



Razón y Palabra

ISSN: 1605-4806

mvlopez@puce.edu.ec

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Ecuador

Impelluso-Cortés, Pablo Manuel; Pérez-Rufí, José Patricio
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, vol. 27, núm. 117, 2023, Mayo-Agosto, pp. 70-97
Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Quito, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.26807/rp.v27i117.2057>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199581455019>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

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)

Influências do videoclipe na linguagem da música ao vivo na televisiva: estudo de caso de
“Eaea” de Blanca Paloma (Benidorm Fest 2023, Festival Eurovisão da Canção 2023)

Influences of the music video on the language of live music television: case study of
“Eaea” by Blanca Paloma (Benidorm Fest 2023, Eurovision Song Contest 2023)

Pablo Manuel Impelluso-Cortés
Universidad de Málaga, España
Universidad del Sagrado Corazón, Puerto Rico
E-mail: pimpelluso@sagrado.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1526-8096>

José Patricio Pérez-Rufí
Universidad de Málaga, España
E-mail: patricioperez@uma.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7084-3279>

DOI: [10.26807/rp.v27i117.2057](https://doi.org/10.26807/rp.v27i117.2057)

Resumo

Este trabalho de pesquisa propõe a análise textual audiovisual da produção televisiva da canção “Eaea” de Blanca Paloma no Benidorm Fest, também candidata espanhola ao Festival Eurovisão da Canção 2023, como estudo de caso. O objetivo desta análise é identificar a apropriação pela televisão ao vivo da linguagem e das técnicas que caracterizam o videoclipe, técnicas que simulariam uma fragmentação do discurso espacial e temporal. A análise textual audiovisual é proposta como metodologia. Os resultados levam à conclusão de que é feito um uso contido de técnicas e linguagens típicas do videoclipe. A fragmentação do discurso temporal e espacial é conseguida através da mudança de cenários, da fragmentação dos fotogramas em planos curtos que dificultam a identificação da relação espacial no conteúdo dos planos, da introdução de fades to black entre planos e da altíssima velocidade na mudança de plano de algumas partes da peça. São identificadas influências do teatro e cinema de vanguarda e da dança contemporânea.

Palavras – Chaves: Televisão; videoclipe; Festival Eurovisão da Canção; produção de televisão; indústrias criativas

Abstract

This paper proposes an audio-visual textual analysis of the television production, as a case study, of the song "Eaea" by Blanca Paloma, also the Spanish candidate in the 2023 Eurovision Song Contest, in Benidorm Fest. The purpose of this analysis is to identify the appropriation by live television of the language and techniques that characterize the music video, techniques that would simulate a fragmentation of spatial and temporal discourse. Audio-visual textual analysis is proposed as a methodology. The results conclude that a restrained use of techniques and languages typical of the music video is applied. The fragmentation of the temporal and spatial discourse is achieved through the change of sets, the fragmentation of the frames in short shots that make it difficult to identify the spatial relationship in the contents of the shots, the introduction of fades to black between shots and the very high speed in the change of the shots of some parts of the video. Influences from avant-garde cinema and theater and contemporary dance are identified.

Key words : Television; music video; Eurovision Song Contest; television production; creative industries.

Resumen

Esta investigación propone el análisis textual audiovisual de la realización televisiva del tema "Eaea" de Blanca Paloma en el Benidorm Fest, candidata española en el Festival de Eurovisión de 2023, como estudio de caso. El objeto de este análisis es identificar la apropiación de la televisión en directo del lenguaje y las técnicas que caracterizan al videoclip, técnicas que simularían una fragmentación del discurso espacial y temporal. Se propone como metodología el análisis textual audiovisual. Los resultados llevan a concluir que se hace un uso comedido de técnicas y lenguajes propios del vídeo musical. La fragmentación del discurso temporal y espacial se consigue a través del cambio de sets, de la fragmentación de los encuadres en planos cortos que dificultan la identificación de la relación espacial en los contenidos de planos, de la introducción de fundidos a negro entre planos y de la altísima velocidad en el cambio de plano de algunas partes de la pieza. Se identifican influencias del teatro y cine de vanguardia y la danza contemporánea.

Palabras clave : Televisión; videoclip; Festival de Eurovisión; producción de televisión; industrias creativas

1. Introducción

Este trabajo aborda el análisis de la realización televisiva de un fragmento de televisión musical retransmitido en directo por parte de la televisión pública de España (Televisión Española, RTVE). En concreto, se plantea como estudio de caso el análisis textual audiovisual de la interpretación en directo de la canción "Eaea" por parte de la cantante Blanca Paloma, dentro de la gala final del concurso Benidorm Fest 2023, en la noche del 4 de febrero de 2023. Este certamen musical se celebró y se retransmitió en directo a través del canal de televisión La 1 de RTVE mediante tres galas, de las cuales dos fueron semifinales (los días 31 de enero y 3 de febrero de 2023) y la tercera fue la final (el sábado 4 de febrero de 2023). El formato se basó en la competición artística entre 18 propuestas musicales interpretadas vocalmente en directo.

De este concurso resultó la canción de la representación española para el Festival de Eurovisión (Eurovision Song Contest, ESC), formato televisivo

musical producido por la European Broadcasting Union (EBU, Unión Europea de Radiodifusión o UER) en el que compiten los representantes de muchos de los países que conforman la EBU, incluyendo aquí buena parte los países europeos y otros de Oriente Medio y Australia.

Esta investigación propone como objetivo principal analizar la realización televisiva de la interpretación de la canción “Eaea” de Blanca Paloma (RTVE Música, 2023). Con un tema de inspiración flamenca y una puesta en escena teatral y vanguardista, la canción de Blanca Paloma contó con el apoyo del jurado profesional del Benidorm Fest y del público a través del televoto para erigir este número musical en vencedor de la competición y en consecuente representación española en el Festival de Eurovisión de 2023. Blanca Paloma mantuvo el concepto visual y escénico en la gala final del Festival de Eurovisión de 2023 en el Liverpool Arena, con ligeras adaptaciones al escenario del Liverpool Arena y a los condicionantes técnicos. Dicha gala final se celebró en la noche del 13 de mayo de 2023.

El objeto de este análisis es identificar la apropiación de la televisión en directo de las técnicas que caracterizan al videoclip, técnicas que simularían una fragmentación del discurso espacial y temporal. La fragmentación discursiva se produciría incluso si se trata de una interpretación registrada en directo y sin cortes temporales ni cambios de espacio, puesto que toda la actuación se ejecuta en continuidad sobre un escenario (o plató de televisión). Se produce de esta manera una hibridación de la realización televisiva en directo con el lenguaje propio del videoclip.

Con el fin de conseguir los objetivos señalados se propone como metodología el análisis textual audiovisual del caso seleccionado. La perspectiva adoptada invita al estudio de caso de la pieza seleccionada, la interpretación del tema “Eaea” en el marco del Benidorm Fest, por cuanto responde a la voluntad de fragmentación y de realización espectacular propia del vídeo musical. Supone además una muestra de un discurso audiovisual de vanguardia donde confluyen no solo referencias del videoclip, sino también del teatro y la danza contemporánea, así como del cine musical.

El videoclip puede ser comprendido como un formato audiovisual de breve duración con un objetivo promocional y comercial en el que la pista visual queda subordinada a la sonora. En el aspecto formal ha tendido a hacer uso de un lenguaje audiovisual experimental, buscando la seducción de la imagen antes que la narratividad de la gramática clásica. Alfieri (2019, p. 135) define el videoclip como “una interpretación en video de una canción grabada” y como formato integrado en “la lógica de la industria del entretenimiento y la cultura (...) con fines comerciales explícitos”.

La evolución tanto del videoclip como de la realización televisiva multicámara en directo ha llevado a una confluencia de formatos donde la realización de números musicales en directo para televisión toma el lenguaje y las técnicas de fragmentación del videoclip, como característica definitoria del mismo. La hipótesis de este trabajo supone que la realización televisiva

multicámara del Benidorm Fest y del Festival de Eurovisión adopta técnicas propias del videoclip, en el sentido de que se produce una fragmentación del espacio y del tiempo *filmico* similar. De esta forma, la televisión en directo se adueña del discurso vanguardista y disruptivo del videoclip.

La dificultad en la hibridación de lenguajes se encuentra en que la realización televisiva en directo sin introducción de partes pregrabadas se había caracterizado por la continuidad de espacio y tiempo y por la centralidad del escenario, como eje de la focalización de los planos, frente a la fragmentación y la ruptura de la continuidad propia del videoclip. Se llega así a un contexto de producción de contenidos audiovisuales musicales en directo con cada vez más puntos en común con el videoclip, en lo que se ha dado en llamar *live music video* (Pérez-Rufí y Valverde-Maestre, 2020). El videoclip performativo (Sedeño, 2007) sí se ha inspirado directamente en las actuaciones musicales televisivas, al punto de que en muchas ocasiones estas grabaciones multicámara han conformado el propio vídeo musical. La novedad se introduce cuando es la realización televisiva la que imita el lenguaje y las técnicas del vídeo musical.

