

“SloMo” de Chanel (Eurovisión Song Contest 2022): realización de televisión en directo de espectáculos

“SloMo” by Chanel (Eurovision Song Contest 2022): live show production for television

“SloMo” de Chanel (Eurovisión Song Contest 2022): produção de shows para televisão ao vivo

**Razón
y Palabra**

e-ISSN: 1605 -4806

VOL 26 N° 115 septiembre - diciembre 2022 Varia pp. 188-204

Recibido 12-07-2022 Aprobado 12-09-2022

Alba Aragón-Manchado

España

Universidad de Málaga

albaaragon.m@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9311-9665>

Andrea Cruz-Elvira

España

Universidad de Málaga

acruzelvira21@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1707-1270>

José Patricio Pérez-Rufi

España

Universidad de Málaga

patricioperez@uma.es

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

Resumen

Eurovision Song Contest es un concurso musical retransmitido por televisión en el que participan los países miembros de la Unión Europea de Radiodifusión (UER). Aquí la realización televisiva en directo aplica las últimas tecnologías, además de innovar en el lenguaje. Este trabajo toma como estudio de caso la interpretación de la canción “SloMo” por Chanel Terrero, representante de la televisión pública española (TVE). La atención a la realización en directo de este fragmento del programa completo nos permite identificar las claves de una producción audiovisual de éxito desde un plano no sólo técnico, sino también gramatical y de uso del lenguaje televisivo (en directo). Se aplica un análisis

formal audiovisual. Los resultados concluyen que el número musical desarrolla una realización clásica y funcional que remite a los números musicales televisados y al propio Festival, en una suerte de meta-lenguaje autorreferencial.

Palabras clave: televisión; producción audiovisual; programa de televisión; interpretación musical; producción de televisión.

Abstract

Eurovision Song Contest is a musical contest broadcast on television where participate the countries members of the European Broadcasting Union (EBU). Here live television production applies the latest technologies, as well as innovating in language. This work takes as a case study the feature of the song “SloMo” by Chanel Terrero, representative of the Spanish public television (TVE). Attention to the live production of this fragment of the complete program allows us to identify the keys to a successful audiovisual production, not only from a technical level, but also from a grammatical level and from the use of live television language. A formal audiovisual analysis is applied. The results conclude that the musical number develops a classic and functional production that refers to the televised musical numbers and the Eurovision Song Contest itself, in a sort of self-referential meta-language.

Key words: television; Audiovisual Production; Television Programmes; Musical Performance; Television Production.

Resumo

O Festival Eurovisão da Canção é um concurso musical transmitido na televisão em que participam os países membros da União Europeia de Radiodifusão (UER). Aqui, a produção de televisão ao vivo aplica as últimas tecnologias, além de inovar na linguagem. Este trabalho toma como estudo de caso a interpretação da canção “SloMo” de Chanel Terrero, representante da televisão pública espanhola (TVE). A atenção à realização ao vivo deste fragmento do programa completo permite-nos identificar as chaves para uma produção audiovisual de sucesso não só a nível técnico, mas também a nível gramatical e do uso da linguagem televisiva (ao vivo). Uma análise audiovisual formal é aplicada. Os resultados concluem que o número musical desenvolve uma realização clássica e funcional que remete para os números musicais televisivos e para o próprio Festival, numa espécie de metalinguagem auto-referencial.

Palavras chaves: televisão; produção audiovisual; programa de televisão; interpretação musical; produção de televisão.

1. Introducción y marco referencial

Eurovision Song Contest (Festival de Eurovisión) es un concurso musical televisado que se celebra con regularidad anual, en el que compiten entre sí los representantes de diferentes países europeos, además de Australia, elegidos por los canales de televisión pública que se integran en la Unión Europea de Radiodifusión (EBU/UER). Según la EBU/UR (2022a):

The European Broadcasting Union (EBU) is the world's leading alliance of public service media (PSM). We have 112 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, 2022a).

El país vencedor se responsabiliza de la convocatoria y celebración del concurso en el año siguiente, por lo general en forma de coproducción entre la televisión pública estatal del país ganador y el conjunto de la UER. En aquellos casos en los que un país no cuenta con los medios o infraestructuras suficientes o con las garantías de seguridad mínimas para la celebración del evento, la UER puede delegar en otro país la organización del evento, caso, por ejemplo, del concurso de 2023 tras la victoria de Ucrania en el festival de 2022, celebrado en Turín (Italia).

Apuntan Cervi, Marín y Sanadrés (2021, p. 13) que “los orígenes debemos encontrarlos en la Europa de posguerra de los años 50 del siglo pasado y en su intento por reconstruirse”, tomando como modelo el Festival de San Remo celebrado desde 1951 en Italia. El 24 de mayo de 1956 tiene lugar el primer Festival de Eurovisión, en la localidad de Lugarno (Suiza): “La idea fue reunir a cantantes que representaran las televisiones de los países miembros y retransmitir simultáneamente la competición musical para todos integrantes de la UER” (Cervi, Marín y Sanadrés, 2021, p. 13).

Según Motschenbacher (2016), el concurso fue evolucionando hasta conseguir un popularidad insólita, “como evento competitivo de amplio seguimiento y como fuerza motora para la creación de una identidad europea” (Pérez-Rufi y Gómez-Pérez, 2021, p. 248). De esta forma, la competencia pretende convertirse en la “expresión de identidad y de la diversidad cultural” (Ortiz, 2017) de los países que toman parte en él, aunque se traten de recreaciones identitarias orientadas hacia el espectáculo (Panea, 2018). La voluntad de comunicación de un mensaje de unidad y de cordialidad, dentro de una competición festiva basada en valores de fraternidad, se lleva a la propia escenografía y a los elementos de identidad gráfica del show: se trata de una oportunidad para los países organizadores de subrayar algunos aspectos destacables de su cultura, pero también de mostrarse abiertos al mundo y al resto de países participantes. Según Panea (2022, p. 232), “since the creation of the European Union, there has been an increasing use of

identity symbols evoking the culture of the host venue, combined with the provision of a hospitable, domestic frame for every guest contender”.

