalidad- se convierten en el eje de los abundantes movimientos de cámara con los que concluye la actuación.
Iluminación	Iluminación expresionista, espectacular, sin intención de recreación de efectos realistas. Se alternan luces blancas estroboscópicas, iluminación sobre la estructura blanca y se juega con la oscuridad en ocasiones. En el puente previo al último estribillo se ilumina la columna y el artista de color rojo para dar paso al clímax de la canción entre luces estroboscópicas y luces blancas desde el fondo, intermitentes, perpendiculares o frontales a los objetivos de las cámaras, también desde la parrilla del techo y desde la pantalla en el suelo. Finaliza con una luz cenital que ilumina al artista en medio de la oscuridad.
Caracterización	Caracterización realista, aunque efectista y excéntrica. Gjon’s Tears viste una camisa negra con bordados plateados, con un cuello de amplio tamaño y un enorme volumen en las mangas, junto con una pantalón también negro y zapatos de color blanco. El maquillaje es neutro, realista.
Interpretación	La interpretación de Gjon’s Tears no es realista y realiza en ocasiones una coreografía de danza contemporánea basada en el movimiento de brazos. La coreografía es más intensa en los momentos más rítmicos de la canción. Acorde con el mensaje de superación y de reafirmación de la letra, y pese a su alto componente dramático, el músico mira a cámara sonriente y confiado en buena parte de la interpretación, a excepción del momento en que la iluminación es rojiza, donde, como contrapunto emocional, se muestra más serio, incluso triste.

Elaboración propia.

En el caso del número de Gjon’s Tears los referentes se encuentran antes que en los vídeos musicales, en las actuaciones más vanguardistas del propio Festival de Eurovisión, aunque son referentes tan velados que

no llega a percibirse una intención de autorreferencialidad discursiva. Esta actuación estaría así en la línea de números musicales previos del Festival, en los que se simulaba la ruptura de la continuidad espacial y temporal, a modo de *live music video*. Como hemos apuntado, la inserción de planos de brevísima duración entre planos de duración más larga, además con un cambio contundente en el tamaño de los encuadres en estos casos, se supone que crea tensión y ritmo, pero puede evaluarse como arbitraria e innecesaria.

Creemos, por tanto, que la articulación formal de este número es una práctica fallida de vanguardia en la realización televisiva, vanguardia que no es tal al contar con antecedentes mucho mejor resueltos, como la actuación ya comentada de Iveta Mukuchyan, con una apuesta mucho más decidida y comprometida con un lenguaje de verdadera vanguardia e innovación formal (Pérez-Rufi & Valverde-Maestre, 2020).

## **Conclusiones**

En los resultados del análisis formal quedan patentes la naturalidad del desarrollo de los números de Italia y Francia, la calculada frescura que logran transmitir y la aparente espontaneidad de la producción y de la relación entre los componentes de la puesta en escena. El número del representante suizo, por el contrario, aboga por un mayor juego con variables rupturistas y que podrían ser consideradas de vanguardia, si bien son introducidas torpemente y de manera arbitraria.

Mientras que el *show* del grupo italiano destaca por la multitud de referencias a la cultura del rock, el número de la intérprete francesa hace gala de una enorme economía de recursos, casi minimalista, que en sus últimos segundos se deja influir abiertamente por el lenguaje de

la vanguardia francesa de la Nouvelle Vague, con lo que la vanguardia a la que remite se torna nostálgica. La actuación del intérprete suizo toma inspiración en el propio Festival de Eurovisión antes que en otros referentes externos.

Podemos así, por lo tanto, concluir que el Festival de Eurovisión del año 2021 ha ofrecido muestras de espectáculos en posiciones muy valoradas por audiencia y jurado que rompen prácticas frecuentes en las convocatorias previas. Las tendencias anteriores en el Festival parecían primar la introducción de efectos audiovisuales que llevaban al límite las posibilidades tecnológicas para la realización de televisión en directo y, de esta forma, emular los vídeos musicales producidos en directo, a partir de la simulación de la ruptura de la continuidad espacial y temporal. Estas prácticas no han desaparecido en 2021 y números musicales como los de la representante griega (Stefania, “Last Dance”), los músicos lituanos (The Roop, “Discotheque”), la cantante maltesa (Destiny, “Je me casse”) o la propuesta analizada de Gjon’s Tears prolongan la introducción de elementos tecnológicos en la realización que procuran un efecto de fragmentación espacial o temporal.

Sin embargo, los dos números mejor valorados y posicionados reivindican puestas en escena simples pero efectivas, una gramática audiovisual clásica o con referencias a la realización del cine de vanguardia de los años 60 y la confianza en las cualidades vocales e interpretativas de los músicos, todo ello sumado a una canción capaz de emocionar a los espectadores, prácticamente sin el apoyo de recursos audiovisuales efectistas.

En todo caso, hemos de apuntar que ambas actuaciones contaron con sólidos referentes audiovisuales que procuraron una base relacionada con la cultura popular, una fundamentación meditada, sofisticada,

argumentada, y un cierto poso intelectual que invitan a pensar en una investigación previa y en un diseño de la identidad y de la producción calculados con precisión.

## Referencias

EBU European Broadcasting Union (2021a). European Broadcasting Union. About. <https://www.ebu.ch/about>

EBU European Broadcasting Union (2021b). Eurovision Song Contest. Rules. <https://eurovision.tv/about/rules>

Jódar-Marín, J. A. (2017). Evolución del montaje y postproducción del videoclip musical: del jumpcut a los VFX como paradigma de iconicidad y puesta en escena. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 8(2), 119-128. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2017.8.2.8>

Motschenbacher, H. (2016). *Language, Normativity and Europeanisation Discursive Evidence from the Eurovision Song Contest*. Palgrave Macmillan.

Ortiz Montero, L. (2017). El Festival de Eurovisión: Más allá de la canción. *Fonseca, Journal of Communication*, 15, 145-162. <https://doi.org/10.14201/fjc201715145162>

Panea Fernández, J. L. (2018). Identidad, espectáculo y representación: las candidaturas de Israel en el Festival de la Canción de Eurovisión. *Doxa Comunicación*, 27, 121-145. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n27a6>

Panea Fernández, J. L. (2020). Las escenografías del Festival de Eurovisión: Estética, tecnología e identidad cultural al albor de la reconstrucción europea (1956-1993). *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 44, 23-40. <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/21179>

Pérez-Rufi, J. P. & Jódar-Marín, J. A. (2019). El análisis textual del videoclip: una propuesta metodológica. En F. Sierra Caballero & J. Alberich Pascual (Coords.), *Epistemología de la comunicación y cultura digital: Retos emergentes* (1ª ed., pp. 297-310). Universidad de Granada.

Pérez-Rufi, J. P., & Valverde-Maestre, A. (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>



**50** AÑOS  
**UTPL**