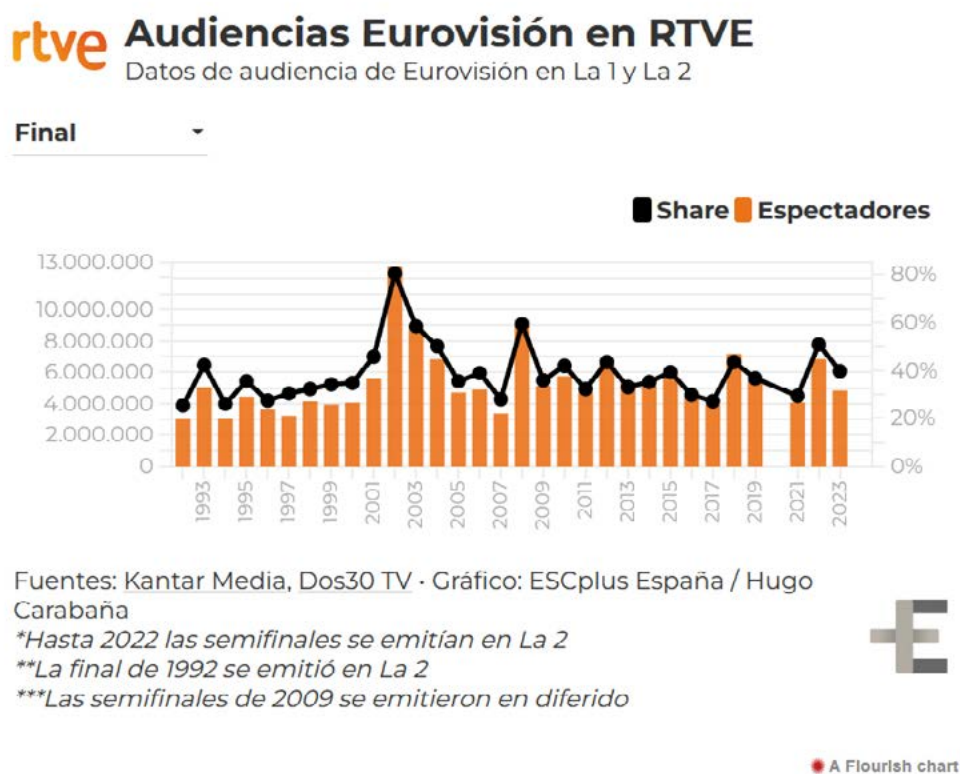
Estas técnicas de producción se han hecho especialmente visibles en el caso de la realización para concursos como el Benidorm Fest o el Festival de Eurovisión, donde los diversos números musicales representantes de las televisiones públicas de los estados organizadores compiten entre sí en espectacularidad y en originalidad. La candidatura española para Eurovisión surge del Benidorm Fest desde el año 2022, por lo que resulta una iniciativa novedosa. Los resultados de la ganadora del Benidorm Fest en 2022 (la cantante Chanel Terrero con la canción "SloMo" y el tercer puesto logrado en el Festival de Eurovisión de 2022) hacen del Benidorm Fest una competición de la que resulta una propuesta para el concurso europeo capaz de medirse en espectacularidad y en capacidad de generar con las galas nacionales de países participantes como Suecia, cuyo Melodifestivalen conforma un referente paradigmático (Yair y Ozeri, 2023). Aunque hay pequeños ajustes entre la propuesta escénica y de realización del número en el Benidorm Fest y en Eurovisión, básicamente las líneas conceptuales y estilísticas del número musical ya estuvieron definidas en la presentación en el Benidorm Fest.

Este trabajo ha tomado como estudio de caso la interpretación de Blanca Paloma en el Benidorm Fest, por cuanto resulta representativa de lo que se ha denominado como *live music video* y por la articulación que hace de los recursos temporales y espaciales a través de la realización televisiva, como se pretende demostrar.

Eurovision Song Contest supone un objeto de estudio que gana interés progresivamente, razón por la que cada vez más cabría hablar de una disciplina propia que podría ser denominada *Eurovision Studies*. Obregón (2023, p. 24) afirma que "claramente, la comunidad académica no podía permanecer ajena a un fenómeno que abarca aspectos tan variados, prolongados en el tiempo y profundamente arraigados en la sociedad", subrayando además el lugar "preferente y popular" que ha ocupado en la academia.

El concurso nació sobre una idea de competitividad sana y artística entre los países europeos a partir de 1956, como “fuerza impulsora para la integración europea” (Motschenbacher, 2016). De forma contradictoria, “al mismo tiempo reafirma la idea de que el mundo se divide naturalmente en naciones cultural e históricamente distintas” (Baker, 2019a), que se representan como “identidades escénicas para la mirada europea”, con indiferencia a su origen no político. Eurovisión puede percibirse como una referencia de la cultura pop y televisiva compartida por los países europeos, como demuestra el gran seguimiento en cuanto a audiencias entre los participantes. En 2022, la gala final retransmitida desde Turín llegó a 161 millones de espectadores (RTVE, 2022). En 2023, la emisión de la gala final obtuvo cuotas de pantalla superiores al 34% en los países europeos participantes (ESCPlus, 2023).

Gráfico 1. Audiencia en valores absolutos de Eurovisión en RTVE entre 1992 y 2022.



Fuente: ESCPlus (2023).

El interés del Festival, desde la investigación en comunicación audiovisual, reside en su innovadora apuesta por la introducción de lenguajes y recursos tecnológicos y expresivos espectaculares, lo que lo convierte en una referencia destacada de la creación televisiva y del discurso articulado por los medios televisivos contemporáneos (Panea, 2023; Pérez-Rufí y Valverde-Maestre, 2020; Pérez-Rufí y Gómez-Pérez, 2022; Pérez-Rufí, Aragón-Manchado y Cruz-Elvira, 2022).

No es, sin embargo, objetivo de esta investigación la identificación de rasgos estilísticos de autoría, marcando así las distancias con otros formatos televisivos en los que la visión de los creadores “se relaciona con un estilo creativo personal en un nivel narrativo, temático y estético” (Higueras-Ruiz, Gómez-Pérez y Alberich-Pascual, 2021, p. 197): en Eurovisión la vaga noción de autoría se delega de forma genérica en la propia EUR/EBU o en la figura de su productor ejecutivo, incluso si cada delegación nacional aporta el proyecto del número musical que los representa.

Apunta Ortiz (2017, p. 146) que “la bibliografía escrita en castellano sobre el Festival es prácticamente inexistente”, si bien esta aumenta de manos de los trabajos de la propia Ortiz (2017), Panea (2018, 2020) o Pérez-Rufí y Maestre-Valverde (2020). Aunque las perspectivas adoptadas en estos estudios han sido muy diversas, yendo desde el análisis de cuestiones geopolíticas e identidad nacional (Tragaki, 2013; Baker, 2023) o de representación de género (Aston, 2013; Carniel, 2019; Baker, 2019b), progresivamente son más los trabajos que atienden a cuestiones relacionadas con la puesta en escena (Panea, 2023) o con la articulación del discurso audiovisual (Pérez-Rufí y Valverde-Maestre, 2020; Pérez-Rufí y Gómez-Pérez, 2022; Pérez-Rufí, Aragón-Manchado y Cruz-Elvira, 2022).

Cabe añadir que los trabajos que han estudiado la realización televisiva en directo han abordado múltiples formatos y perspectivas (Millerson, 1991; Barroso, 1996) o se han detenido especialmente en la retransmisión deportiva en televisión (Roger Mozó, 2015; Owens, 2016; Marín Montín, 2021), pero han solido ignorar, por lo general, la realización de espectáculos televisivos de contenido musical. La escasez de investigaciones previas acerca de este objeto de estudio, tanto más desde la perspectiva metodológica que aquí se propone, justifica el interés académico de este trabajo.

2. Marco referencial. Videoclip, televisión y Eurovisión: el discurso de la fragmentación

Sostiene Vidaurre (2004, p. 39) que en los últimos años “la fragmentación narrativa ha vuelto a situarse en el centro de las operaciones más interesantes del discurso audiovisual”. En un sentido similar, Gordillo (2006, p. 3) señala que “la fragmentación constituye uno de los más evidentes y demostrables” rasgos del discurso televisivo, si es que éste “posee una serie de rasgos específicos y diferentes de otros discursos audiovisuales”.