Eurovision se concibe como un formato apolítico, siguiendo las bases de la organización que lo organiza:

The EBU is an apolitical member organization of broadcasters committed to upholding the values of public service. We remain dedicated to protecting the values of a cultural competition which promotes international exchange and understanding, brings audiences together, celebrates diversity through music and unites Europe on one stage (EBU, 2022b).

Sin embargo, “political messages through songs and high voting between politically allied countries have always occurred” (Gauja, 2019, p. 207). En este sentido, Bielorrusia fue expulsada del concurso en 2021 ante su resistencia a llevar una canción desprovista de carga ideológica a favor de su régimen político. En 2022, tras el inicio de la invasión de Ucrania por tropas rusas, Rusia fue expulsada del concurso, siguiendo las recomendaciones del Grupo de Referencia de la UER (EBU, 2022b).

Desde el año 2008 el concurso celebra dos galas previas a la gala final de la noche del sábado, a modo de semifinales en las que se clasifican los países, que concursan en dos tandas. Quedan fuera de las semifinales y participan directamente en la gala final los cinco países denominados “el Big Five” (como miembros fundadores de la UER: Reino Unido, Francia, Alemania, Italia y España), junto con el país anfitrión del concurso. La puntuación recibida por cada una de las interpretaciones se reparte a partes iguales entre el voto de un jurado especializado y el televoto de la audiencia europea (limitando el reparto de puntos por países en los mismos porcentajes y cuotas que el jurado).

“Desde hace al menos un par de décadas”, apuntan Pérez-Rufi y Gómez-Pérez, (2021, p. 249), como consecuencia del televoto como método de valoración, “el Festival no premia únicamente las buenas cualidades vocales de los intérpretes ni las virtudes de la canción”, sino que también atiende a “la propia articulación discursiva (realización y puesta en escena) de la interpretación musical en directo”. Así pues, “se trata de un show televisivo y la espectacularidad de las puestas en escena desarrolladas supone un elemento legítimo en la competición entre propuestas” (Pérez-Rufi y Gómez-Pérez, 2021, p. 249).

Cervi, Marín y Sanadrés (2021, p. 14) recoge esta misma idea: en las últimas convocatorias del concurso, “el espectáculo televisivo ha dado lugar a una gran contienda entre países para presentar no solo a sus mejores intérpretes y actuaciones, sino también para mostrar una puesta en escena vistosa” para así lograr “el mayor número de votos”. Con tal objetivo, “cada país dispone de ensayos previos que permiten perfeccionar la puesta en escena, la iluminación de cada actuación y, por supuesto, una realización que haga disfrutar a los telespectadores desde sus casas” (Cervi, Marín y Sanadrés (2021, p. 14). De forma previa, el equipo de realización del show ha recibido grabaciones e instrucciones muy precisas de los equipos participantes para que los ensayos partan desde un punto muy avanzado, contando incluso con dobles sobre el escenario, para que el inicio de los ensayos con los intérpretes agilice la producción del evento.

“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”, afirman Pérez-Rufi y Gómez-Pérez (2021, pp. 249-250). Podría así concluirse que “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” (Pérez-Rufi y Gómez-Pérez, 2021, p. 250), haciendo uso de medios tecnológicos muy avanzados que son aplicados en espectáculos públicos en la producción en directo del concurso (Panea, 2020; Pérez-Rufi y Valverde-Maestre, 2020). Sin embargo, por encima de la espectacularidad del show, la propia interpretación musical, el carisma de los artistas y las referencias culturales que subyacen en el proceso de comunicación desarrollado durante el número musical (Gómez-Pérez y Pérez-Rufi, 2022) convencen a audiencia y jurado a la hora de otorgar las máximas puntuaciones, como demostraron las victorias de Italia en 2021 o de Portugal en 2017, comedidas en su propuesta formal.

Esta investigación tiene como objeto de estudio la realización televisiva de un número musical del Festival de Eurovisión, en directo. De forma más precisa, se toma como estudio de caso una actuación concreta, la de Chanel, cantante española en representación de España y de Televisión Española (TVE), con la canción “SloMo”. Habiendo logrado una tercera posición en la final, se trata posiblemente de la producción en directo más espectacular de toda la gala y de la que pueden lograrse resultados más interesantes en su análisis. Consideramos que la atención a la realización en directo de este fragmento del programa completo nos permite identificar las claves de una producción audiovisual de éxito desde un plano no sólo técnico, sino también gramatical y de uso del lenguaje televisivo (en directo).

2. Objetivos

Este trabajo tiene como objetivo principal el análisis de una pieza de vídeo de televisión en directo desde un enfoque formal y discursivo, en concreto la interpretación de Chanel del tema “SloMo”, retransmitida como parte de la gala final de Eurovisión del sábado 14 de mayo de 2022 en Turín. Como objetivo secundario se plantea la identificación de los referentes tomados en la realización del número musical analizado, a los que podría remitir la producción en directo de “SloMo”. Se pretende de esta forma interpretar las posibles referencias o relaciones conceptuales que subyacen bajo la producción audiovisual.

3. Metodología

Se propone, a fin de lograr los objetivos propuestos, la aplicación de una metodología de análisis formal audiovisual, a partir de la cual se descomponen las diferentes partes del discurso desde una perspectiva visual para después recomponerlo. Este análisis formal audiovisual se ha dividido en tres partes: 1) “fase previa con información contextual sobre las piezas analizadas; 2) “análisis formal audiovisual”, que desarrolla el comenta-

rio sobre “tipos de encuadres más frecuentes, movimientos y angulación de cámara, duración de los planos, introducción de efectos visuales y grafismo digital, etc.”; 3) “análisis de la puesta en escena”, con los cinco componentes más frecuentes en la atención a este aspecto: “escenografía, composición, iluminación, caracterización e interpretación” (Pérez-Rufi y Gómez-Pérez, 2021; Pérez-Rufi y Jódar-Marín, 2019).

Una vez completada la ficha del análisis formal, se interpretan las posibles referencias a prácticas audiovisuales previas a las que podría aludir la producción. El análisis de los referentes visuales se nutre de las experiencias visuales de los analistas para así “extraer información y trasladarla al nuevo contexto que se le presenta” (Valdés y Luna, 2017, p. 6). De esta forma, “a partir del recurso a los referentes visuales es posible extraer información relevante de un problema de diseño”, permitiendo así la introducción de “comentarios relativos a las referencias visuales de la pieza analizada integrados en la propia estructura del análisis formal” (Gómez-Pérez y Pérez-Rufi, 2022, p. 243). El análisis visual requiere de una metodología abierta en la que “se asumen los caracteres de los objetos mediáticos como interdisciplinares, de circulación global y recepción masiva” (Sedeño, 2021, p. 6).

A partir del esquema metodológico propuesto y de la atención a las referencias visuales, se pretenden lograr resultados susceptibles de ser interpretados que permitan tanto las conclusiones sobre la “articulación formal de la producción y de la realización televisiva” como sobre la “identificación de los referentes que toma la pieza analizada” (Gómez-Pérez y Pérez-Rufi, 2022, p. 243).

4. Resultados

Se ofrecen, en primer lugar, los resultados obtenidos en la aplicación de la plantilla de análisis a través de una tabla, con tres de sus primeros bloques, que se complementa posteriormente con su comentario.

Tabla 1. Análisis formal audiovisual de “SloMo” de Chanel (Eurovision Song Contest, 14/05/2022)

1. Fase previa			
Intérprete y canción	Chanel	Título: “SloMo”	Fecha: 14/05/2022
	Duración (Live Grand Final): 03:22:14	Género: dance-pop, reggaetón	Clave y veloc.: C# (Do sostenido) menor, 105 bpm
Autoría	Leroy Sanchez, Ibere Fortes, Maggie Szabo, Keith Harris, Arjen Thonen		
Enlace en YouTube (2022a): https://youtu.be/jSQYTt4xg3I			
Contenido	Chanel aparece en el escenario entre penumbras tras tres bailarines para empezar a cantar, al tiempo que desarrollan una coreografía sofisticada y acrobática. Dos bailarinas (una de ellas corista y segunda voz) se suman al conjunto dancístico. Chanel interactúa con todos ellos en diferentes momentos mientras interpreta el tema mirando a cámara. Se alternan diferentes composiciones coreográficas y gestos que intentan ser icónicos. Tras un dance break centrado en el baile y sin interpretación vocal, el número da paso a una secuencia de baile espectacular mientras Chanel ejecuta la parte vocal más compleja bajo una cortina de fuegos artificiales. Tras la actuación, la cantante da la gracias y el público del auditorio la aplaude entusiasmado, mostrando banderas de España.		

2. Análisis formal		
Tipos de planos	Abundan los planos enteros (PE) por encima de otros, con objeto de recoger dentro del encuadre al conjunto coreográfico. Estos planos se alternan con planos americano (PA) y con planos medio (PM), habitualmente largos, de nuevo para captar los movimientos de los actantes. Los primeros planos (PP) se introducen en muy escasas ocasiones, con el fin no sólo de presentar a la cantante con detalle, sino para subrayar su interpretación dramática, especialmente en el solo vocal final. Los grandes planos generales (GPG) muestran la espectacularidad de la composición coreográfica y lumínica y del escenario, acompañados de fuegos artificiales al final. Estos GPG se hacen en movimiento travelling sobre spider-cam con ángulos picado y solo aparecen tres veces en la parte final.	
Angulación	El tipo de angulación más frecuente es la normal, alternada con la angulación contrapicada de los PE realizados en planos en movimiento sobre travelling circular alrededor del escenario. Los escasos planos picados corresponden a los GPG realizados sobre spider-cam.	
Movimientos de cámara	Constantes movimientos travelling, generalmente a través del soporte travelling. Los más frecuentes hacen movimientos circulares alrededor del escenario, con Chanel como eje. También travellings de acercamiento mientras interpreta el tema. Un breve travelling vertical desde la parte frontal del escenario (basculamiento). Dos largos planos realizados sobre steady-cam en el escenario. Tres movimientos travelling spider-cam en GPG a gran velocidad en la parte final de la interpretación. No se identifican movimientos zoom o digitales.	
N.º planos: 82	ASL: 2,47	Duración media/plano (ss:ff): 2 segundos y 11 frames (61,7 frames)
Percepción subjetiva de ritmo	Tras un inicio con una velocidad media y planos en movimiento de mayor duración realizados sobre travelling, se incrementa la velocidad en el cambio de plano, muy especialmente tras el dance break, en el que se suceden 24 planos en 40 segundos (media aquí de 1 segundo y 16 frames por plano). La percepción subjetiva del ritmo se incrementa con la conjunción de movimiento interno (coreografía e iluminación) y movimiento externo (travellings).	
Postproducción	En apariencia el número no parece presentar efectos visuales creados en CuePilot o en la mesa de mezclas. Grafismo inicial con nombre de país, intérprete, título y autoría. Grafismo con número de actuación, país y hashtag en Twitter durante todo el número.	
Realización: continuidad espacial y temporal	En general, la realización resulta bastante funcional y clásica, al servicio de los contenidos que se pretenden destacar de los elementos activos en escenario. Se crea así una idea de continuidad lineal de la acción, a partir de la impresión de unidad espacial (abstracta) y de unidad temporal (continuidad), como rasgos básicos de la realización televisiva en directo. Los cambios lumínicos diseñados para planos concretos marcan diferencias espaciales dentro de la composición escenográfica abstracta basada en la iluminación. La realización remite a los números musicales televisados y al mismo Festival de Eurovisión.	
3. Puesta en escena		
Escenografía	La interpretación no se sirve de atrezzo o elementos escenográficos más allá del propio escenario del concurso. Se recrea un espacio abstracto a partir del uso de la iluminación, no realista, que remite a las puestas en escenas de la televisión musical y, más concretamente, del propio Festival de Eurovisión.	
Composición	Planos simétricos en su mayor parte. No se aplica la regla de tercios en la composición ni se crean tensión con composiciones desequilibradas.	
Iluminación	Uso dramático de la iluminación. Evoluciona a lo largo de toda la canción en función de cada fragmento, potenciando la centralidad de la intérprete y del cuerpo de baile. El cromatismo de la iluminación tiene un uso simbólico que remite al origen español de la propuesta escénica. El uso de luces estroboscópicas pretende representar la cámara lenta (slow-motion) mencionada en el estribillo, convirtiéndose en un momento icónico.	
Caracterización	Chanel viste un mono negro con pedrería y bordados y una chaqueta corta (“torerita”) inspirada en los trajes de luces, diseño de Palomo Spain. Lleva botas altas sobre tacón. Los bailarines siguen estas mismas líneas pero sin tantos bordados ni pedrería, por lo que Chanel destaca. El vestuario no tiene una intención de uso dramático y responde a pautas frecuentes en la televisión musical. Aunque está maquillada, el maquillaje no tiene un uso dramático.	
Interpretación (actuación)	Chanel se muestra sonriente, segura de sí misma y empoderada, acorde con el contenido de la letra que interpreta. Aunque el acting resulta no realista y dramatizado, es coherente con las actuaciones de teatro musical, de televisión y de interpretación en vídeos musicales de música pop.	