Si ya de por sí la televisión se identifica con la actualización de un discurso caracterizado por la fragmentación, el videoclip y la realización en directo de espectáculos musicales con varias cámaras (y con generadores de cualquier tipo de efecto, grafismo, VFX o postproducción en directo) *microfragmentan* aún más el discurso: la fragmentación se materializa en la abundancia de segmentos básicos de análisis como el plano (en cuanto a encuadre y en cuanto a duración), pero también en recursos que amplían los discursos formalmente en profundidad, por cuanto a la complejidad de la sucesión de planos se suma la superposición de capas de imágenes, secuencias audiovisuales o recursos

gráficos de cualquier tipo. El carácter barroco de la televisión contemporánea nace de la extrema fragmentación del discurso y de la suma de fragmentos.

Rodríguez-López (2016a) define el videoclip como un formato postmoderno, por cuanto una de las características definitorias de la postmodernidad es la fragmentación, como consecuencia de la combinación de la repetición y de la velocidad en el videoclip. Esa fragmentación se traduciría en “la deconstrucción de la estructura clásica temporal en forma de *flashback*, *flashforward*, mezcla de formatos, acciones representadas de forma simultánea y cualquier efecto que contribuya a la ruptura del tiempo lineal” (Rodríguez-López, 2016a, p. 22).

A la fragmentación del tiempo se añadiría la fragmentación espacial, un hecho implícito en todo encuadre desde el momento en que el espacio, invariablemente, ha de fraccionarse al seleccionar una parte del escenario. Ocurriría en el videoclip que dicha fragmentación espacial es extrema, al punto de actuar como un mosaico que recompone espacios a partir de encuadres cercanos y planos condicionados por su brevísima duración, con lo que la fragmentación temporal alentaría finalmente la fragmentación espacial.

Es así como la fragmentación, no sólo del tiempo sino también del espacio, puede entenderse como una característica definidora del vídeo musical. Señala, en este sentido, Rodríguez-López (2016b, p. 956) que “el estilo visual impuesto por el vídeo musical como medio afecta al modo de ver del espectador, basado en la brevedad, la fragmentación y la velocidad como generadores de impacto y como captadores de la atención”. Esta investigación estudia la posible apropiación del lenguaje del videoclip, como gramática audiovisual basada en la fragmentación espacial y temporal, a través de la realización de televisión en directo. ¿Cabría, por lo tanto, hablar de videoclip en directo por la proximidad del lenguaje y de la técnica de la pieza televisiva seleccionada con el vídeo musical?

Con respecto a la retransmisión televisiva, Barroso (1996, p. 535) no la define como un género, sino como una forma en que se ofrecen géneros o contenidos. En lo relativo a la fragmentación afirma que la propia realización obliga a fragmentar el evento, “primero para atender a los diferentes focos de la atención: los protagonistas del evento, el ambiente que lo rodea y recrea y el público que lo presencia en directo”; al tiempo que, simultáneamente, cada punto de interés será “fragmentado, descompuesto en planos y encuadres que permitan contemplarlo desde la amplitud del plano general necesaria para permitir apreciar la dinámica de la interrelación entre los protagonistas y la escena en que se desarrolla hasta el subrayado del primer plano”, además de aquellas imágenes de ambiente “que permitirán hacer vivir y sentir la retransmisión como un acto de participación” (Barroso, 2008, p. 515).

Aunque el número analizado se desarrolla dentro del formato del Benidorm Fest, la propuesta ganadora es la que representa a España en Eurovisión en 2023. Eurovisión es un espectáculo creado desde su nacimiento para ser retransmitido por televisión, incluso si se desarrolla frente a una audiencia

en directo como un evento masivo. Con 67 ediciones celebradas hasta 2023, el concurso puede concebirse como un gran espectáculo televisivo donde la competición se extiende más allá de los valores de la canción y de los intérpretes y llega hasta la realización y la puesta en escena. Dicha realización televisiva se diseña de manera precisa y milimétrica, al punto de que se programa mediante un software destinado a la realización multicámara en directo llamado CuePilot. Así, la *performance* es pactada, calibrada, programada al segundo y sin espacio para la improvisación.

La relación entre la retransmisión musical en directo y el videoclip nos lleva por fuerza al *live music video* (Pérez-Rufí y Valverde-Maestre, 2020). Las razones de esta influencia del videoclip en la puesta en escena televisiva son variadas: “Music Television [MTV] y el auge del video musical cambiaron la estética audiovisual de la música popular. El Festival de Eurovisión necesitaba adaptarse a este nuevo entorno” (Pajala, 2023, p. 193).

3. Metodología

El *live music video* retransmitido en programas musicales de televisión puede ser identificado en multitud de producciones. Se acota como objeto de estudio un estudio de caso tomado de una muestra mucho más concreta procedente del Benidorm Fest y de Eurovisión con la intención de profundizar en un caso paradigmático, siendo siempre conscientes de que no es muy recomendable generalizar los resultados logrados al conjunto de la muestra. Ciertamente es que el *show* impone unos condicionantes estéticos y formales que puede implicar cierta homogeneización en los números producidos, pero la ampliación a otros espectáculos multiplicaría los modelos de realización posibles y dificultaría el contraste de resultados y la obtención de conclusiones.

Frith (2002, p. 280) se refiere a Eurovisión como uno de los “momentos” musicales que recordamos de la presencia de la música en televisión, incluso si la música es omnipresente en televisión, por dos razones: interrumpe el flujo televisivo (*disrupt the flow*) y se convierte en noticia. Se apela así a la relevancia y el posible carácter disruptivo del *show* para justificar su elección como objeto de estudio.

Las investigaciones basadas en el estudio de caso adoptan un enfoque descriptivo “si lo que se pretende es identificar y describir los distintos factores que ejercen influencia en el fenómeno estudiado” (Martínez Carazo, 2006), además de exploratorio si se pretende “conseguir un acercamiento entre las teorías inscritas en el marco teórico y la realidad objeto de estudio”. La concreción de nuestro objeto de análisis y el carácter exploratorio de una perspectiva de la que existen pocos referentes, invitan al estudio de caso como la metodología idónea para la consecución de los objetivos propuestos.

Sobre el caso seleccionado se aplica un análisis textual audiovisual, de acuerdo con su concepción por Casetti y Di Chio (2007). Dicha metodología “no es exclusiva del relato audiovisual de ficción y, de facto, es susceptible de aplicación también” en otros formatos (Pérez-Rufí, Expósito-Barea y Gómez-

Pérez, 2023, p. 40): “se identifican y se descomponen cada una de las piezas que conforman la muestra y se las recompone para, de esta forma, descubrir tanto su funcionamiento como los principios de su construcción”. El análisis textual audiovisual es susceptible de aplicación a otros discursos audiovisuales, por cuanto tanto la actuación musical televisiva seleccionada como el videoclip pueden considerarse formatos audiovisuales de breve duración en los que la pista de imagen se subordina a la de sonido.

La metodología aplicada propone un análisis textual audiovisual dividido en tres apartados con diferentes categorías en cada uno de ellos. El apartado que abre el análisis es la fase previa, en la que se anota información que permite contextualizar la pieza analizada: nombre de la canción, intérprete, autoría, género musical, duración y descripción del contenido desarrollado.

El segundo apartado es el análisis formal audiovisual y focaliza su atención en cuestiones relacionadas con la realización en directo, la planificación visual, el sonido y los efectos visuales. De forma concreta, se ha tomado nota del tipo de plano más frecuente según la escala europea de planos (Barroso, 1996), la angulación del plano y su uso expresivo, los movimientos de la cámara, el número de planos, el ASL (*Average Shot Length*) y la duración promedio del plano (Salt, 2006), la “percepción subjetiva de ritmo” a partir de los recursos anteriores y la posible introducción de efectos visuales a través de postproducción en directo (con programas con CuePilot). A partir de los resultados obtenidos se evalúa la realización como clásica o como vanguardista y se reflexiona sobre la fragmentación y la posible intención de ruptura de la continuidad espacial y temporal.

El tercer apartado atiende de forma específica a los componentes que conforman la puesta en escena (o *mise en scène*): la escenografía en la que se desarrolla el número musical, la composición del plano conforme a la clásica “regla de tercios” o no, la iluminación y su uso expresivo, la caracterización (referida al vestuario y el maquillaje) y la interpretación (o *acting*).

A partir de los resultados obtenidos en estos tres apartados se pasa a su discusión, que incluso podría suponer un cuarto apartado. La interpretación de los resultados implica el comentario de los referentes visuales que la pieza toma en su articulación formal. Se reflexiona igualmente sobre la relación entre el lenguaje del videoclip y, como ya se apuntó en el segundo apartado, la aplicación de técnicas y de recursos propios de la realización en directo que simulan la fragmentación de la continuidad espacial y temporal.

4. Resultados

Este análisis se inicia con la fase previa, en la que se contextualiza la pieza analizada. Como estudio de caso se ha propuesto un fragmento de la gala final del concurso Benidorm Fest, producido por Televisión Española (RTVE), el sábado 4 de febrero de 2023, en concreto la actuación de la cantante española Blanca Paloma con la canción “Eaea” (RTVE Música, 2023). Esta interpretación venció el certamen con el apoyo de los votos del jurado profesional y del público

y representa a España (o más bien a RTVE) en el Festival de Eurovisión de 2023, con la misma canción y similar concepto escénico.