Fuente: elaboración propia.

Chanel Terrero es una cantante española nacida en La Habana (Cuba) en 1991, con una amplia carrera en espectáculos musicales como *El rey león*, *Mamma Mia!*, *El guardaespaldas* o *Flashdance* (Wikipedia, 2022). Además, ha interpretado papeles dramáticos en series de televisión como *Águila Roja*, *El secreto de puente viejo*, *Gym Tonic*, *El continental* o *Centro médico* (RTVE, 2022). El 26 de enero de 2022 venció en la convocatoria del Benidorm Fest 2022 y fue seleccionada para representar a España en Eurovisión con la canción “SloMo”. El tema fue compuesto por Leroy Sanchez, Ibere Fortes, Maggie Szabo, Keith Harris y Arjen Thonen y la coreografía fue creada por Kyle Hanagami “coreógrafo de Jennifer López, Britney Spears y Blackpink, entre otras” (Wikipedia, 2022).

“SloMo” es una canción en clave Do sostenido menor de estilo dance-pop sobre una base rítmica de reggaetón a una velocidad de 105 bpm. En relación con la letra de la canción, según Loola Pérez (2022), “Chanel habla de las mujeres que seducen y que no temen al deseo. Además, lanza un mensaje positivo: no se avergüenza de su sexualidad y tiene el control de la misma, al margen de la mirada masculina”. Pese a esta posible interpretación de empoderamiento de la mujer, el contenido de la letra no estuvo exento de polémica (Europa Press, 2022).

En la interpretación realizada en Turín dentro del Festival de Eurovisión, el equipo creativo de Chanel Terrero mantuvo el concepto representado en el Benidorm Fest, como performance basada en una potente coreografía, prácticamente acrobática, con cinco bailarines, si bien introdujo novedades en la puesta en escena y en algunos fragmentos de la canción que potenciaron el origen latino de la intérprete y del tema musical. Así, frente al arranque inicial en el Benidorm Fest, que simula el sonido ambiente de *flashes* de cámara y pasos, en Turín el sonido de los pasos se acompañó de un solo de trompeta de inspiración claramente latina, trompeta que volverá puntualmente más adelante, de forma previa al *dance break*, por ejemplo. De igual forma, en la canción se introdujeron variaciones al final para explotar la versatilidad y las capacidades vocales de su intérprete. A nivel visual, el fondo que en el Benidorm Fest remitía a un espacio de lujo (una alfombra roja, un local con el nombre de la intérprete) es reemplazado por un fondo de elementos lumínicos en permanente movimiento y cambio cromático, de tal forma que lleva el escenario hacia la abstracción frente al referente figurativo previo. Con respecto a la actuación en la actuación realizada tras la segunda semifinal en Turín (ensayo general), la realización en la final de Eurovisión introduce al menos ocho cambios en la planificación (en los minutos 1:27, 1:40, 2:05, 2:10, 2:30, 2:34, 3:02 y 3:08), que abren ligeramente los planos, acercan a la intérprete a cámara o permiten la captación de la lluvia de fuegos artificiales (YouTube, 2022a; YouTube, 2022b).

La identidad española y latina de la interpretación se potencian con un traje cargado de pedrería y bordados diseñado por Palomo Spain (imagen 1), ligeramente inspirado en los trajes de luces (la chaqueta corta o torerita ya estaba en Benidorm de la mano de un diseño de Carmen Farala). Se introduce además un abanico, motivo que a nivel icónico puede remitir a la cultura hispano-latinoamericana, junto con el ya comentado sonido de trompetas que hemos calificado como “de inspiración latina”. La combinación

cromática luminosa, como se comenta posteriormente, también alude a nivel simbólico al origen español de la puesta en escena.

Imagen 1. Chanel y sus bailarines interpretan la canción “SloMo” en el Festival de Eurovisión de 2022 (Turín)



Fuente: YouTube, canal Eurovision Song Contest (2022a).

Comentadas las cuestiones más destacadas, pasamos al análisis formal con una primera segmentación de la pieza audiovisual analizada. Aunque el conjunto es bastante coherente en cuestiones formales y se percibe como una sola unidad, podrían reconocerse cinco partes en la articulación discursiva desde un punto de vista formal, que comentamos.

- 1) Introducción. Con una duración aproximada de 15 segundos, se inicia el número con el plano del escenario en gran plano general a oscuras y la bandera del país en el “sol cinético” que ocupa el centro del escenario y la pantalla de fondo, plano inicial común a todas las actuaciones. En este plano se superpone un texto extradiegético a través de grafismo, indicándose el país, el título de la canción y la autoría.

Tras este plano, dos planos presentan a Chanel tras tres bailarines, ocultándose los rostros y la identidad del conjunto mediante una iluminación a contraluz. Se crea así suspense en torno a la identidad de la cantante, que será iluminada en el momento en el que inicia la canción y la coreografía, a través de un largo plano en movimiento circular sobre travelling, movimiento que toma como eje a la artista y que se repetirá en varias ocasiones, con movimientos de derecha a izquierda o de izquierda a derecha.