La pieza analizada a través del vídeo subido en YouTube por RTVE tiene una duración de 03:01:16, ajustándose así a las bases del concurso de Eurovisión, que limita la duración de los temas a 3 minutos como máximo. La autoría del tema es de Blanca Paloma, José Pablo Polo y Álvaro Tato. La coreografía está concebida por Paula Quintana y el vestuario está diseñado por Paola de Diego. Blanca Paloma está acompañada en su actuación por las coristas Saray Frutos y Desiré Paredes y las bailarinas Paula Valbuena, Angélica Moyano y Paloma Fernández (Llanos, 2023).

El género al que pertenece la canción fusiona un palo del flamenco (en concreto, la bulería) con la electrónica, de donde resulta una propuesta renovadora y vanguardista. La velocidad de la canción es de 116 bpm y el tono Fa menor. Aunque dentro de un género -el flamenco- muy identificado con las raíces españolas de la candidatura, carece de la comercialidad que tienen otros géneros musicales entre la audiencia juvenil, como el pop o la música urbana. Con todo, la producción musical adopta un enfoque contemporáneo y más accesible con la introducción de la electrónica. Como ya hicieron otras propuestas artísticas muy renovadoras en la música tradicional español en los años 70, la actualización vino de la fusión con estilos musicales populares y con la introducción de la electrónica.

Según declaró en prensa la propia intérprete y autora, la letra “aborda lo cotidiano, lo básico. La luna, el pecho, el abrigo”, como algunos de los conceptos universales a los que remite (Europa Press, 2023). El contenido más inmediato puede identificarse con el de una nana tradicional que se canta a un niño para invitarlo a dormir. La referencia a Lorca, menos obvia, también subyace tanto en letra, inmediata y sencilla, como en la puesta en escena (Europa Press, 2023). La idea de la maternidad, ligada a la nana y al cuidado del niño al que se intenta dormir, y el poderoso grupo femenino que la arropa refuerzan el recuerdo de los motivos lorquianos. Según Panea (2023), “la letra cuenta la historia de una madre que desea velar por su hijo desde la luna todas las noches de su vida, todas las noches menos una: esto es, la del deceso del retoño”.

Se procede a continuación a hacer una descripción del contenido a nivel visual. Tras el plano general del escenario a oscuras con el grafismo textual indicando título y autoría se pasa a un plano desenfocado que progresivamente se enfoca para mostrar una silueta negra iluminada a contraluz, la de la intérprete, que inicia la canción. Su vestuario consiste en unos pantalones blancos de piel de tiro alto y un top que imita una coraza. Unas manos aparecen a ambos lados de Blanca Paloma, las de las tres bailaoras y las dos coristas que la acompañan en el resto de la interpretación. Siempre en este mismo plano, la cámara se aleja para mostrar un pasillo formado por lo que parecen los flecos rojos de un gigantesco mantón de manila, para después acercarse a la cantante y girar con el movimiento que hace su cabeza al ladearse hacia la izquierda. Atravesado este pasillo, la cantante se introduce en un círculo formado por los flecos del

mantón, rodeada por las bailaoras (que ejecutan una danza contemporánea de inspiración flamenca) y las coristas (figura 1). En este círculo de mujeres, vestidas de rojo y con una iluminación en la base del centro que ilumina desde abajo a la cantante, se interpreta por primera vez el estribillo de la canción. Manteniendo el plano, la cámara sale del círculo para girar alrededor del mismo y mostrar al grupo entre los flecos, con un fondo de pantallas oscurecidas o iluminadas en color blanco.

Figura 1. Blanca Paloma en el centro del “círculo lorquiano de poder femenino”.



Fuente: RTVE Música (2023).

Tras este larguísimo plano, de casi un minuto de duración, Blanca Paloma se arrodilla en el centro del círculo para ser captada desde un plano cenital con iluminación desde el suelo que se aleja hasta mostrarla en un plano general y a un pequeño tamaño, como la representación de una luna lejana sobre la que se ubica. Las coristas y bailarinas han salido del círculo, que se llena de humo en su base para crear un espacio de iluminación difuminada. La cantante abandona también el espacio del círculo de flecos y humo para continuar con la interpretación. Blanca Paloma se aleja y se acerca al grupo de mujeres que la acompañan, con una cuidada composición grupal. Crece la aceleración en el cambio de plano en algunas ocasiones. En el fondo, las pantallas muestran fondos negros sobre los que pasa una trama de color rojo o fogonazos de color blanco.

Blanca Paloma se aleja del grupo, que permanece unido en segundo plano, para iniciar arrodillada un solo vocal a capela en un plano que va del plano detalle de su mano a un plano medio, pasando de una angulación picada a normal. En unos segundos en los que no canta (figura 2), “Blanca Paloma se transforma en la arquera, un personaje que nació inspirado por el gesto más icónico de su puesta en escena de *Secreto de Agua*” (Europa Press, 2023), canción con la que concurrió al Benidorm Fest de la edición de 2022. El gesto de la arquera y el top con forma de coraza la convierten en una amazona empoderada, pero también en una versión actualizada de Diana cazadora, como referente escultórico de la mitología romana.

Figura 2. Blanca Paloma como amazona o arquera.



Fuente: RTVE Música (2023).

En el centro del círculo de flecos una luz roja parpadea sobre un fondo negro desde el suelo al ritmo del bajo del tema mientras en las pantallas del *background* una trama de iluminación roja se mueve de forma ascendente a gran velocidad sobre un fondo también negro. Blanca Paloma vuelve a situarse en el centro del grupo, esta vez sobre una plataforma que la destaca aún más, de tal forma que recrean de nuevo una calculada composición, también de posible inspiración en la escultura helenística, al rodear la figura de la intérprete (figura 3). El tema termina con un movimiento de cámara que se detiene en el plano detalle sobre su mano para fundir a negro, mientras se oyen los aplausos del público en el plano en negro.

Desde el punto de vista visual podrían identificarse dos partes en la pieza. La primera se desarrollaría dentro del espacio formado por el círculo de flecos, rodeada la cantante por un grupo de mujeres en un espacio de intimidad, un “círculo lorquiano de poder femenino” (figura 1) en el que se crea “ese rito de invocación, de trance, de catarsis, donde de alguna manera conectamos con nuestras *ancestras*, con la fuerza, con el legado que nos han dejado a cada una”, según lo explica la cantante (Llanos, 2023). La segunda parte de la pieza ocuparía la segunda mitad: fuera del “círculo lorquiano de poder”, la intérprete se empodera como una guerrera y es rodeada de nuevo por las mujeres, destacando su posición elevada, segura y enérgica.

Figura 3. Blanca Paloma en los últimos segundos de la interpretación.



Fuente: RTVE Música (2023).

En cuanto al análisis formal, la tipología de planos muestra una gran variedad de encuadres, sin que haya un claro predominio de un tipo sobre otros. Estos encuadres son siempre funcionales y permiten contextualizar el espacio de desarrollo de la actuación, en el caso de los planos más amplios, o concentrar la atención en el rostro y en la emoción de la cantante en los planos más cortos. El largo plano introductorio conecta a través del movimiento travelling los diferentes encuadres de la cámara, creando así una fluidez y una continuidad en el discurso que lleva a la revelación progresiva del espacio. El suspense se potencia incluso en los primeros segundos de la actuación, en los que el plano se inicia desenfocado con el rostro de la cantante oculto por la luz a contraluz.

En la segunda mitad de la pieza, la alternancia de planos generales con planos medios y primeros planos incrementa el impacto en el cambio de planos, además con menor duración. Los movimientos de cámara que siguen el recorrido de Blanca Paloma en encuadres amplios la ubican espacialmente. En los últimos planos el público se hace visible no solo a través de los planos generales, sino también mediante la iluminación (figura 3). Es frecuente en la planificación de los números musicales para Eurovisión que en la última parte de las actuaciones se muestre la interacción con el público, que este caso además jalea y aplaude a la cantante (Pérez-Rufí y Valverde-Maestre, 2020; Pérez-Rufí y Gómez-Pérez, 2022; Pérez-Rufí, Aragón-Manchado y Cruz-Elvira, 2022): el *feedback* inmediato del público presencial mostrado refuerza positivamente así la impresión de éxito y de aprobación de la audiencia.

Los tres planos detalle de la mano de la cantante, aunque podrían parecer gratuitos, subrayan la expresividad de su gestualidad, como componente al que hay que atender. Los movimientos de mano procedentes del baile flamenco son replicados por el público del *show*, por lo que se entiende como un gesto icónico que la audiencia podrá no solo replicar, sino también recordar. Aunque

no hay referencias visuales al motivo del agua o del río, el plano detalle de la mano bajada con que arranca el fragmento a capela puede asociarse con la idea del agua, como símbolo de vida y de fluidez dinámica.

Las angulaciones de cámara también son variadas y se utilizan con una clara intención expresiva. Junto a las angulaciones normales, esto es, con la cámara a la altura de los ojos de la intérprete, también aparecen varios planos con angulaciones contrapicadas, que enaltecen su figura y la del coro. Destaca igualmente el segundo plano de la puesta en escena, con una angulación completamente cenital, acompañado de un movimiento de cámara alejándose que empequeñece a la cantante. Resulta así una composición con una perspectiva poco usual que gana protagonismo, tanto más cuanto alcanza una duración de 16 segundos de duración.

A la funcionalidad de los tipos de encuadres y el uso expresivo de las angulaciones de cámara se unen los constantes movimientos de cámara, prácticamente en todos los planos. El plano inicial ya comentado marca el tono estilístico del resto de la pieza: el movimiento travelling, que lleva a hacer girar la cámara para acompañar un movimiento de la cabeza de la cantante entre las manos de una bailaora, *espectaculariza* el conjunto de la planificación y de la producción. Los movimientos son siempre travelling (se mueve la cámara al completo) y se utilizan para acompañar los gestos o los desplazamientos de la intérprete, de forma funcional, con elegancia y con aplomo.

La combinación de movimiento interno (dentro de los encuadres) del grupo de artistas y del movimiento de cámara en cada plano conforman así el registro de una meditada y minuciosa coreografía entre cámara e intérpretes. La meticulosa ejecución de las intérpretes y la captación programada por las cámaras explican que las tres actuaciones de Blanca Paloma en el contexto del Benidorm Fest (en la semifinal y en las dos ocasiones de la gala final) sean prácticamente idénticas en lo formal.

El comentario sobre el cambio de plano (o planificación de la edición en vivo) se inicia con la mención a los 35 planos de la pieza (incluyendo el plano inicial con el grafismo textual integrado). Considerando que la duración total de la pieza analizada es de 3 minutos, 1 segundo y 16 *frames* (en el tradicional sistema de televisión europeo PAL cada segundo se compone de 25 *frames* o cuadros), resulta una duración promedio del plano de 5 segundos y 5 *frames* (o de 130 *frames*), es decir, un ASL de 5,2. La alta velocidad del cambio de plano en la televisión contemporánea y en la producción de espectáculos musicales como Eurovisión hacen de esta una pieza poco usual, por cuanto podría considerarse una duración media del plano algo lenta, al ser la media en Eurovisión de alrededor de 2 segundos (Pérez-Rufí y Valverde-Maestre, 2020). Debe, en todo caso, matizarse que se trata de una duración media que no responde al conjunto de la pieza: no olvidemos que el plano introductorio dura 59 segundos (una duración anormal en la realización de televisión musical) y le sigue otro de 16 segundos (el plano cenital). También resulta inusual el plano de 17 segundos que va del plano detalle de la mano al plano medio en el momento a capela.

Junto a estos planos de tan amplia duración destacan por su contraste tres secuencias (dos en la parte intermedia del número y otra en la final) en la que se suceden cinco planos detalles del grupo con una duración de 6 *frames*. Estos planos, con una duración equivalente aproximadamente a un cuarto de segundo, resultan casi de imposible exploración para la mirada. Al editarse en continuidad (cinco planos de 6 *frames*) se crean secuencias de ritmo frenético que contrastan con los planos previos de mayor duración. Puede interpretarse que la intención es impactar al espectador y no permitir que su vista se relaje con los planos más lentos. Además, reclaman así una mayor atención y protagonismo del coro de bailaoras y coristas.

La mención a las transiciones entre planos confirma la preferencia por el cambio de plano al corte, sin efectos, por otra parte además la forma de transición entre planos más frecuente en todo tipo de discursos audiovisuales. Sin embargo, los cuatro fundidos a negro (inicial, entre el plano introductorio y el cenital, antes del solo vocal y cerrando la actuación) cuentan con un notable protagonismo: rompen de forma fluida la continuidad de los planos editados al corte y actúan como signos de puntuación que separan planos y fragmentos de la interpretación.

La percepción subjetiva de ritmo en el caso analizado es de rapidez en el conjunto. Si bien, como se ha anotado, la duración media del plano es lenta a causa de aquellos de mayor extensión, dichos planos son en movimiento y cambian constantemente de encuadre, por lo que no llegan a apreciarse como lentos. Las tres secuencias de planos de 6 *frames* rompen la continuidad previa en la cadencia del cambio de plano y no solo crean un fuerte impacto, sino que llegan a ser secuencias duras y fuertes, casi agresivas para la mirada. Estos planos -que en edición de vídeo se entenderían como "insertos"- aportan a la realización una impresión de ritmo, de osadía en la planificación y de un carácter vanguardista, rasgos que, como se comentará, aproximan el lenguaje de esta pieza televisiva al del videoclip.

Como parte del análisis formal y referido a la edición, ha de advertirse que no se aprecia la introducción de efectos visuales de cualquier tipo (VFX, digitales o electrónicos) en la realización en directo de la pieza, más allá del grafismo de texto con que se abre el vídeo.

El análisis formal se cierra con el comentario sobre la búsqueda o no de la continuidad entre planos, es decir, con la aplicación o no de una planificación clásica en televisión. La principal conclusión sería que en buena parte de la realización se aplica un lenguaje de vanguardia que no es propio de la realización clásica. Se reconocen los siguientes recursos propios de una gramática audiovisual vanguardista: el movimiento travelling constante variando incluso el eje vertical de la cámara, el excéntrico plano cenital, los fundidos a negro o las tres secuencias de planos insertos de brevísima duración. Estos recursos tan innovadores se alternan con una realización más clásica en la que hay una continuidad entre planos, que permite al espectador ubicar espacialmente al personaje.

El análisis de la *mise en scène* atiende a los cinco elementos clásicos de la misma. Como primer componente, puede advertirse que la escenografía en la que se desarrolla el número musical no pretende simular espacios realistas y prácticamente se abstrae de atrezzo o de referentes físicos. Resulta así un espacio casi minimalista, más propio del teatro de vanguardia o de la danza contemporánea.

Las pantallas del *background* alternan diferentes composiciones: en la primera parte se oscurecen para formar un fondo neutro, abstracto y vacío; más adelante verán pasar a alta velocidad franjas de color rojo sobre fondo negro que se mueven en un sentido horizontal o vertical y que se usan como elemento de iluminación; por último, también aparecen iluminadas únicamente en color blanco, como fondos neutros y abstractos, pero iluminando el escenario con potencia.

El único motivo físico de la escenografía es el telón con forma circular compuesto por lo que parecen flecos de un enorme mantón de manilla (figura 1). Panea (2023), lo describe como “una estructura circular compuesta a base de flecos que simbolizan el mantón de su abuela”. Este elemento alude al vestuario tradicional asociado al folclore andaluz y al flamenco, siendo así el único componente visual de atrezzo que remite a la iconografía característica del género musical de la canción. Aunque se trata de un motivo visual inspirado en la tradición del flamenco, el modo en que se utiliza (unido al uso de la iluminación, de las pantallas y del efecto de humo sobre la superficie) es coherente con una concepción escénica de vanguardia, más teatral que televisiva.

La composición de los planos tiende a no aplicar la clásica “regla de tercios”, por lo cual suelen ser simétricos y situar en el centro del plano a la cantante (figura 1). Este modo de composición es harto frecuente en la realización para televisión. Se introducen de forma puntual encuadres que no son simétricos y sí aplicarían la “regla de tercios”: el momento en que la cámara gira con el movimiento de cabeza, los últimos segundos del largo plano con la interpretación vocal a capela, el siguiente plano con el gesto de la arquera o los últimos planos de la actuación, rodeada del grupo sobre la plataforma (figura 3).

Puede, por lo tanto, concluirse respecto a las composiciones internas de los planos lo mismo que se apuntaba en el análisis formal: hay un equilibrio entre las composiciones clásicas y características del lenguaje televisivo y otros más innovadores o de naturaleza experimental. Esa medida entre tradición y vanguardia subyace en el concepto escénico, pero también en la planificación y en la composición de los encuadres, de forma paralela a la propuesta del mismo tema musical (aunando tradición y electrónica, como se apuntó).

La iluminación no pretende ser realista ni simular una iluminación natural. La *performance* se desarrolla sobre un escenario con un fondo de pantallas utilizadas como generador de iluminación (oscura, roja y blanca) o como luces estroboscópicas. La cantante inicia su actuación con una iluminación a contraluz que destaca su silueta y oculta su rostro y más adelante es iluminada cenitalmente. El humo sobre el escenario y las luces parpadeantes alrededor del

círculo de flecos, rodeado de oscuridad, crean una atmósfera irreal, un espacio tenebroso, misterioso y seductor coherente con la intención de creación de vanguardia del *show*.