- 2) Desarrollo central del tema. Con una duración un minuto y veinte segundos, se desarrollan dos estrofas y dos estribillos. Dos bailarinas se integran en el grupo

dancístico. Una de las bailarinas (María Pérez) ejerce de corista y segunda voz y lleva un micrófono de diadema. Chanel interactúa con todos los bailarines mientras canta mirando a cámara. En el estribillo, iluminado con luces estroboscópicas, se simula un movimiento en cámara lenta del grupo.

- 3) *Dance break*. Chanel pausa la interpretación vocal de la canción para desarrollar un número coreográfico acompañada de los bailarines, pero también con algunos segundos dedicados solamente a su baile individual. Esta secuencia tiene una duración aproximada de 23 segundos.
- 4) Desarrollo final y conclusión. En la última parte del número, tras la pausa coreográfica, se desarrolla una última secuencia de alrededor de 30 segundos en la que Chanel ejecuta la parte vocal más complicada, mantiene el baile frenético y la realización se acelera, con planos cada vez más breves, mientras entran en escena varios efectos pirotécnicos.
- 5) Aplausos y reacción del público. Tras la actuación, la cantante da la gracias y la audiencia del espectáculo en directo la aplaude entusiasmada, mostrando banderas de España. Este fragmento tiene una duración aproximada de 14 segundos.

El conjunto de la producción termina por dar una impresión de sofisticada puesta en escena con una cuidada coreografía y una interpretación vocal precisa e impecable que no dejan lugar para la improvisación. Resulta así una actuación de una extraordinaria profesionalidad que destaca no solamente las dotes para la interpretación musical de la artista, sino también sus extraordinarias cualidades como bailarina y como actriz, es decir, como la “*performer 360*” formada sobre las tablas de un escenario que representa.

Con respecto a los tipos de planos más frecuentes, destacan sobre todo los planos entero (PE), por una razón puramente funcional: son los encuadres que mejor permiten la captación de la coreografía y del conjunto de bailarines que interactúan con Chanel. Los planos americanos (PA) cumplen la misma función, alternándose con planos medios (PM), más bien largos: la conexión emocional con la intérprete, su presentación, la atención a su registro dramático y la comunicación emocional se consigue con los planos más cortos, aunque son menos eficaces para captar la espectacularidad del movimiento dentro del encuadre. Esa conexión emocional y el registro de su interpretación se consigue con los puntales primeros planos (PP). Por último, los grandes planos generales (GPG) en movimiento realizados desde la *spider-cam*, también muy escasos, contextualizan la acción desarrollada en el escenario, el propio escenario y el efectismo, por ejemplo, de los fuegos artificiales.

En definitiva, puede concluirse que hay una clara apuesta por el plano entero y por el registro de la coreografía, planos alternados con otros más cortos de una forma rítmica y dentro de un patrón que solo “se rompe” en la secuencia posterior al *dance break*, con mayor variedad de encuadres y más contraste en la alternancia entre planos muy amplios y primeros planos (efecto que acelera la impresión de ritmo y que crea una fuerza adicional en la realización).

La angulación de las cámaras tiende a ser normal en la mayor parte de los planos, aunque son muy abundantes las angulaciones contrapicadas (cámara inclinada hacia arriba, captando a los personajes desde abajo) en los travellings en PE alrededor del escenario. Según Gómez-Pérez y Pérez-Rufí (2022, p. 249), el plano contrapicado enaltece la figura de los intérpretes “y los representa como estrellas. Es un tipo de angulación muy frecuente entre los artistas de música pop y rock que pretenden adoptar un rol de ídolo”. Los escasos planos con angulación picada (cámara inclinada hacia abajo desde una posición superior) se corresponden con los GPG tomados desde la *spider-cam*.

Los movimientos de cámara son constantes, en este caso como travelling en el que se desplaza físicamente la cámara. No identificamos movimientos zoom ni llegan a reconocerse movimientos creados digitalmente. Los travelling más frecuentes, como hemos apuntados, son los que realizan movimientos circulares alrededor del escenario, tomando como eje a Chanel, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. La circularidad del movimiento travelling se potencia con el mismo efecto en los dos planos travelling realizados sobre *steady-cam*, en los que la cámara rodea a la intérprete, permitiendo así una apelación directa al espectador con planos cortos y la mirada a cámara. El movimiento circular constante en PE permite la variación de la perspectiva desde la que se registra la coreografía y añade ritmo y dinamismo al conjunto de la producción. La suavidad y la sutileza con la que se realizan estos movimientos potencian el carácter sensual y sofisticado que pretende otorgarse a la canción y a su interpretación en directo.

Con menor frecuencia encontramos otros movimientos de cámara. Así, por ejemplo, en una sola ocasión se realiza un basculamiento (travelling vertical o *tilt*) desde la parte más frontal del escenario, para destacar el momento en que se aproxima la cámara desde atrás uno de los bailarines. Los tres GPG realizados desde *spider-cam* potencian su espectacularidad con movimientos travelling a una altísima velocidad que permiten el cambio de encuadre en un par de segundos. Puede concluirse, en definitiva, que al movimiento interno (coreográfico y lumínico) se le suma el movimiento externo permanente a través de los travelling.

Pasamos a comentar cuestiones relacionadas con la edición en directo y el cambio de plano a través de la mesa de mezclas (en este caso, digitalizado y programado a través del programa CuePilot). Hemos contabilizado 82 planos, incluyendo el primero con el grafismo y los últimos con la reacción del público. Considerando la duración de la pieza (3 minutos, 22 segundos y 14 frames), la duración media del plano o ASL (*Average Shot Length*) es 2,47 o de 2 segundos y 11 frames (es decir, 61,7 frames). Hemos interpretado la duración del segundo de vídeo en formato PAL (es decir, con una equivalencia del segundo de vídeo a 25 frames).

Aunque, en líneas generales, la velocidad en el cambio de plano es muy alta (con una media de dos segundos y medio por plano, como hemos advertido), la introducción del tema y el desarrollo de las dos primeras estrofas con sus estribillos resultan más lentas, por cuanto incluyen planos sobre *steady-cam* o travellings que alcanzan los 9 y los 10 segundos de duración. El ritmo se incrementa en la secuencia posterior al *dance break*, que

con 24 planos en 40 segundos alcanza una duración media del plano de un segundo y 16 frames, es decir, no llega a los dos segundos por plano.