La combinación de colores aportados por la puesta en escena los reduce al rojo, el negro y el blanco (figura 1). La mezcla de rojo y negro crea un fuerte impacto visual, aludiendo a impresiones muy viscerales y pasionales. Esta conjunción de colores es además muy propia de espectáculos flamencos que reivindican la legitimidad y la validez de su propuesta creativa: la expresión de vitalidad intensa o de dolor profundo que representa el flamenco resulta también de su programa cromático y del recurso al rojo y al negro.

Podría añadirse que la cuidadísima iluminación y la suma de fuentes de luz cenitales con los fondos de la pantalla y las luces estroboscópicas conforman un modelo de iluminación más propio de la filmación cinematográfica o del videoclip que de la televisión. Este factor acerca también la realización de la pieza analizada al cine musical y al vídeo musical.

La caracterización de Blanca Paloma y de las acompañantes repite el uso de colores apuntados, con la misma funcionalidad. La cantante viste un top a modo de coraza, como de una amazona, y un pantalón de piel de color blanco de tiro alto que recuerda al fajín del tradicional traje de corto para hombre (también conocido como traje cordobés o andaluz) (figura 2). Aunque el uso del traje cordobés es hoy común en hombres y mujeres, podría interpretarse una intención por distanciarse de trajes tradicionales de mujer. Blanca Paloma es la única de las intérpretes que viste de blanco.

El maquillaje de la cantante no aporta elementos destacables a la caracterización: es un maquillaje funcional y realista, casi de “cara lavada”, que representa a la artista como una mujer joven y sin máscaras, lo que puede ayudar a transmitir una idea de honestidad en su mensaje, incluso si se trata de una representación artística sobre un escenario y de una puesta en escena. El pelo recogido en una coleta “es el peinado de flamenca más clásico y básico” (Diario de Sevilla, 2022), lo que contribuye a la creación de una caracterización tradicional, que aquí se actualiza con el vestuario. Señala sobre la caracterización Panea (2023) que está “inspirada en el mito de Carmen, la *femme fatale* española, con el rojo pasión presente en maquillaje y vestuario”.

La última categoría que se comenta de la puesta en escena es la interpretación o *acting* de la cantante. Esta podría entenderse como seria, sobria, empoderada y emocional, una actuación también acorde con la interpretación tradicional en directo de la canción flamenca y la canción española, destacando la mano abierta y levantada. En el último encuadre antes del fundido a negro, Blanca Paloma cierra la mano con contundencia y concluye así la actuación.

Como ya se apuntó, la atención a los movimientos de la mano en planos detalles responde a la importancia de la gestualidad y a su simbolismo. El conjunto de intérpretes hace una gesto abriendo la mano hacia arriba: este movimiento es propio del baile flamenco, remite a la tradición gitana (el *yeli* de

las bodas gitanas y la noción de pureza de la novia) y en el contexto en que se usa por Blanca Paloma deviene un gesto icónico que invita a su réplica por una audiencia que también quiere participar activamente en el espectáculo.

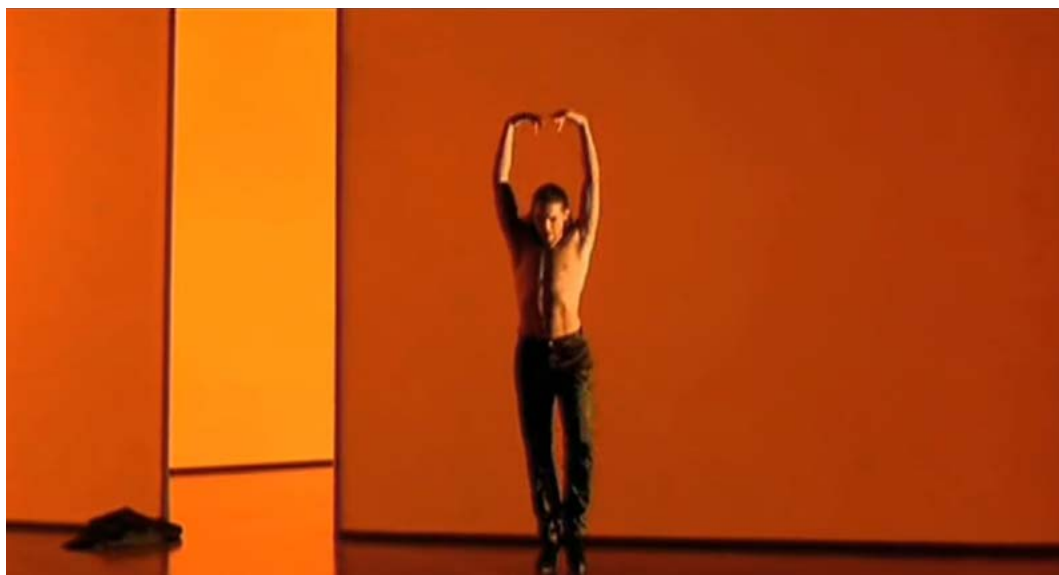
El segundo de los gestos destacados e intencionales en su simbolismo es el movimiento del brazo izquierdo en horizontal, despacio y con la mano abierta (en el minuto 01:30:03), que parece hacer un reconocimiento al público, al que señala, pero que también podría interpretarse como un pase del toreo. El tercero y último de los gestos que merece ser destacado es el movimiento de la arquera. Como también se apuntó previamente, supone una cita al espectáculo que la cantante propuso en la anterior convocatoria del concurso, pero también puede ser entendido como un gesto propio de su caracterización como amazona encorazada. Puede concluirse, en este contexto y como parte de un espectáculo, que el *acting* es apropiado al mensaje que se pretende transmitir dentro de una actuación musical inspirada en el flamenco.

5. Discusión

Los resultados del análisis textual audiovisual muestran una combinación singular de lenguajes, técnicas y recursos expresivos, de tal modo que debe evitarse una evaluación simple o reduccionista. Sí podría confirmarse, en todo caso, la naturaleza intelectual que subyace en el número musical analizado: las elecciones estilísticas y tanto los componentes de la *mise en scène* como la realización han sido muy meditados y calculados y el resultado es rico en referencias a la cultura española, en algunos casos de forma más evidente, en otros no tanto.

Se ha comentado la alusión a Lorca y al protagonismo de mujeres flamencas que empoderan a “la madre” que canta la nana, así como las sutiles referencias en la coreografía al *yeli*, tradición ligada a las bodas gitanas. Desde la perspectiva de la articulación de la puesta en escena, la abstracción de la escenografía, minimalista y con un uso de las pantallas del fondo antes como elemento de iluminación que de recreación de espacios o de ambientes, remiten a los espacios teatrales de la vanguardia. En el plano del audiovisual, podría reconocerse la influencia del concepto escénico de obras del cineasta español recientemente fallecido Carlos Saura. Primero en *Sevillanas* (Carlos Saura, 1992) y después en *Flamenco* (Carlos Saura, 1995), el director aragonés registró interpretaciones musicales en directo en platós “vacíos” recreados con paneles retroiluminados con diferentes colores y pocos elementos decorativos (figura 4). El uso cromático del blanco, el rojo y el negro ya están presentes en estas puestas en escena. El resultado renovó la iconografía del flamenco y del folklore andaluz y se convirtió casi de inmediato en un obligado referente de las puestas en escena que optaron por innovar en la representación de los espectáculos flamencos.

Figura 4. Joaquín Cortés en una escena de Flamenco (Carlos Saura, 1995).



Fuente: *Flamenco* (Carlos Saura, 1995). Juan Lebrón Producciones.

El análisis aquí presentado ha evitado la comparación con la obra de la cantante Rosalía, por cuanto se ha comprendido que el acercamiento al flamenco y al folklore andaluz por parte tanto de Rosalía como de Blanca Paloma es muy diferente y tiene pocos elementos en común. Si bien Rosalía ha fusionado motivos visuales y sonoros del flamenco con otros procedentes de la música urbana y del hip-hop, Blanca Paloma hace evidente la herencia del flamenco desde la voluntad de renovación con influencias del teatro y la danza de vanguardia y, como aquí se intenta demostrar, desde el lenguaje del vídeo musical. Puede mencionarse, sin embargo, una posible influencia de un espectáculo de Rosalía en la puesta en escena de Blanca Paloma.

Aunque con un concepto visual y escénico completamente diferente, la actuación de Rosalía dentro de la entrega de los premios MTV EMA 2019, en Sevilla, se servía de la iluminación a contraluz y de la iluminación y el vestuario rojo y negro para transmitir la idea de fuerza y pasión del flamenco (figura 5). Las referencias al *yeli* de las bodas gitanas es, si acaso, más evidente en el número de Rosalía. Con todo, esta influencia puede resultar más abierta, desde el momento en que la propia Rosalía se inspira en las puestas en escena de los tablaos flamencos para adaptarlas a su espectáculo.