Como ya se ha apuntado, la suma del constante movimiento interno (la coreografía y la iluminación), el movimiento externo (travellings) y la escasa duración de los planos (con una media de dos segundos y medio) terminan por otorgar al conjunto una impresión subjetiva de ritmo acelerado. Aunque no se llega a la velocidad frenética que logró Iveta Mukuchyan con “Love Wave” en el Festival de 2016, con una duración media de los planos de un segundo y 12 frames (Pérez-Ruffi y Valverde-Maestre, 2020), la realización logra un ritmo intenso compensada con los elegantes planos con movimiento travelling.

El corte en el cambio de plano (y de cámara) realizado a través de la mesa de mezclas (o más bien, de la programación en CuePilot) tiende a realizarse en pleno movimiento de cantante e intérpretes y no en las pausas. Esta decisión no es casual, dado que así se incrementa la percepción de continuidad entre los planos, al quedar unidos por el movimiento registrado.

No se percibe la introducción de efectos de postproducción en directo a través de CuePilot ni de efectos visuales (VFX), en general. De esta forma, no se intenta un efecto de ruptura de la continuidad espacial o temporal, ni la búsqueda de la similitud con otros formatos como el videoclip o como otros discursos audiovisuales caracterizados por el uso de efectos digitales o la presencia de elementos infográficos. El referente vuelve a ser la realización de la televisión musical en directo, de esta forma.

Solo cabría destacar la integración del texto extradiegético a través del grafismo en el plano inicial (con el título de la canción, país, intérprete y autoría). Posteriormente, introducido con un efecto con los colores de la bandera española y un motivo geométrico circular (dentro de la identidad gráfica del Festival de Turín), aparecerá en pantalla en la parte inferior izquierda el texto extradiegético “10 SPAIN #ESP”, que se mantendrá hasta la conclusión de la interpretación (no así en los planos finales de reacción de la audiencia), saliendo de pantalla con un efecto similar al entrada, aunque en sentido inverso.

Puede concluirse, a partir de la información recogida en la plantilla de análisis, que la realización en directo desarrollada en la producción analizada resulta funcional y clásica, en el sentido de que los encuadres están al servicio de aquellos elementos que se pretenden destacar de la puesta en escena. De esta manera, se consigue una impresión de continuidad lineal de la acción y no de ruptura de la unidad espacial -dado que es abstracta- o temporal, gracias a la continuidad entre planos, enlazados por los motivos visuales que recogen y que mantienen a Chanel en el centro de todas las composiciones. La abstracción mencionada en la recreación espacial no significa, sin embargo, que se mantenga uniforme, dado que al basarse en el uso de los recursos lumínicos está en permanente transformación, aspecto que contribuye al movimiento interno (dentro del encuadre) potenciado por la coreografía.

La tercera fase del análisis propuesto pasa por el comentario de los cinco elementos que tradicionalmente componen la puesta en escena. Apuntamos, en primer lugar, sobre la escenografía que no se añaden elementos de attrezzo que no estén presentes en el propio escenario en el que se desarrolla el concurso. Ello permite una enorme agilidad en la preparación del número y su adaptación a otros posibles escenarios con enorme flexibilidad. Apuntemos que tampoco se hace un uso funcional de las pantallas del *background* ni del “sol cinético” que tuvo el (frustrado) objetivo de servir de pantalla en continuidad con la del fondo. Se conforma así un espacio abstracto creado con la iluminación. Una vez más se reivindica la realización y la puesta en escena propias del Festival y de la televisión musical, en general.

Añadamos con respecto a la composición de los planos que prácticamente en la mayoría de ellos no se aplica la regla de tercios en la composición y que se evita la creación de tensión mediante composiciones desequilibradas: todas las composiciones son simétricas, siguiendo un lenguaje televisivo tradicional que podría incluso llegar a emplazar a las composiciones de la televisión tradicional en formato 3:4 -no sería el caso, dado que aquí el formato es 16:9, característico del HDTV y de sus posteriores ampliaciones, como el 4K-.

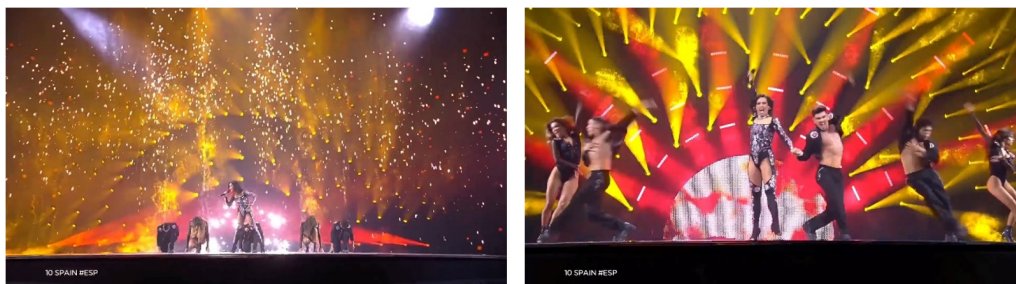
Aunque queda fuera de nuestro objeto de estudio y de nuestros objetivos, vale la pena recordar que el vídeo musical oficial de “SloMo”, dirigido por Pawla Casanovas, está editado en formato 3:4, con una intención nostálgica y revisionista que remite a la propia televisión. Recordemos que el Festival de Eurovisión es retransmitido por televisión desde 1956, lo que lo convierte por sí mismo en un referente nostálgico y *vintage*.

La iluminación tiene aquí un uso dramático, en el sentido de que no pretende ser realista ni neutra, sino espectacular. Esta iluminación, saturada e intensa, está en permanente evolución: frente a unos intérpretes vestidos en blanco y negro, la luz cromática tiñe de color los fondos de la mayor parte de los planos. En todo caso, se potencia siempre la centralidad de la intérprete y de los bailarines, aunque aporta un tono de enorme vitalidad, acorde con el sentido del conjunto del número musical.

La iluminación varía a lo largo de la actuación. Tras los planos con iluminación a contraluz que crean suspense alrededor de la intérprete, se suceden planos con un fondo lumínico de un rojo intenso, que llama a asociaciones simbólicas como la pasión o el romanticismo. Le sigue un intenso azul eléctrico con la entrada de las bailarinas, como color frío y elegante, y la mezcla de ambos, virando hacia el morado, color que podría interpretarse en clave feminista. Durante las dos primeras veces que se repite el estribillo, el uso de luces estroboscópicas pretende representar la cámara lenta (*slow-motion*) mencionado en el estribillo, convirtiéndose posiblemente en el momento más icónico de toda la producción (imagen 1). El resto de la pieza mantiene sobre todo el uso de los colores cálidos, alternado en ocasiones con el azul o con el blanco y negro. El *dance break* y la resolución de la interpretación apuestan decididamente por la mezcla de tonos cálidos (rojo, amarillo y naranja), con algunos haces de luz azul como contrapunto. Podría interpretarse un uso simbólico del color, muy especialmente en la parte final del número,

con la mezcla de luces de color rojo y luces de color amarillo, colores que se identifican con las de la bandera de España (imágenes 2 y 3).

Imágenes 2 y 3. Recreación de la bandera española a través de la iluminación en la actuación de Chanel en el Festival de Eurovisión de 2022 (Turín).



Fuente: YouTube, canal Eurovision Song Contest (2022a).

El comentario sobre la caracterización destacaría que la cantante viste un mono negro con pedrería y bordados acompañado de una chaqueta corta (“torerita”) inspirada en los trajes de luces. El vestuario es creación del diseñador español Palomo Spain. Según Hernández Martínez (2019, p. 130), “los diseños de Palomo Spain nacen para unas formas de vida que no sólo comparten unos ideales, si no unas formas estéticas que ahondan en lo más profundo de la cultura para convertirse en expresión de libertad”. Chanel calza además unas botas altas sobre tacón e introduce un abanico, como motivo visual icónico que remite a las culturas española y latinoamericana. Podría igualmente interpretarse la presencia del abanico como una referencia o un homenaje a la actuación de la española María Isabel en el certamen Junior Eurovision Song Contest en 2004, del que resultó vencedora, cuya coreografía se basaba en el baile con abanicos.

El cuerpo de baile (los tres bailarines y las dos bailarinas) mantienen las mismas líneas estilísticas de la cantante, pero con menor carga en cuanto a bordados y pedrería, lo que hace destacar a Chanel. Aunque el vestuario no tiene una intención de uso dramático y responde a pautas frecuentes en la televisión musical, no es un vestuario que pretenda ser realista o natural, siendo pues apropiado para un espectáculo musical. Aunque Chanel está maquillada, el maquillaje no tiene un uso dramático y pretende destacar sus rasgos naturales.

El equivalente al análisis sobre la dirección de actores, lo que podría ser la interpretación sobre el escenario, no ofrece grandes conclusiones al respecto: Chanel se muestra sonriente, segura de sí misma y empoderada, acorde con el contenido de la canción. Aunque el *acting* resulta no realista y dramatizado, puesto que se trata de un show musical, es coherente con las actuaciones de teatro musical, de televisión y de interpretación en vídeos musicales de música pop.

Cabría añadir también que la coreografía representada incluye sutiles referencias al baile de salsa y merengue, al flamenco e incluso al tango, por lo que también desde el

propio diseño coreográfico se ha destacado el origen español y la inspiración latina de la propuesta.

El análisis de la puesta en escena nos llevaría, por lo tanto, a la conclusión de que la conjunción de escenografía, composición de los planos, caracterización y actuación no pretende ser realista ni natural, sino que se trata de un número diseñado para la creación de espectáculo, aunque, eso sí, coherente con pautas y prácticas frecuentes en el teatro musical y en la televisión musical en directo.

5. Conclusiones

Este trabajo ha querido, en primer lugar, destacar el carácter referencial que tiene la retransmisión de Eurovision Song Contest como modelo de realización de televisión en directo en el que se aplican, como hemos apuntado, técnicas de vanguardia, pero también dinámicas tradicionales. En todo caso, consideramos que supone un modelo paradigmático de producción de televisión en directo y del desarrollo de la gramática audiovisual, a través de lo que hemos entendido aquí como realización televisiva en directo.

El Festival supone el encuentro no sólo de las televisiones públicas europeas que compiten entre sí ni de las diferentes expresiones culturales con las que pueden identificarse las naciones participantes, sino también el encuentro de la diversidad en la expresión audiovisual al servicio de cada uno de los números musicales, igualados, eso sí, por los medios tecnológicos que la UER ofrece a sus participantes, por la ubicación en un escenario común (incluso si este puede personalizarse o recrearse) y la limitación de la interpretación musical a un máximo de tres minutos de tiempo.

El caso estudiado puede ser representativo de un modelo de producción y de realización en directo, pero cada una de las actuaciones musicales puede representar otros modelos de la concepción visual, escénica, interpretativa o de producción, en definitiva. Conviven de esta forma en un solo show concepciones muy diferentes de la producción televisiva en directo.

La producción y realización de “SloMo” ha presentado, en primer lugar, un concepto de interpretación basado en la centralidad de su intérprete, una diva de la canción pop empoderada, segura de sí misma y profesional hasta cuidar el menor detalle, en la línea de referentes como Beyoncé Knowles, Madonna, Dua Lipa, Lady Gaga, Jennifer López o Shakira, lo que Rodríguez-López y Caldeiro-Pedreira (2015) denominaban “divas-clip”. De forma muy directa, y en el contexto del propio Festival de Eurovisión, habría que encontrar claros referentes en intérpretes como Eleni Foureira, Dana International, Sertab Erener, Loreen, Ani Lorak o Helena Paparizou.

Todos los números musicales de las intérpretes de Eurovisión señaladas combinaron la ejecución de coreografías sofisticadas con grandes interpretaciones a nivel vocal, tendencia que seguiría la actuación de Chanel. Sin embargo, a diferencia de las anteriores y sin negar su rol como referentes, Chanel potenció el origen español y latino de su

propuesta a través de la instrumentación musical, del vestuario, de la coreografía y del propio género al que pertenece la canción, sobre una base de reggaetón. El uso simbólico de la iluminación, remitiendo a los calores cálidos, a la pasión transmitida por el rojo y a la bandera española, se integra como parte de los recursos que identifican la identidad cultural de la puesta en escena. Chanel interpreta, por tanto, un rol de diva latina, de forma aún si cabe más explícita que Eleni Foureira (con una canción de título en español, “Fuego”) o que Marie N en el Festival de 2002 (la canción “I Wanna”, con la que ganó el certamen, era un tema de salsa actualizada desde el pop).