Figura 5. Rosalía interpreta “Di mi nombre” en la gala de los premios MTV EMA (Sevilla, 6 de noviembre de 2019).



Fuente: MTV Spain (2019).

Aunque es complejo llegar a afirmaciones concluyentes sobre la puesta en escena de Blanca Paloma, sí parece evidente que hay una investigación en referencias culturales que sostienen el conjunto de la propuesta visual y escénica y que dichas referencias, muy sutiles en algunos casos, intelectualizan el discurso e invitan a la reflexión sobre el mismo.

En cuanto al objeto de interés de esta investigación -la relación con el lenguaje del videoclip a través de la fragmentación-, las conclusiones de nuevo no pueden ser categóricas. Se ha definido al videoclip como un formato de origen televisivo en sus inicios de corta duración en el que la banda de sonido se subordina al de la imagen y se ha caracterizado a partir de la fragmentación temporal y espacial del discurso. La cuestión es hasta qué punto el discurso televisivo analizado replica las técnicas y el lenguaje del videoclip y puede llegar a entenderse como *live music video*.

La realización para televisión de “Eaea” de Blanca Paloma en el marco del Benidorm Fest y del Festival de Eurovisión activa puntualmente los recursos para procurar la fragmentación temporal. Incluso aunque la actuación se registra en directo, sin insertos de vídeo, y en continuidad, la impresión de fragmentación temporal se consigue a través de la introducción de los fundidos a negro. Los fundidos a negro inicial y final abren y cierran la actuación; el mantenimiento del sonido ambiente como fondo en el plano en negro final hace “visible” dicho fundido y su función expresiva, dado que la pieza no ha concluido aún y se mantiene el sonido sobre la imagen en negro. Los otros dos fundidos a negro que se insertan dentro de la actuación rompen la continuidad entre los planos y suponen unos signos de puntuación, como si de elipsis en el discurso temporal se trataran.

Las tres secuencias de planos con una duración insuficiente para llegar a explorar con detalle los encuadres incrementan la impresión de ritmo, como ya se había señalado, y rompe la cadencia rítmica previa. La velocidad en el cambio de plano de estas secuencias contribuye además a fragmentar la representación del espacio, puesto que se trata de planos cortos (primeros planos) que aíslan a cada bailaora o corista del espacio que en realidad comparten.

Con todo, la fragmentación del discurso espacial resulta de más compleja demostración. Al servirse de un único set el espectador solo sería capaz de ubicar espacialmente a la cantante y a sus acompañantes una vez que salen del círculo de flecos. El largo plano introductorio sitúa al grupo en un espacio del que se tardará en conocer su ubicación respecto al conjunto del escenario, como un set que incluso podría quedar oculto a los ojos del público presencial. El círculo de flecos conforma así un espacio independiente que las aísla visualmente, un telón de fondo que dejará traslucir su interior una vez la cámara sale del mismo para rodearlo.

El plano cenital vuelve a desubicar espacialmente al espectador: el fondo ya no es el círculo de flecos mostrado antes, tanto más cuando se ha hecho un fundido a negro entre ambos planos que los distancia y evita la relación de continuidad entre ambos espacios. Se trata ahora de la superficie retroiluminada del escenario. Al no haber referentes del espacio anterior, podría llegar a comprenderse como un nuevo set.

La salida del círculo es seguida de una planificación más clásica que permite la ubicación espacial de las intérpretes (salvo en las tres secuencias de planos breves), con una continuidad espacial entre los planos que evitan la fragmentación espacial anterior. A partir de este momento, por lo tanto, sería más forzado el reconocimiento de la fragmentación espacial. En definitiva, el número analizado hace un uso muy consciente de las técnicas y de los recursos que fragmentan el discurso espacial y temporalmente.

6. “Eaea” en el Festival de Eurovisión de 2023.

En la gala final del Festival de Eurovisión del año 2023, celebrado en Liverpool y más concretamente en el Liverpool Arena, Blanca Paloma mantuvo el mismo concepto visual y escénico, al punto de que se conserva la misma estructura de la interpretación, prácticamente los mismos elementos de la puesta escena (adaptados al nuevo espacio escénico) e incluso el mismo número de planos. No se discute en este apartado de nuevo el análisis formal ni las referencias intertextuales de la puesta en escena, idénticas a las del número interpretado en el Benidorm Fest, pero sí hacemos una breve mención a los cambios introducidos.

La imposibilidad técnica de que una *spider-cam* realizara el plano cenital (segundo plano de la interpretación) hizo que se sustituyera dicho plano por otro muy contrapicado que abría un movimiento zoom con un efecto similar a su equivalente en el Benidorm Fest (figura 6), aunque menos espectacular. Este

plano, en el momento del mayor tamaño de su encuadre, muestra que lo que en Benidorm era unas cortinas de flecos colgadas del techo (a las que no veíamos los límites superiores), es ahora una estructura con una forma similar a la previa y con un efecto parecido al del plano secuencia de apertura, pero en menor tamaño.

Los planos generales que contextualizan el espacio del escenario son mayores y permiten destacar la espectacularidad de la iluminación, pero empequeñecen en exceso al grupo de mujeres y a la estructura formada por flecos. Se añade un nuevo plano en la realización de Liverpool: concluyendo el número musical se introduce un plano esta vez sí cenital del grupo con un giro que sí remite a la figura de la luna y que hace la realización más espectacular (figura 6).

Las opciones artísticas de realización, la velocidad en el cambio de plano y la impresión subjetiva de ritmo respetan la interpretación analizada, prácticamente calcando cada encuadre con duraciones idénticas, por lo que no hay aspectos significativos que comentar.

Con respecto a la puesta en escena, como se ha comentado, las cortinas de flecos que imitan el mantón de manila de “la yaya Carmen”, la inspiración de Blanca Paloma, como un abrazo, son sustituidas por una estructura con flecos colgados que hacen una traslación del aspecto visual número del Benidorm Fest al nuevo espacio. Además, la plataforma negra sobre la que concluye el número rodeada de las mujeres (manteniendo la composición de inspiración escultórica) se sitúa en la “pastilla” central del escenario.

La iluminación en colores rojos y negros de las pantallas de fondo y del suelo se intensifican para destacar el carácter hipnótico y de trance del fondo musical electrónico, convirtiendo la estructura de flecos en una suerte de fuente de energía y de poder. Se añade además un potente rayo de luz muy direccional que “quema” la mano de Blanca Paloma, como un rayo (de nuevo) de energía que se queda con ella antes del solo vocal y de simular el lanzamiento de un arco imaginario.

Según señalan con respecto al vestuario (figura 6) la creadora del concepto del número Paola de Diego y el figurinista de RTVE, Raúl Amor, el pantalón, “de inspiración de corte goyesco o, más comúnmente llamado de cintura alta al estilo torero, es de cuero blanco (...) plantea un cruce en la cinturilla, de donde nace el corte del pantalón que genera una diagonal envolvente que se completa en el *look* con las otras dos piezas” (Borrego, 2023). Esta pieza destaca “la fuerza del cuerpo al caminar y cada expresión del movimiento”. Sobre los materiales, Amor afirma que la piel del pantalón “simula a la de una serpiente, es una alusión a la naturaleza, a lo terrenal, una textura viva. Las escamas del pantalón simbolizan el cambio, la renovación, la fuerza, el crecimiento” (Borrego, 2023). Junto al pantalón, lo que puede resultar “la pieza más icónica del vestuario” es un corpiño a modo de armadura que potencia la identidad de la cantante como arquera y como mujer emporada. Raúl Amor afirma: “Es una escultura que se ha hecho sobre su propio cuerpo. Esta pieza reúne la fuerza, la pasión, el músculo, la dureza, la

espacial entre los contenidos recogidos por los planos, de la introducción de fundidos a negro entre planos y de la altísima velocidad en el cambio de plano de algunos momentos de la interpretación.

Aunque durante buena parte de la actuación musical se aplican técnicas de realización televisiva clásicas (buscando la continuidad espacial entre planos, creando composiciones simétricas o evitando la introducción de efectos visuales), los recursos comentados llevan la realización al territorio de la experimentación, de la vanguardia y de la simulación de la fragmentación espacial y temporal propia del videoclip. La esmerada iluminación lleva también el lenguaje de la pieza hacia modelos más cercanos al cinematográfico y al cine experimental. El vídeo musical se convierte así en el formato de referencia de la ruptura del lenguaje audiovisual clásico, también en la producción de televisión en directo.

La pieza analizada suma, además, como se indicó, influencias del teatro de vanguardia y de la danza contemporánea, a través de puestas en escena minimalistas, abstraídas, arriesgadas y sin apenas motivos visuales físicos que caractericen el escenario.