A nivel audiovisual, como ya se ha comentado en varias ocasiones, el principal referente es la realización musical de la televisión en directo y, de forma más concreta, el propio Festival de Eurovisión. En definitiva, se aplica una realización clásica y funcional que remite a los números musicales televisados y al Festival, en una suerte de meta-lenguaje autorreferencial que no resulta explícito ni obvio, pero que sí apunta a lo que intuitivamente podría definirse como “eurovisivo”.

La realización es funcional y está al servicio del registro de la interpretación y de la captación de la coreografía, no se utilizan efectos VFX y se potencia la impresión de continuidad espacial y temporal, sin rupturas dentro de la diégesis o de la pantalla. La impresión de ritmo, como se apuntó, es acelerada gracias a la combinación del movimiento interno con el externo y a la escasa duración de los planos. Por último, la puesta en escena abstrae el espacio circundante para focalizar toda la atención en la intérprete, como merece toda diva en Eurovisión. El resto de componentes de la puesta en escena (especialmente, la iluminación, la caracterización y el *acting*) subrayan la identidad latina y española de la propuesta.

Podría, por lo tanto, concluirse que el éxito de la producción audiovisual analizada reside en la correcta comunicación, clara y precisa, de un concepto de forma audiovisual, además del indudable talento de los intérpretes y de sus destrezas en las artes performativas, junto a una canción pegadiza coherente en su mensaje con la ejecución escénica desarrollada.

Referencias bibliográficas

- Cervi, L., Marín Lladó, C. y Sanadrés, C. (2021). Prosumers y la profesionalización del periodismo ciudadano: El caso www.eurovision-spain.com. *Ámbitos, Revista Internacional de Comunicación*, 52, 8-25. <https://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2021.i52.01>
- EBU, European Broadcasting Union (2022a). European Broadcasting Union. About. *European Broadcasting Union*. <https://www.ebu.ch/about>
- EBU, European Broadcasting Union (2022b). EBU statement regarding the participation of Russia in the Eurovision Song Contest 2022. *European Broadcasting Union*. <https://eurovision.tv/mediacentre/release/ebu-statement-russia-2022>
- Europa Press (2022, 24 de febrero). El PSOE critica que ‘SloMo’, canción para Eurovisión, remite a la prostitución y RTVE revela que está reflexionando. *Europa Press. Sociedad*. <https://tinyurl.com/5y2j7hxb>
- Gauja, A. (2019). Europe: Start Voting Now! Democracy, Participation and Diversity in the Eurovision Song Contest. En J. Kalman, B. Wellings y K. Jacotine (eds.). *Eurovision: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956* (pp. 201-219). Palgrave Macmillan.
- Gómez-Pérez, F.J. y Pérez-Rufi, J.P. (2022). Análisis de la realización de espectáculos televisivos en directo: Italia en Eurovisión 2021. *Index.Comunicación*, 12(1), 235-259. <https://doi.org/10.33732/ix->

- [c/12/01Analis](#)
- Hernández Martínez, R. (2019). Las escenografías de Palomo Spain. *Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 373, 96-99. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6478431>
- 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://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7919586>
- Panea Fernández, J.L. (2022). Domesticity, Mass Media and Moving-Image Aesthetics: The Visual Identity of the Eurovision Song Contest as a Hospitable Platform. En A. Dubin, D. Vuletic y A. Obregón (editores). *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon From Concert Halls to the Halls of Academia* (pp. 219-236). Routledge.
- Pérez, L. (2022, 2 de febrero). Te pueden gustar Rigoberta y Chanel, y no pasa nada. *El Mundo*. <https://tinyurl.com/2jhmseu8>
- Pérez-Rufí, J.P. y Jódar-Marín, J.A. (2019). El análisis textual del videoclip: una propuesta metodológica. En F. Sierra Caballero y J. Alberich Pascual (coords.), *Epistemología de la comunicación y cultura digital: Retos emergentes* (pp. 297-310). Universidad de Granada.
- Pérez-Rufí, J.P. y 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. y Gómez-Pérez, F.J. (2021). Eurovisión Song Contest 2021: Análisis Audiovisual de la Realización Televisiva en Directo. En A. Suing, C. Falandes y V. Kneipp (coords.). *Cenas Audiovisuais* (pp. 247-263). Ria Editorial.
- Sedeño-Valdellós, A.M. (2021). El Mal Querido como álbum visual: simbología de lo español, apropiación y narrativa transmedia en los videoclips de Rosalía. *Palabra Clave*, 24(2), 1-28. <https://doi.org/10.5294/pacla.2021.24.2.6>
- Rodríguez-López, J. y Caldeiro-Pedreira, M.C. (2015). Divas clip: la imagen actual de la mujer en el video musical. *Temas de comunicación*, 31, 59-80. <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temas/article/view/2882>
- RTVE (Radio Televisión Española) (2022, 28 de enero). El pasado de Chanel Terrero en Playz. *Playztrends*. <https://tinyurl.com/3jtryka6>
- Valdés González, L. y Luna Rodríguez, S.A. (2017). ¿Cómo aprendemos de los referentes visuales en el diseño? Aproximación desde la Teoría del Aprendizaje Experiencial de Kolb. En S.L. Peña Martínez (coord.). *IX Congreso Internacional de Diseño de La Habana* (pp. 2-12). Forma Ediciones.
- Wikipedia (2022). Chanel Terrero. *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/wiki/Chanel_Terrero
- YouTube, canal Eurovision Song Contest (2022a). Chanel - SloMo - LIVE - Spain - Grand Final - Eurovision 2022. *YouTube*. <https://youtu.be/jSQYTt4xg3I>
- YouTube, canal Eurovision Song Contest (2022b). Chanel - SloMo - LIVE - Spain ES - Second Semi-Final - Eurovision 2022. *YouTube*. <https://youtu.be/a6uq6oSP5MI>