El número musical apuesta por la fusión musical de géneros muy diferentes, flamenco y electrónica, pero además también fusiona una puesta en escena y una coreografía vanguardistas con elementos visuales inspirados en el folclore andaluz (el mantón de manila, el traje cordobés o los movimientos de manos). El número musical ofrece así tradición y motivos sonoros y visuales icónicos y tremendamente identitarios de la cultura española, pero lo hace desde una perspectiva renovada e innovadora basada, como se ha indicado en varias ocasiones, en la vanguardia escénica, así como con la aplicación de un lenguaje audiovisual experimental más propio del videoclip que de la producción de televisión en directo.

No ha sido objeto de este artículo evaluar la adecuación de la propuesta española a las características del Festival de Eurovisión ni a las expectativas o a las demandas del público europeo. El escaso rendimiento (5 puntos) en cuanto a televoto de la audiencia (no olvidemos que se trata de un contexto de competición artística) invita a pensar que el número musical de Blanca Paloma no conectó con los intereses o con la atención del público europeo, o que resultó de una complejidad conceptual y musical de difícil acceso para una audiencia que votó masivamente la divertida candidatura de Finlandia (con Käärijä y “Cha Cha Cha”, 376 puntos) y la sólida interpretación y el espectacular concepto visual de Suecia (con Loreen y “Tattoo”, 243 puntos).

El análisis aquí propuesto es susceptible de ampliación con la aplicación de este esquema metodológico sobre otras muestras u otros estudios de caso que investiguen no solo la relación del discurso televisivo con el videoclip, sino con otros formatos audiovisuales experimentales y de vanguardia. La televisión en directo, sobreviviendo a la televisión bajo demanda, sigue ofreciendo contenidos que merecen ser objeto de análisis desde el análisis textual audiovisual y desde el análisis del discurso audiovisual, en general. Este trabajo ha querido ser una prueba de ello.

Bibliografía consultada

- Alfieri, A. (2019). Music Video. En E. Franzini, A. Gatti, T. Griffero & G. Matteucci (Eds.), *International Lexicon of Aesthetics* (pp. 135-140). Mimesis Edizioni.
- Aston, E. (2013). Competing Femininities: A 'Girl'for Eurovision. En K. Fricker & V. Gluhovic (Eds.), *Performing the 'New' Europe Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. Palgrave Macmillan.
- Baker, C. (2019a). 'I am the voice of the past that will always be': the Eurovision Song Contest as historical fiction. *Journal of Historical Fictions*, 2(2), 102-125. <https://bit.ly/3HNOBQy>
- Baker, C. (2019b). If Love Was a Crime, We Would Be Criminals: The Eurovision Song Context and the Queer International Politics of Flags. En J. Kalman, B. Wellings & K. Jacotine (Eds.), *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956* (pp. 175-200). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-981-13-9427-0_9
- Baker, C. (2023). The Molitva Factor: The Eurovision Song Contest and 'Performing' National Identity in World Politics. 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. 96-110). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003188933-9>
- Barroso García, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Síntesis.
- Barroso García, J. (2008). *Realización audiovisual*. Síntesis.
- Borrego Escot, D. (2023, 5 de mayo). Ni Blanca ni Paloma: Este es el atrevido corpiño de nuestra representante en Eurovisión. RTVE.es. <https://bit.ly/3Obx7R8>
- Carniel, J. (2019). This One Loves That One: Queerbaiting at the Eurovision Song Contest. En J. Brennan (Ed.), *Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities* (pp. 182-185). University of Iowa Press.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Diario de Sevilla (2022, 3 de mayo). Los siete peinados de flamenco para triunfar en la Feria de Abril. *Diario de Sevilla*. <http://bit.ly/3RTUcYu>
- ESCPlus (2023, 14 de mayo). Audiencias: La final de Eurovisión 2023 arrasó con un 39,7% de audiencia en La 1. *ESCPlus.es*. <https://bit.ly/3I6IINq>
- Europa Press (2023, 4 de febrero). Blanca Paloma defiende su "nuevo folklore mezclado con electrónica" con Lorca en el corazón y la mirada en Eurovisión. *Europa Press*. <http://bit.ly/3xecDh9>
- Eurovision Song Contest Blanca Paloma. Eaea (LIVE). Spain. Grand Final. Eurovision 2023. [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/Vw6qPWhjevK>
- Eurovision-Spain (2023). Blanca Paloma vestirá de arquera para llegar al corazón de Europa. *Eurovision-Spain.com*. <https://bit.ly/3pHnIff>

- Frith, S. (2002). Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television. *Popular Music*, 21(3), 277-290. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002180>
- Gordillo, I. (2006). La fragmentación en el discurso audiovisual. El caso de Sin City (Robert Rodríguez y Frank Miller, EE.UU., 2005). *Actas Congreso Internacional Ibercom (Sevilla-Cádiz, 2006)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Higueras-Ruiz, M. J., Gómez-Pérez, F. J. & Alberich-Pascual, J. (2021). The showrunner's skills and responsibilities in the creation and production process of fiction series in the contemporary North American television industry. *Communication & Society*, 34(4), 185-200. <https://doi.org/10.15581/003.34.4.185-200>
- Llanos Martínez, H. (2023, 3 de febrero). Blanca Paloma y el círculo lorquiano de poder femenino de 'EAEA', una de las favoritas del Benidorm Fest 2023. *El País*. <http://bit.ly/3K55EP0>
- Marín Montín, J. (2021). Adaptaciones en la realización televisiva del deporte en directo por la COVID-19. *Index.Comunicación*, 11(1), 141-162. <https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Adapta>
- Martínez Carazo, P. D. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, (20), 165-193. <https://bit.ly/3fuxW8V>
- Millerson, G. (1991). *Técnicas de realización y producción en televisión*. Instituto Oficial de Radio Televisión.
- Motschenbacher, H. (2016). *Language, Normativity and Europeanisation Discursive Evidence from the Eurovision Song Contest*. Palgrave Macmillan.
- MTV Spain (2019, 6 de noviembre). Rosalia - Di mi nombre (MTV EMA 2019) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/iomlQIEkoQ0>
- Obregón, A. (2023). 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. <https://doi.org/10.4324/9781003188933-3>
- 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>
- Owens, J. (2016). *Television Sports Production*. Routledge.
- 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 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. <http://bit.ly/40LtxB7>
- Panea, J. L. (2023). Domesticity, Mass Media and Moving-Image Aesthetics: The Visual Identity of the Eurovision Song Contest as a Hospitable Platform. 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. 219-236). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003188933-18>
- Panea, J. L. (2023, 27 de marzo). El Benidorm Fest, Blanca Paloma y la apuesta por la 'marca España'. *The Conversation*. <https://bit.ly/3KNduvl>
- Pérez-Rufí, 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>
- Pérez-Rufí, J. P. & Gómez-Pérez, F. J. (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/11/01Analisis>
- Pérez-Rufí, J. P., Aragón-Manchado, A., & Cruz-Elvira, A. (2022). "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-Rufí, J. P., Expósito-Barea, M. & Gómez-Pérez, F. J. (2023). El pintor Ocaña como construcción audiovisual: identidad queer y documental. *Revista Prisma Social*, (40), 30-51. <https://revistaprismasocial.es/article/view/4935>
- Rodríguez-López, J. (2016a). El vídeo musical como formato postmoderno: La ruptura de los códigos audiovisuales a través del clip. *Doxa Comunicación*, (21), 13-30. <https://revistascientificas.uspceu.com/doxacomunicacion/article/view/678>
- Rodríguez-López, J. (2016b). Audiovisual y semiótica: el videoclip como texto. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, (25), 943-958. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16949>
- Roger Monzó, V. (2015). La evolución de las retransmisiones deportivas en televisión a través de las nuevas tecnologías: el fútbol como paradigma en España. *Fonseca, Journal of Communication*, (10), 118-145. <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/12913>
- RTVE (2022, 24 de mayo). Eurovisión 2022. 161 millones de espectadores vieron el Festival de Eurovisión 2022. RTVE.es. <https://bit.ly/3RYvsOU>

- RTVE Música (2023, 6 de febrero). Blanca Paloma – “Eaea”. Benidorm Fest 2023. Final [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/pEm9jBI5u9w>
- Salt, B. (2006). *Moving into Pictures. More on Film History, Style, and Analysis*. Starword.
- Sedeño, A. M. (2007). El videoclip como mercanarrativa. *Revista Signa*, (16), 493-504. <https://doi.org/10.5944/signa.vol16.2007.6152>
- Tragaki, D. (2013). *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Scarecrow Press.
- Vidaurre Ferrada, M. A. (2004). Apología de la fragmentación. *Aisthesis*, (37), 37-44. <http://bit.ly/3IgQKUB>
- Yair, G. & Ozeri, C. (2023). A March for Power: The Variery 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/10.4324/9781003188933-8>

Agradecimientos

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